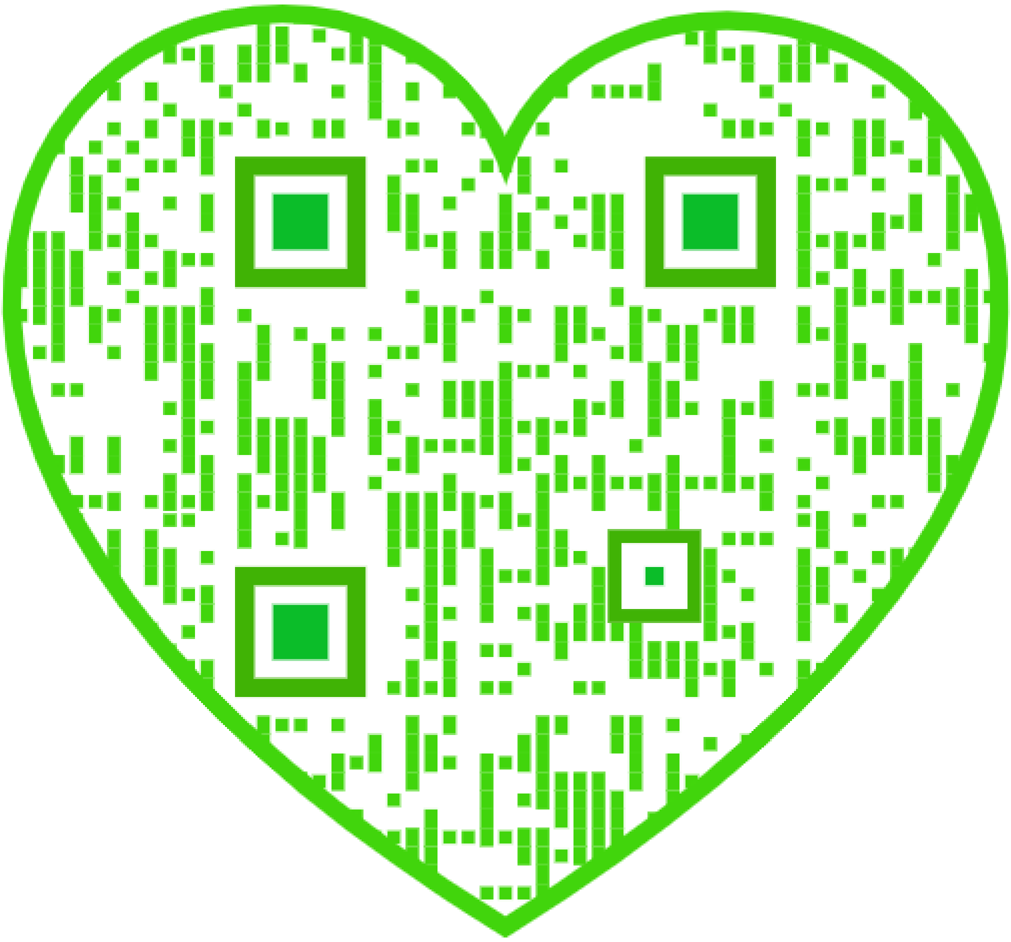
Bzzlletin. Jaargang 9

bron
Bzzlletin. Jaargang 9. BZZTôH, Den Haag 1980-1981

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198001_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 78]

Daan Cartens
‘Ida is hoog begaafd. Daar zal niet veel aan te doen zijn.’
Leven en (ontvangst van het) werk van Ida G.M. Gerhardt

Ida Gerhardt op 8-jarige leeftijd.

1905

11 mei: Ida Gardina Margaretha, geboren te Gorcum, als tweede dochter van Dirk Reinier Gerhardt en Ida Blankevoort. De vader was directeur van de Ambachtsschool, later ook in Schiedam (‘de zwarte brandersstad’ in ‘Kinderherinnering’ / *Het levend monogram*) De oudste dochter, Truus, was zes jaar ouder, de jongste, Mia, dertien jaar jonger.

1924

Doet eindexamen gymnasium aan het Erasmianum aan de Coolsingel. Marie van der Zeyde over die schooljaren:

> Was een les niet op niveau, en vele lessen waren dat toch niet, dan ging zij vastberaden iets anders doen; niet als een schoolkind dat stiekum iets doet wat niet mag, maar veeleer als een volwassene die zijn tijd beter kan besteden.

Als docent Grieks had Ida Gerhardt de dichter Leopold, die aan haar ongeruste vader zei (Gerhardt was toen zestien): ‘Ja meneer Gerhardt. Ida is hoogbegaafd. Daar zal, vrees ik, niet veel aan te doen zijn.’

1924

Gaat Klassieke Talen studeren in Leiden. De studie bevalt zeer, maar Ida Gerhardt wordt na een conflict met de ouders die toen in Wassenaar woonden, gedwongen haar studie voort te zetten in Utrecht. Studie was daar meer historisch dan literair.

1936

Oudste vers van de bundel *Kosmos* ontstaat. Ida Gerhardt was na het afstuderen tijdens de crisisjaren lange tijd werkloos. Kortstondige baantjes, deels ongesalarieerd te Groningen, Leiden en Delft.

1939

Wordt benoemd aan het lyceum in Kampen. Zij bleef er twaalf jaar wonen.

1940

9 mei: Verschijning van de eerste bundel *Kosmos.* Van der Zeyde:

> Zij heeft altijd meer behoefte gehad, ondanks alles, van ‘kosmos’ te getuigen, dan een afspiegeling te geven van ‘chaos’. En kosmos wil dan zeggen ordening, schoonheid, zinvolle samenhang.

1942

Promotie op vertaling van didaktisch epos van Lucretius. Een vertaling als dissertatie was ongebruikelijk, toch promoveerde Gerhardt cum laude.

1945

Het Veerhuis verschijnt. Henriette Roland Holst schrijft over deze bundel in weekblad *De Vlam*:

> Hoe welkom zijn ons in deze kille zomerse dagen de blijde en lichte verzen van Ida Gerhardt. Doortrild zijn zij van een zuivere vreugde over de schoonheid van Holland, zijn wateren en weiden, zijn vogelgeluiden in het voorjaar, zijn schepen als ‘zeilende bloemen’.

Voor de bundel krijgt Gerhardt van De Maatschappij der Nederlandse letterkunde de Van der Hoogtprijs, bedoeld als aanmoedigingsprijs. Een aantal letterkundigen (w.o. Hoornik) zijn het oneens met de prijs, omdat zij Achterberg prevaleren. De familie Gerhardt had de prijs eerder bedacht voor Truus, oudste dochter en ook dichteres. Hoe schokkend het afgewezen worden door de familie was voor Gerhardt, blijkt later in *Het levend monogram* uit ‘Radiobericht’:

Ida Gerhardt op 12-jarige leeftijd.

O God, hoe kon het gebeuren -
gesloten het venster, de deuren,
gebannen uit liefde en huis
- Grave beneden de sluis.

1947
Buiten schot verschijnt.

1948
Kwatrijnen in opdracht verschijnt.

1949
Verschijning van *Het boerenbedrijf*, Vergilius-vertaling, pas in 1968 bekroond met de M. Nijhoffprijs voor vertalingen en toen ook herdrukt. Klassieke voorkeuren van Ida Gerhardt: van de Griekse auteurs vooral Homerus, de lyrische dichters (met name Sappho en Alkman), Plato, Aeschylus en Aristophanes, van de Latijnse vooral Lucretius, Vergilius en Tacitus.

1951
Vertrek uit Kampen naar Bilthoven. Ida Gerhardt wordt hoofd van de gymnasium-afdeling van de Werkplaats van Kees Boeke. Eindelijk verlost van Kampen ('ik heb het Kampen'), beviel het werken en wonen in Bilthoven, ondanks de geluidsoverlast van o.a. Soesterberg. Op 58-jarige leeftijd werd Gerhardt vroegtijdig gepensioneerd, haar gezondheid was niet langer bestand tegen de werkzaamheden op school.

1952
Sonnetten van een leraar verschijnt.

1955

Het levend monogram verschijnt. Bekroond met de poëzieprijs van de stad Amsterdam. De dichter Jan Engelman uit zijn bewondering voor de bundel in *De Tijd* (10-12-1955):

Ida Gerhardt op 15-jarige leeftijd.

> Het gedicht van Ida Gerhardt is soberder geworden dan het vroeger was, zij uit zich korter, meer cryptisch, soms op het stugge en armoedige af, maar het woord is adequaat aan de gedachte en die gedachte heeft iets te betekenen, zij boeit doorlopend, omdat men voelt, dat zij komt uit een diep innerlijk leven, dat aan de ervaringen niet vluchtig voorbij kan gaan.

N.a.v. het optreden van de *Vijftigers*:

> Het is geen goede tijd voor de religieuze poëzie. Zij wordt door velen behandeld als een overleefd standpunt, dat geen aandacht meer waard is. Alsof er iets overleefd zou kunnen geraken, dat diep en echt wordt doorvoeld en in bezielde woorden neergeschreven.

1955

De Argelozen verschijnt.

1961

De Hovenier verschijnt, bekroond met de poëzieprijs van de stad Amsterdam.

1966

De Slechtvalk verschijnt.

1967

Voor haar hele oeuvre krijgt Ida Gerhardt de Marianne Philipsprijs. Kees Fens in *De Tijd* (28-3-1967) n.a.v. de toekenning:

> Van haar poëzie kan men zeggen dat die met de twee laatst verschenen bundels *De Hovenier* en *De Slechtvalk* een zeer bijzondere hoogte heeft bereikt, die, gelukkig nu een wat officiële erkenning heeft gekregen. Het is een poëzie, die in haar strenge structuur, in haar verbondenheid met een hele cultuur, buiten de nu gangbare valt; het is ook een harde poëzie

- de tedere plaatsen vallen te meer op - zij is afgesloten, niet hooghartig, maar wel trots, bewust van zichzelf.

Een jaar eerder had Marie van der Zeyde in *Hervormd Nederland* geschreven: ‘Zij heeft een intense aandacht voor wat wezenlijk is. Zij wordt dodelijk vermoeid, ja ook verveeld door gepraat over dingen die niet wezenlijk ter zake doen.’ (10-12-1966) Toegepast op haar eigen werk, zei Gerhardt hierover iets in één van de sporadische interviews die zij toestond: ‘Je moet werken, het dialogische werk met de kinderen op school is hetzelfde als creatief bezig zijn; in dat werk moet je evenzeer tucht toepassen, tot het wezen komen.’ (*De Nieuwe Linie*, 1-4-1971)

Het geboortehuis van Ida Gerhardt kort voor de sloop.

1970
De Ravenveer verschijnt, wederom bekroond met de poëzieprijs van de stad Amsterdam.

1971
Verschijning van het ‘declamatorium’ *Twee uur: de klokken antwoorden elkaar.*

1972
Verschijning van *De Psalmen*, in samenwerking met Marie van der Zeyde, uit het Hebreeuws vertaald. Over het vertalen schreef Van der Zeyde:

> In deze vertaling is van ons beiden alles gaan zitten wat wij hadden. Een met de jaren gegroeide vertrouwdheid met de bijbel; een decenniënlange omgang met de poëzie; gewendheid om te luisteren naar teksten en te luisteren naar mensen (dat was immers ons vak); liefde voor de eigen taal en begrip voor haar mogelijkheden. En daarbij dan gevoegd alle vreugdevolle en bittere ervaringen die zestig levensjaren hebben opgeleverd, en waardoor je zo vaak met de psalmdichter in een broederlijke gemeenschap wordt opgenomen.

1974
Vijf vuurstenen verschijnt, grotendeels geschreven in het buitenland (Ierland). Van Bilthoven verhuisden Van der Zeyde en Gerhardt naar Eefde (Gelderland), maar 's zomers verblijven zij meestal in het buitenland. Ongewoon fel is Kees Fens, die eerder zeer positief over haar werk schreef, in de Belgische *De Standaard*:

> De poëzie van Ida Gerhardt is hoog van toon en taal en inhoud. Hoe hoger, hoe dieper de val. Ontbreekt de spanning, kunnen de woorden niet meer dan hun retorische kant representeren, dan klapt alles in elkaar

> en dat niet alleen: mede door het sterke traditionele karakter van de verzen blijkt dan ineens hun ouderwetsheid. Maar het allerergste: de vaak aanwezige profetische visie wordt ineens een opgeheven wijsvinger van een moraliste die niet kan ophouden met gevaren te zien.

(3-5-1974)

1979

Het Sterreschip verschijnt, deze bundel wordt vier maal herdrukt binnen een jaar. Ida Gerhardt krijgt de prijs voor meesterschap van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde op 3 november uitgereikt in een stampvol Groot Auditorium van de Universiteit van Leiden. Uit het juryrapport:

> (...) heeft Ida Gerhardt zich toegelegd op dit in de vorm 'invangen' van het diepste verlangen en steeds schiep zij uit de chaos de kosmos van het vers. Dat vers heeft zij bovendien - uit verwondering - in talloze gedichten tot onderwerp van bespiegeling gemaakt en steeds weer blijkt hoe zij het als een organisme ervaart, waarvan alle onderdelen in een zinvol verband zijn opgenomen. (...)

1980

Behalve een herdruk van *Twee uren* verschijnt de bundel *Nu ik hier iets zeggen mag*, redevoeringen van Ida Gerhardt die zij hield bij het ontvangen van de M. Nijhoffprijs (1968), Culturele prijs Arnhem (1970) en Prijs voor Meesterschap (1979) en bij de presentatie van het getoonzette *Boek der Psalmen* in de Priorij Regina Pacis te Schoten (Antwerpen) in 1975.

Uit het dankwoord voor de Arnhemse cultuurprijs: 'Al mijn gedichten zijn in wezen brieven aan mijn land'. In het al genoemde interview zei Gerhardt t.a.v. haar 'opdracht':

> Je moet niet bezig zijn met voortdurend in de spiegel te zien. Dan valt er niet te werken. Ik trek me aan: land, volk en taal. Dat behoort voor mij bij elkaar. Waarom praten de poëtasters zoveel over geslachtsorganen en excrementen? Dat is een spel voor kinderen tot acht jaar. Ik begrijp het heel goed; ik ben er niet door geshockeerd; maar je moet zelftucht kennen; je voelt je opdracht des te strenger.

1980

Nadat er al jaren door velen voor was gepleit, krijgt Ida Gerhardt de grootste Nederlandse prijs voor literatuur, als eerste dichtende vrouw (Anna Blaman was de eerste vrouw), de P.C. Hooftprijs.

Bronnen:

M.H. van der Zeyde, De hand van de dichter, over Ida Gerhardt, Amsterdam, 1974

Artikelen van Ben Bos / Harry van Santvoort, Jan Engelman, Kees Fens, Henriette Roland Holst, Marie van der Zeyde.

Juryrapport van Maatschappij der Nederlandse letterkunde, 1979.

Anneke Reitsma

'Er waait een reuk van water aan'[1.]... Een onderzoek naar het motief en de metaforiek van '(het) "water"' in de poëzie van Ida Gerhardt

I. Inleiding: 'de stem wordt woord, het woord wordt zang'

Spreken over de poëzie van Ida Gerhardt is een vorm van zwijgen voor wie haar verzen zelf het woord wil laten doen. Zwijgen in de aktieve zin van: luisteren, horen en zien: 'Luister slechts - en uit de verte, / ginder waar het tij gaat rijzen, / komt het baarlijk woord ter ore: / aan geen wereld onderhorig, / door geen mensenmacht te temmen. / Aan zijn afkomst te herkennen'[2.].

Voor dichter en lezer geldt gelijkelijk dat 'het baarlijk woord', het woord in zijn meest naakte en vanzelfsprekende essentie (waarin etymologisch de noties van 'baren', 'dragen' en 'voortbrengen' een rol spelen), 'ter ore' komt in een klimaat waar ontvankelijkheid heerst, maar dan is het ook onweerstaanbaar, zoals in wisselende stromen elk eenmaal op gang gekomen baringsproces 'onweerstaanbaar' is.

Het is opvallend hoezeer het element van creatieve stilte overweegt in juist die gedichten waar het poëtisch proces onderwerp en onderzoeksobject ineen wordt en dat zijn er in het oeuvre van Gerhardt vele, 'omdat' - zo zegt zij - 'ik mijn verbazing een vorm moet geven'[3.]. In het gedicht *In den beginne* komt die verbazing - behalve in een metaforische zeggingswijze - ook tot uiting in een strikte afwisseling van subject en object, waardoor de grenslijn tussen schepper en schepping een vloeiende wordt: 'Ik zet mijn verzen als een schelpdier aan / in diepten waar geen sterveling mij kent, / ik adem in en uit, en zij ontstaan / uit stilte kernen, in het element / dat was van den beginne. Altijd blijft / het grote stromen in mij overgaan. / Ik ben alleen. Een maatgang schrijft en schrijft: / ademende zet ik de mantelen aan'[4.].

Zo vloeiend is deze grenslijn dat je je af kunt vragen of er nog wel een onderscheid is tussen 'het element dat was van den beginne', het oer-element *water* dat levengevend aan de oorsprong van al het bestaande ligt, en de 'stille kernen' van het woord dat eveneens 'van den beginne' is. Beide komen samen in 'het grote *stromen*', dat een werkzaamheid van 'ik' en 'maatgang' is. *In den beginne* is karakteristiek voor de werkwijze van Gerhardt, omdat er tegelijktijdig van verschillende niveau's sprake is: zoals 'de stille kernen' liggen ingebed in 'water', zo wordt omgekeerd een fysische realiteit - de structuur en het organisme van een schelpdier - metatalig verbonden met een hogere, of - zo men wil - met een 'diepere' werkelijkheid. Op deze wijze creëert het gedicht een wereld van onderlinge samenhang die weliswaar in de materiële werkelijkheid gegeven is, maar veelal 'slapend' en onopgemerkt: 'Vuur schuilt in stenen, van de schepping af. / Het slaapt totdat het wakker wordt getart'[5.].

Men kan deze werkwijze op verschillende manieren benoemen, maar het lijkt me onloochenbaar dat wie deze poëzie niet in haar *gelaagdheid* verstaat de beschreven gebeurtenissen vanuit een vertekenend - want eenzijdig - perspectief verklaart, zoals onlangs nog uit een bespreking van *Het Sterreschip* is gebleken. Onder de kop *Een archaïsche wereld* worden de gedichten van Ida Gerhardt als 'min of meer autobiografische poëzie' beschouwd 'en zonder verleiding er een zoekspelletje van te maken, komt de onbevangen lezer (!) heel wat te weten van het leven van de dichteres: geboren in Gorcum, een moeder die het water haatte, terwijl de dochter er een bezieling in ervoer, alleen in de familie, smaad, verraad en eenzaamheid, vervulling in poëzie en God'[6.].

Hier wordt in alle simpelheid gesuggereerd dat het lezen van poëzie voor 'de onbevangen lezer' neerkomt op het trekken van een aantal biografische verbindingslijnen, zonder dat de daartoe gehanteerde begrippen - 'water', 'poëzie' en 'God' alsof het niks is - nader worden gespecificeerd. Ik geloof dat men nog maar heel weinig over de poëzie van Ida Gerhardt heeft opgemerkt wanneer men na lezing daaruit concludeert dat het motief van (het) *water* - om de problematiek nu verder toe te spitsen op het onderwerp van mijn beschouwing - er een grote rol in speelt. Evenzo blijft een bewering over 'een moeder die het water haatte, terwijl de dochter er een bezieling in ervoer' letterlijk leeg en inhoudsloos zolang niet duidelijk is geworden welke waarde(n) er door moeder en dochter aan *het water* worden toegekend. Het is met andere woorden nog maar zeer de vraag of voor moeder, kind en verteller (welke laatste twee personages niet noodzakelijkerwijs hoeven samen te vallen) *het water* naar één en dezelfde fysisch reële of fictieve werkelijkheid verwijst[7.]. Het zou wel eens zo kunnen zijn dat de problematische verhouding waarvan in meerdere gedichten tussen moeder en dochter sprake is, te maken heeft met het feit dat beiden wezenlijk anders aankijken tegen het water, resulterend in een verschillende verwijzingswerkelijkheid.

Een onderzoek naar het motief 'water' in de poëzie van Ida Gerhardt kan mijns inziens dan ook alleen maar tot een thematische plaatsbepaling leiden wanneer - uitgaande van de context van afzonderlijke gedichten - de *referenten* van (het) *water* worden nagegaan, dat wil zeggen díe entiteiten waarnaar (het) *water* wisselend verwijst, en wel op alle niveau's waarvan in het betreffende gedicht sprake is[8.]. Ik sluit niet uit dat bepaalde biografische gegevens daarbij soms tot een verheldering bijdragen - dat heeft het essay *De hand van de dichter* wel bewezen[9.] -, maar een eenduidig verklaringsprincipe kan men er nooit aan ontlenen, om de eenvoudige reden dat poëzie tot een ander genre dan de mémoires behoort.

De dichter-criticus Nijhoff formuleerde het in een van zijn vroegere besprekingen als volgt:

> Zo heeft dus grotere kunst, om het nu maar eens ruw-weg te zeggen, eigenlijk één vorm en twee inhouden: een levensinhoud, een vorm daarvoor en een geestelijke inhoud weer van die vorm; of anders gezegd: een werkelijkheid, een verbeelding en een beeld (...) of speciaal voor poëzie: menselijk of natuurlijk gevoel, uitdrukking in het woord, goddelijke aanduiding. Realiteit, expressie, creatie. De stem wordt woord, het woord wordt zang[10.].

Nijhoff hanteert hier deze driedeling om duidelijk te maken waarin de dichtkunst die zich omstreeks 1920 begint te mani-

festeren zich wezenlijk van die uit voorgaande perioden onderscheidt en het lijkt me regelrecht op het werk van Gerhardt van toepassing wanneer hij over deze 'jongere dichters' zegt, dat zij

> streven naar een onmiddellijk samenvallen van de vorm met hetgeen ik de tweede inhoud zou willen noemen. Het is, voor hen, de vorm zelf welke terstond creatief moet zijn, welke terstond een geestelijk lichaam wordt waarin de ziel zich vertastbaart[11.].

In bijna dezelfde termen spreekt Gerhardt zich uit wanneer zij opmerkt: 'Een vers moet een zwaartepunt hebben, assen en structuren moeten erin zitten, net als in een sneeuwkristal; of weer anders: een vers moet de structuur van een bloem hebben. Het is een organisme'[12.].

'Lichaam', 'kristal', 'bloem', 'organisme' - al deze termen suggereren dat het vers een organische eenheid is, gebaseerd op taal-inherente structuurprincipes. Wanneer de dichter degene is die via het woord de stem tot zang verheft, dan is de criticus degene die - ook in linguïstisch verklarende termen - weer stem geeft aan die zang. Ik ben mij ervan bewust dat een dergelijke benaderingswijze met betrekking tot poëzie door sommigen als een vorm van heiligschennis wordt beschouwd. Een misverstand, waaraan een merkwaardige en zeer romantische vooronderstelling omtrent poëzie ten grondslag ligt. Langzamerhand echter begint zowel in kringen van taal- als literatuurwetenschap het inzicht te dagen dat de taalgeleerde die doof voor de poëtische functie van taalgebruik is, evenzeer een anachronisme vertegenwoordigt als zijn op literair gebied opererende collega die onbekend met linguïstische vraagstellingen is. 'All of us', zo zegt de taalgeleerde Roman Jakobson en ik maak zijn slotsom in het hiernavolgende tot de mijne, 'definitely realize that a linguistic deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconversant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms'[13.]. Ook hier het laatste woord aan de dichter latend, verwijs ik nogmaals naar Nijhoff die - na een uitvoerig formele bespreking van een vers van Achterberg - zegt: 'Geen dichter is met zulke overwegingen belast wanneer hij schrijft, maar zij zijn de reden waarom hij na het schrijven niet doorschrapt. Zij geven een garantie dat het gedicht niet slechts in het gevoel *maar in de taal zelf* verscholen lag'[14.].

Uitgaande van deze - hier summier weergegeven - theoretische en dichterlijk gesteunde achtergronden ligt de te volgen werkwijze voor de hand: uitgaande van een aantal gedetailleerde analyses wil ik het *water*-motief en begeleidende metaforiek in de bredere context van Gerhardt's oeuvre trachten te stimuleren. De keuze der gedichten wordt daarbij niet alleen bepaald door overwegingen van chronologie - waardoor ook mogelijke verschuivingen aan te geven zijn -, maar eveneens door argumenten van 'exemplarische' aard, opdat aan het *water*-motief in de verscheidenheid van zijn aspecten aandacht kan worden besteed.

II. 'In de taal zelf verscholen' - vijf analyses

II.1. 'Van hemel en rivierland rijst het beeld'

In de uit 1945 daterende bundel *Het Veerhuis*, door Marie van der Zeyde 'een boek van "Holland"' genoemd en door Gerhardt zelf gequalificeerd als 'een brief vol

vreugde en hoop aan een bevrijd Nederland'[15], bevat het titelgedicht reeds een aantal elementen die - in tal van variaties - tot de terugkerende themata in dit dichterschap behoren[16]:

Het veerhuis

Als langs de duisterende waterbaan
de veerboot aan de meerpaal is gebracht,
begint het rijkste wat ik ken: te nacht
hoor ik het water aan de schoeiing slaan.

Diep ingenesteld in het donker huis
lig ik te luist'ren naar die trage klop;
en een verbeiden richt zich langzaam op,
speurend - het hart wordt in de stille thuis.

En wéér hervindt het, door de stroom bespeeld,
zijn ondoorgrondelijk en diep bezit, -
van hemel en rivierland rijst het beeld;
de dag is heerlijk, heerlijker is dit

verholene, wat de daggezichten bindt:
één blinde kern, die schoksgewijs ontstaat, -
en het vertragen dan tot diep beraad
als woord na woord te fluisteren begint.

Daarbuiten leeft de stroom, waarover wijd
der sterrebeelden pracht is opgegaan;
door 't venster waait een reuk van water aan, -
ik weet geen naam voor dèze zaligheid.

Uitgaande van de titel ligt het voor de hand dit gedicht in eerste instantie te lezen als de beschrijving en persoonlijke interpretatie van een bepaald natuurlijk gebeuren, in de omgeving van 'het' veerhuis gesitueerd. '*Het* Veerhuis' staat er, zoals er even later sprake is van '*de* veerboot' en '*het* water', welke *bepalende* lidwoorden suggereren dat het hier om mogelijk nader aan te duiden entiteiten gaat[17]. Een bekend literair procédé: de lezer wordt verondersteld met dít veerhuis en déze veerboot en dít tegen de schoeiing slaande water op de hoogte te zijn, zonder dat daartoe nog verdere specificaties worden aangereikt. De functie van een dergelijke zeggingswijze is tweeërlei: enerzijds wordt er - nog voordat enige handeling heeft plaatsgevonden - een vorm van verwantschap verondersteld tussen lezer en de hier beschreven realiteiten en anderzijds wordt er een stilzwijgend beroep op het *abstractievermogen* van de lezer gedaan, in dezelfde mate waarin immers ook de dichter van het puur persoonlijke heeft moeten abstraheren en waardoor de 'ik' van het vers al lang niet meer de letterlijke Ida Gerhardt in haar jaren rond Kampen is. De volgende, op een waar gebeuren teruggaande vraagstelling is in dit verband illustratief:

> 'Waar *ligt* dat veerhuis waar Ida Gerhardt woont?' vroeg mij iemand met wat benijden bij verschijning. Antwoord: dat veerhuis ligt nergens. Ida Gerhardt woont in Kampen, Graafschap 1, op een paar armoedige kamers bij een bepaald niet erg prettige hospita. Maar klaarblijkelijk kent zij het geheim om desondanks toch in een Veerhuis te wonen. Onder die spanning ligt eenmaal haar bestaan[18].

Het is met name om deze reden dat ik autobiografische invullingen voor het merendeel zo relatief nietszeggend vind: ze suggereren veelal een verheldering in de lagen van het persoonlijke, terwijl het in poëzie toch altijd meer om het bovenpersoonlijke begonnen is en dat geldt evenzeer het oerelement 'water':

> Nooit kunnen onze ogen scherp genoeg zien, nooit onze oren opmerkzaam genoeg luisteren. Het rijzende en dalende water van de wereldzee (...), het water van een vervaarlijke stortstroom, een katarakt (...) - maar ook het verstilde water van een meer waarover èven de avondwind gaat (...). Voor het water hebben wij, mensen van de lage landen bij de zee, de landen van Maas, Waal en Schelde, dacht ik een open oog. Voor dat spel van lijnen en cirkels, van licht en schaduw, van doorschenen diepten en vluchtende rimpelingen[19].

Het is vooral deze breed geschakeerde 'kennis' waar *Het Veer-*

huis aansluiting bij zoekt, gebouwd op de wisselwerking tussen het ‘slaande water’ en de luisterende ‘ik’, in een meervoudige betrokkenheid.

Foto: Maurits van den Toorn.

De eerste strofe bestaat uit één lange, meerledig samengestelde zin die opent met een - op het water overgedragen - tijdsaanduiding: het is het tijdstip waarop de mens werkzaamheden heeft neergelegd en ‘langs de *duisterende* waterbaan de veerboot aan de meerpaal is gebracht’. Het is een tijdstip dat - hoewel niet nader in termen van een uurwerk gespecificeerd - de toegang tot een andere wereld vormt, want dan ‘begint het rijkste wat ik ken’. Het is met het oog op de volgende strofen belangrijk om nu reeds op te merken dat de ‘waterbaan’ hier een aan het *licht* ontleend kenmerk krijgt toegevoegd: ‘duisterende’ wordt zij genoemd en het hierin tot uiting gebrachte overgangskarakter laat zich verbinden met het ‘begint’ uit de derde versregel, na de dubbele punt gevolgd door een explicietere tijdsbepaling: ‘te *nacht*’.

We bevinden ons in een grensgebied, ergens op de vloeiende lijn van dag naar nacht, maar in de zekerheid dat straks ‘het rijkste wat ik ken’ een aanvang neemt; in alle rust en stilte en afnemend licht ‘hoor ik het water aan de schoeiing slaan’. Het is opvallend dat hier een vereenzelviging plaatsvindt tussen alle gekende categorieën van ‘rijkdom’ enerzijds en de *aktiviteit* van ‘het water’ anderzijds, het bewegende water, het ‘slaande’ water, het levende water.

De interpretatieve moeilijkheid die zich nu voordoet - en enige linguïstiek is ter verheldering daarbij op zijn plaats - is, dat het element *water* ruimtelijk gezien en semantisch gesproken *niet* de eigenschap van *lokaliseerbaarheid* bezit: de ruimtelijke verhouding die het *water* aanneemt in een glas, een teil, een rivier of een zee is volstrekt toevallig ten opzichte van de ‘soortgelijke’ kenmerken en doet aan de eigenschappen van het *water-als-zodanig* niets toe of af[20]. *Water* is, krachtens inherente kenmerken, onbegrensd, oneindig en heeft geen dwingend bepaald vorm. Toch staat hier: ‘te nacht hoor ik *het* water aan de schoeiing slaan’, welk lidwoord niet alleen suggereert dat hier van een uniek, individueel bepaald gegeven sprake is, maar bovendien dat de lezer van één van deze uniek-makende eigenschappen op de hoogte is: de eigenschap waardoor dít water zich van al het andere water ter wereld of waar elders ook onderscheidt. De eerste strofe geeft ons omtrent de aard van deze onderscheiding ondubbelzinnig uitsluitsel: het is het water dat 's nachts tegen de schoeiing slaag - géén kraanwater, géén slootwater, géén glas water en

voor alles: géén stilstaand water. De woordgroep ‘het water’ heeft een onderscheid binnen de soort aangebracht op grond van het aspekt van beweeglijkheid én het maken van gerucht. Dit water valt, in zijn stromende en ‘slaande’ aktiviteit, te *beluisteren*, zoals uit de tweede strofe blijkt.

Het gebeuren wordt nu, in een eveneens lang gelede zin, naar binnen verlegd: ‘het *donker* huis’ is de plek van waaruit ‘het water’ gehoord wordt. De tijd heeft zich inmiddels verder in de richting van de nacht voltrokken: het ‘duisterende’ uit vers 1 heeft hier voor ‘donker’ plaats gemaakt en in samenhang daarmee heerst er de stilte die luisteren mogelijk maakt: ‘Diep ingenesteld in het donker huis / lig ik te luist'ren naar *die* trage klop’. Het lijkt me gezien de context van *Het Veerhuis* aannemelijk dat ‘die’ hier zowel terug als vooruit verwijst, op deze wijze de wisselwerking bewerkstelligend tussen de aktiviteit van het slaande water aan de ene zijde (*retrospectief*) en de werkzaamheid van ‘het hart’ aan de andere, het hart dat ‘in de stilte thuis’ wordt (*prospectief*)[21.]. Tussen deze twee dynamische polen - het hart als centrum van menselijk leven en het water als oorsprong van alle leven - richt zich dan lang-

zaam 'een verbeiden' op, even aktief als hart en water: 'speurend'.

Het subject wordt hier, van een verbum afgeleid, zelfstandig gebruikt en draagt de vooralsnog ongerichte noties in zich van: 'verwachten', 'verlangen', 'afwachten' en - in onovergankelijke zin - van 'wachten', 'toeven'. De onzekerheid wordt nog versterkt doordat hier sprake is van '*een* verbeiden', hetgeen impliceert dat er weliswaar op een specifieke vorm van verbeiden gedoeld wordt, maar tevens dat de lezer over de aard van die specificering in het ongewisse blijft[22.].

In de volgende twee strofen zullen het vooral deze noties van 'wachten', 'verwachten' en '*vertragen*' (vers 15) blijken te zijn die het gebeuren bepalen, zodanig zelfs dat hier het verband tussen zinseenheid en strofe (zie het 'uitstellende enjambement' in vers 12) wordt verbroken.

De accenten op 'wéér', in combinatie met '*her*vindt' uit de negende versregel maken het 'verbeiden' uit de voorgaande strofe begrijpelijker: kennelijk vindt hier een gebeuren plaats dat zich in soortgelijke omstandigheden al eerder heeft afgespeeld - een vorm van verstandhouding tussen 'het hart' en 'het water': 'En wéér hervindt *het*, door de stroom bespeeld, / zijn ondoorgrondelijk en diep bezit'. Ten aanzien van 'het' doen zich wederom verschillende verwijzingsmogelijkheden voor, maar de meest voor de hand liggende referentie lijkt toch die naar 'het hart' uit vers acht te zijn, mede omdat deze versregel - via het nevenschikkende 'En' - in feite doorloopt. De lezing wordt dan: 'En wéér hervindt het hart (in meerledige zin: het hart van de 'ik' dat tot rust komt en het hart van 'het water' dat blijft kloppen, 'slaan') in een *natuurlijk bepaalde ritmiek* (vergelijk het tegen de schoeiing slaande water uit de eerste strofe) 'zijn ondoorgrondelijk en diep bezit'.

Het is nog niet mogelijk dit 'diepe bezit' dat 'ondoorgrondelijk' van karakter is nader te definiëren (ook de interpunctie voert een vertragende operatie uit), voordat - exact halverwege het gedicht - een nieuw ruimtelijk element naar voren wordt gebracht: 'van *hemel* en rivierland rijst het beeld'. De ruimtelijke realiteiten van 'het water' (dat pas nu nader wordt ingevuld als het stromende, bewegende water van een 'rivier') en 'het donker huis' (dat voor de 'ik' als een 'nest' fungeert) krijgen hier beide een andere realiteit bóven zich gesteld, waartoe het eerst donker worden moest.

Weer doet zich een dynamische polariteit gelden, in beweging getekend: 'van hemel en rivierland *rijst* het beeld' - wélk beeld dit dan ook moge zijn: het is in *wording* tussen de polen van hemel en aarde, het ontstaat, gloeit aan, doemt op, 'rijst' in het grensgebied van 'hier' en 'elders', 'boven' en 'beneden', zoals eerder 'het rijkste' spiegelbeeldig een aanvang nam in het grensgebied tussen dag en nacht.

De draad uit de eerste strofe wordt vervolgens dan ook antithetisch opgepakt: 'de *dag* is heerlijk, heerlijker is dit / *verholene*, wat de daggezichten *bindt*' en heel expliciet wordt nu tot uiting gebracht op grond waarvan dit 'bindingsproces' mogelijk is: 'één blinde kern, die schoksgewijs ontstaat'. *Blind* en uit dien hoofde 'ondoorgrondlijk' (vers 10) is *het beeld* de synthese tussen hemel en aarde, tussen de nacht- en 'daggezichten', in *spiegeling* aan elkaar verbonden - die vloeiende schakeling. Het is door deze spiegelende werking van het water - altijd 'dalend' en 'rijzend' in beweging als het is - dat 'het beeld', ergens 'rijzende' aan het firmanent, in zijn ontstaansproces '*schoksgewijs*' genoemd kan worden, zoals ook het water in schokken tegen de schoeiing slaat.

Zo beschouwd staan het eerste en tweede gedeelte van *Het Veerhuis*, scharnierend om de elfde versregel, tegenover elkaar als *beeld* en *spiegelbeeld*: na het 'rivierland' komt de 'hemel' aan bod en het 'duisterende' van de waterbaan kan nu - dankzij 'der sterrebeelden pracht' verkeren in 'één blinde kern' van licht, die tot 'vertragen' aanzet en - 'ondoorgrondelijk' - tot '*diep beraad*'.

Voor het eerst duikt hier een woord op dat niet meer eenduidig met de aktiviteit van 'het water' in verband kan worden gebracht, of het moest in de personifiërende, bezielde zin zijn waarvan in de poëzie van Ida Gerhardt meerdere malen sprake is. Men vergelijke bijvoorbeeld: 'Het water praatte deze nacht / om huis'[23.], 'het tijdeloze stromen / dat in zichzelve praat'[24.] en - heel letterlijk - 'het water houdt met mij beraad'[25.]. Het is opmerkelijk hoe in deze geciteerde zinsneden een *direct* verband tussen de aktiviteit van het water en het menselijk vermogen om te spreken wordt gelegd, of beter: beide zijn onderling verwisselbaar - het *water* en het *woord* worden in hun werkzaamheid en uitwerking volledig aan elkaar gelijkgesteld. Deze volstrekte situatie van 'ex aequo' (waarop de aanduiding 'metaforiek' al lang niet meer van toepassing is), van volledige gelijkwaardigheid is mij levendig bijgebleven uit de levensgeschiedenis van een vrouw voor wie - blind en doofstom - de ontdekking letterlijk een open-baring betekende dat *woord* en *water* in een onderling verwisselbare betrekking staan. Een van de veelbetekenende feiten uit de levensgeschiedenis van Helen Keller is niet alleen dat zij het woord 'water' vanuit haar vroegste bewustzijn heeft weten te bewaren, maar tevens dat zij aan dit woord als eerste het verband tussen 'ding' en 'teken' heeft kunnen ontwaren:

> Eensklaps voelde ik een nevelachtig bewustzijn als van iets, dat ik vergeten had - een trilling van terugkeerende gedachte; en op onnaspeurlijke wijze werd het mysterie der taal mij geopenbaard. Ik wist op dat oogenblik dat 'w-a-t-e-r' dat wonderbaar koele iets *beteekende*, dat over mijn hand stroomde (...). Alle dingen hadden een naam, en iedere naam wekte een nieuwe gedachte[26.].

Van deze betrokkenheid hadden ook de psalmisten weet. In een van haar dankwoorden, uitgesproken *Bij de presentatie van het getoonzette Boek der Psalmen*, merkt Ida Gerhardt op:

> Er is al dood water genoeg in deze wereld. En ik denk aan het woord van Duhamel: '*Je mesure la grandeur d'un peuple à ce qu'il fait pour l'eau.*' Ik zou het een parallel willen geven: 'Je mesure la grandeur d'un peuple à ce qu'il fait pour le mot'.[27.]

Even ondubbelzinnig als hier uitgesproken, wordt in *Het Veerhuis* de parallellie van *l'eau* en *le mot*, het water en het woord, aangegeven: 'en het vertragen dan tot diep beraad / als *woord na woord* te fluisteren begint'. Het monsterverbond tussen woord en water - op een metaforisch niveau te verklaren vanuit beider bewegend en gerucht makend karakter - resulteert in de vierde strofe in een terugwerkende uitbreiding van 'het beeld' (vers 11), waaronder nu ook het *vers*, het gedicht in zijn schoksgewijze wording kan worden verstaan. Zo wordt uiteindelijk - dankzij de spiegelende en voedende kracht van het water - óók van de poëtische werkzaamheid gezegd dat het een beeld 'van hemel en rivierland' is. De ruimtelijke en temporele realiteiten *vloeien* in elkaar over gedurende dit 'diep beraad': de waterkant verstaat zich met de hemel, de 'duisterende waterbaan' met *het beeld*, de daggezichten met de nacht en - wat misschien wel de meest wezenlijke verstrengeling is - 'binnen' met 'daarbuiten'. - Een spel van opposities, die slechts bij eerste aanzicht tegen-stellingen blijken te zijn.

Terugkomend op het woord van Nijhoff kan ten aanzien van *Het veerhuis* worden opgemerkt dat 'de vorm' hier volledig samenvalt met wat hij 'de tweede inhoud' noemt; 'het beeld' wordt hier geschetst als een facet van drieërlei werkelijkheid: *fysisch* ('rivierland'), *metafysisch* ('hemel') en *immanent poëtisch* ('één blinde kern'), welk drieluik - hoe 'ondoorgrondelijk' ook - bij uitstek de optiek van de dichter is 'en die bewerkstelligt dat de natuur van zichzelf bewust wordt en dat deze

bewustwording, aanvankelijk middel, tevens materiaal wordt tot de schepping van het hoogste geestelijke besef'[28.]. Het is vanuit deze drieërlei verbinding dat we de laatste strofe, waarin de wereld van 'buiten' via het venster en de wind - dat andere *oer*element - in die van 'binnen' wordt geïntegreerd, moeten verstaan: 'door 't venster waait een reuk van water aan'. Het subject wordt hier, zintuigelijk verbreed, gevormd

door: ‘een reuk van *water*’ - niet de geur van dat specifieke water bij dat ene al dan niet fictieve veerhuis, maar: *water*, van al zijn particuliere aspekten ontdaan, ‘baarlijk’ water, ‘oneindig’ water, ‘voedend’ water, *levend*, *spraakmakend* water.

Dit veel-be-tekenende *water* waait (je) - het indirect object blijft in vers 19 verzwegen! - van buiten of hogerhand toe en in een simultaan gebeuren dienen zich schoksgewijs woorden aan. Het verbaast mij na dit alles niet dat er in de slotregel geschreven staat: ‘ik weet geen *naam* voor dèze zaligheid’, want juist over de problematiek van *naamgeving* en het soms als zo schrijnend ervaren onderscheid tussen ‘ding’ en ‘teken’ in een bepaalde verwijzingswerkelijkheid - met een voor de dichter gedoemde discrepantie -, handelt *Het Veerhuis.* Die volstrekte en existentiële verstrengeling van ‘beeld’ en ‘werkelijkheid’, *woord* en *water*, is een regelrecht voortvloeisel van de gespannen voet waarop TAAL en WERKELIJKHEID sinds oudsher met elkaar staan. In het gedicht - het gedicht als ‘kristal’, ‘bloem’, ‘organisme’ - raken zij even in elkaar verweven en dát verklaart - ten slotte - de gewaarwording van ‘zaligheid’.

Sommigen hebben gemeend in deze slotregel het bewijs te kunnen zien ‘dat Ida Gerhardt haar instrument nog niet feilloos beheerst’, hetgeen ‘in *Het Veerhuis* enkele malen aan het licht (komt), bijvoorbeeld in de zwakke slotregel van het titelvers: “Ik weet geen naam voor dèze zaligheid”. Het onmogelijke woord “zaligheid” bederft hier de eindindruk, zeker na het sterke beeld van de blinde kern’[29.]. Ik slaag er na lezing en analyse van dit gedicht niet in om te begrijpen waarom het *woord* ‘zaligheid’ hier ‘onmogelijk’ wordt genoemd - een qualificatie die ik mij veel beter zou kunnen voorstellen van de ‘ondoorgrondelijke’ *werkelijkheid* waarnaar dit woord meerduidig verwijst. Voor wie het onderscheid tussen woord en werkelijkheid veronachtzaamt liggen de misverstanden en het eerste gelijk voor het grijpen: zo beschouwd zijn Paul van Ostaijen's *extase* en het verwante begrip *gelukzaligheid* bij Nijhoff - die beide op dezelfde wijze fungeren als Gerhardt's *zaligheid* - wel evenzeer ‘onmogelijk’, ware het niet dat woorden in zichzelf nooit ‘onmogelijk’ zijn, maar dat slechts in *zinsverband* kunnen worden.

In het zinsverband van *Het Veerhuis* heeft de term zaligheid weinig meer van doen met het element uit het populaire spraakgebruik waarmee wij bepaalde culinaire genietingen wel gewoon zijn aan te duiden. Evenmin verwijst het woord hier naar een dogma uit de christelijke leer; *zaligheid* refereert naar een complex-kosmische eenheid, bewerkstelligd door het wordingsproces van ‘het beeld’, dat ‘van hemel en rivierland’ is - een niet eenvoudig te bereiken ‘harmonie’[30.]. In deze zin is *Het Veerhuis*, in zijn assen en structuren die steeds weer om die ene versregel halverwege scharnieren, een zichtbaar gemaakte concretisering van de *Spreuk bij het werk*, waarmee de bundel opent: ‘Als ik nu in dit land / maar wat alléén mag blijven, / dan zal de waterkant / het boek wel voor mij schrijven’[31.]. In letterlijke zin een volstrekte ‘onmogelijkheid’, deze schrijvende werkzaamheid van de waterkant, hoezeer de ‘hemel’ zijde daarmee ook samenspant en toch: ‘Ik weet met zekerheid, / hier vind ik vroeg of later / het woord dat mij bevrijdt / en levend is als water’[32.].

Eén van de criteria op grond waarvan literatuur zich beslissend van een ‘radiobericht’ of een journalistiek verslag laat onderscheiden, is de irrelevantie van de waarheidsvraag, gemeten naar de normen van alledag[33.]. ‘Mogelijk’ en ‘onmogelijk’, ‘waar’ en ‘onwaar’ zijn qualificaties die slechts gegeven kunnen worden na een zo volledig mogelijke reconstructie van de ‘mogelijke wereld(en)’ van het betreffende gedicht[34.]. Men kan niet zeggen dat daarbij de ene wereld meer ‘waar’ is ten opzichte van een andere, omdat in die werelden een ander normen- en waardenstelsel

heersen kan. Dit betekent geenszins dat de dichter in de schepping van 'zijn' wereld - in dit geval de wereld van *Het Veerhuis* - volledig de vrije hand heeft, integendeel: óók binnen de getransformeerde wereld waar *water* wordt tot *woord*, heerst een 'gestrenge samenhang'. De coördinerende principes kunnen daarbij echter van een andere orde zijn dan die waarop de fysische werkelijkheid is gebaseerd.

De aantrekkingskracht van *Het Veerhuis* nu is vooral híerin gelegen dat het de volstrekte gelijkwaardigheid bewerkstelligt tussen fysische en verbeelde werkelijkheid, waartussen geen enkel hiërarchisch onderscheid bestaat: in beide werelden spreekt men dezelfde taal, geënt op het 'element dat was van den beginne'. Zo staat dit veerhuis, in een entourage van wind en levend water gesitueerd, aan een ieder - luisterend - vrij te ontdekken en te scheppen.

II.2. 'Vijanden en bondgenoten beide'

De vervreemdende ervaring zich tegelijktijdig in eenzelfde, maar wezenlijk anders ervaren werkelijkheid te bevinden, is opgetekend in het gedicht *Kinderherinnering*, zich eveneens afspelend langs de 'waterkant'[35.]:

Kinderherinnering

Vóór wij vertrokken naar de zwarte brandersstad,
ging gij nog eenmaal met mij naar de uiterwaarden.
Er was een wollig schaap, dat witte lammeren had;
een veulentje stond bij de grote blonde paarden.

Opeens voelde ik, dat gij mij naar het water trok.
Gij zijt gekeerd, omdat ik wild en angstig schreide.
Wit liep gij op de dijk; ik hangend aan uw rok.
Moeder en kind: vijanden en bondgenoten beide.

In een bedrieglijke eenvoud wordt hier, in het bestek van twee gekruist ruimende kwatrijnen, een gebeuren geschetst dat in het betreffende kinderleven weinig minder dan een ramp moet hebben betekend. Hoewel over 'het water', de niet nader aangeduide plaats in de omgeving waarvan het woordenloze onheil zich voltrekt, geen enkele uitspraak wordt gedaan suggereert het gedicht in de tweede strofe een atmosfeer van dreiging en doodsgevaar die wel heel rechtstreeks met 'het water' in verband lijkt te staan. Het roept de vraag op welke waarden er respectievelijk door de moeder, het kind en de impliciet aanwezige verteller aan 'het water' worden toegekend.

Anders dan in *Het Veerhuis* vraagt de woordgroep 'het water' hier om een differentiëring al naar gelang het *perspectief* van waaruit de gebeurtenissen beschreven worden en - in samenhang daarmee - om een differentiëring in *tijd*[36.]. Dat er van tenminste twee verschillende tijdstippen sprake is, maakt de titel reeds duidelijk, waarin het element 'Kinder' naar een verder verleden terugwijst dan het element 'herinnering'. 'Het levend Monogram', zo zegt Gerhardt met betrekking tot de bundel waarin *Kinderherinnering* is opgenomen, 'is geschreven toen ik al vijftig was; de ervaringen zijn veelal van voor mijn tiende'[37.]. Het is met name ten aanzien van deze discrepantie dat men de vraag in 'herinnering' brengen kan die in de vroege bundel *Kosmos* wordt gesteld: 'O spiegeling - na zóveel jaren, / heb ik het alles gaaf bewaard?'[38.].

'Gaaf', dat is de karakteristiek die men toe kan passen op het in de eerste strofe neergelegde oer-Hollandse tafereel van vrede en harmonie in grazige uiterwaarden. Uit de tijdsindicatie die de eerste versregel bevat, valt bovendien af te leiden dat het bezoek aan deze uiterwaarden de dimensie van een afscheid krijgt toegevoegd:

'Vóór wij vertrokken naar de *zwarte* brandersstad, / ging gij *nog eenmaal* met mij naar de uiterwaarden'. Het stedelijke toekomstbeeld wordt, nog voordat een vertrek heeft plaatsgevonden[39.], ook wat de kleuren aangaat gecontrasteerd met het landelijke beeld van schapen, *witte* lammeren en *blonde* paarden, waarmee de moeder het kind 'nog eenmaal' confronteert in de kennelijk zoveel vaker bezochte uiterwaarden.

De relatie tussen moeder en kind, waarin de moeder de leiding

heeft (zíj neemt het initiatief, het kind gaat mee), wordt in de volgende versregels tot tweemaal toe in de dierenwereld geparallelliseerd: 'Er was een wollig schaap, dat witte lammeren had; / een veulentje stond bij de grote blonde paarden'. De 'wij' uit de eerste versregel - naderhand gesplitst in 'gij' en 'mij' - vindt hier in een hecht kruiselings verband en met een chiastische verwisseling van enkel- en meervoud ('lammeren' corresponderend met 'een veulentje', 'een wollig schaap' met 'de grote blonde paarden') de natuurlijke eenheid van moeder en kind tegenover zich, - een vanzelfsprekend en in harmonie verkerend 'bondgenootschap'. Aldus de vredige aanhef van een herinnerd landschap, door de ogen van een kind gezien.

Het tweede kwatrijn opent met een abrupte wending in het verhaalgebeuren of beter: op de atmosfeer van rust en samenhang wordt op onvoorspelbare wijze een plotselinge inbreuk gemaakt - '*Opeens* voelde ik, dat gij mij naar het water trok'. Het schokkende van deze door de moeder ondernomen handeling is voor het kind wel allereerst gelegen in het onverwachte karakter ervan: kijkend naar de lammeren en paarden verwácht je zoiets niet, je blik stond op een andere realiteit gericht. En bovendien: de meest primaire zintuigelijke functies - 'horen' en 'zien' - zijn hier niet in het geding, want het kind *voelde* alleen maar hoe het plotseling van de uiterwaarden vandaan naar 'het water' toe getrokken werd.

Geen gewag van taal - die allereerste toegang tot volwassenheid -, geen woorden om deze abrupte 'verhuizing' begrijpelijk te maken, dat wil zeggen: in *rede* te vatten en van daaruit aanvaardbaar. Moeder en kind, een middagje uit en er wordt niet gesproken! In plaats daarvan een dwingend, woordenloos gebaar in de richting van 'het water'.

Het is bepaald onaannemelijk dat het kind, met het water en zijn verwante landschap van dijk en uiterwaarden vertrouwd, bang voor *water* zou zijn en zo staat het hier ook niet. De trekkende beweging voert naar '*het* water', hetgeen - in correspondentie met '*de* uiterwaarden' (vers 2) en '*de* dijk' (vers 7) betekent dat we hier met het specifieke rivierwater van een eenmalige situatie te doen hebben, het water van een afscheid, het water rond Gorcum[40.] en 'het water' van een woordenloze trek.

Zonder taal geen 'levend water', geen 'woord dat mij bevrijdt'. Het is daarom dat het kind van toen 'wild en angstig schreide': zonder woorden wordt de wereld - hoe gekend ook en nabij - angstig en bedreigend. Ook de moeder wendt zich, in een psychologische wisseling van volgorde die de chronologie doorbreekt, noodgedwongen van dit water af: 'Gij zijt gekeerd'.

Dan doet zich, in de zevende versregel, een tweede wending voor die niet zozeer op het dramatisch verloop der gebeurtenissen betrekking heeft als wel op de talige reconstructie daarvan: 'Wit liep gij op de dijk; ik hangend aan uw rok'. Het *perspectief* is stilzwijgend verschoven: de ik-figuur blijft weliswaar dezelfde, maar is - volwassen geworden - in staat om het geheel van een afstand te bezien en te registreren. Nu pas domineert het element 'herinnering': het kind van toen, 'hangend aan uw rok', kan haast niet hebben gezien hoe 'wit' de moeder was, maar achteraf - in reconstructie - kan het wel alsnog worden verwoord én, jaren na dato, overwonnen:

> Ik heb *Het levend Monogram* geschreven voor mijn moeder. Ik heb de bundel aan mijn vader voorgelegd. Hij zei dat ik het zeker uit moest geven. Hij vond het veel meer een monument voor haar dan een aanklacht. In de poëzie is het overwonnen[41.].

Behalve van een 'overwinning' in de zin van 'doorleving' getuigt de slotzin in een derde wending bovendien dat alle persoonlijke historiciteit hier is losgelaten: 'Moeder

en kind: vijanden en bondgenoten beide'. De tot nog toe steeds in verleden tijd gestelde persoonsvorm blijft hier generaliserend achterwege: moeder en kind - zij zullen altijd onder een aantal aspecten elkanders 'vijanden' en 'bondgenoten' zijn. Deze algemene uitspraak voert ons wederom naar 'het water' terug. Onder welk aspect zijn moeder en dochter - zo mogen we het kind inmid-

dels wel invullen - elkaars vijand en, tegelijkertijd, elkanders bondgenoot?

Bondgenoot zijn zij op grond van beider levengevend vermogen en in die zin gelijkelijk aan 'water' als bedding en oorsprong - vruchtwater - verwant. Moeder en kind ontlenen in een bepaalde levensfase hun bestaanswerkelijkheid vrijwel volledig aan elkaar: de baring is zo'n moment van volstrekt wederzijdse betrokkenheid. In een gedoemde paradox beginnen vanaf dat moment de noties van vijandschap en losmaking een rol te spelen, zoals in identiek maar immanent verband ook van het vers in wording wordt opgemerkt: 'hoor! stem en branding gaan aan: / werking van trek en van tij. / Diep in de kern van het vers / scheurt het zich naakt van mij vrij'[42.]

Ik geloof dat het in *Kinderherinnering* uiteindelijk gaat om een verstoring, een onaangekondigde blokkering van dit natuurlijke scheidingsproces, niet toevallig aan de waterkant gesitueerd: *water* vertegenwoordigt voor het kind een complementaire wereld, aansluitend op de in zichzelf besloten rust der 'grazige weiden', zoals in de eerste strofe verbeeld. Het kind van toen kan ze niet gekend hebben, de woorden uit psalm 23, maar iets van de daarin beschreven werkelijkheid moet het al hebben vermoed: 'De Heer is mijn herder, / mij zal niets ontbreken. / Hij wijst mij te liggen / in grazige weiden, / hij voert mij naar wateren der rust'[43.].

Doordat de moeder het kind niet loslaat en het - middels een dwingende ingreep - niet zijn eigen ervaringswerkelijkheid gunt, krijgen de 'grazige weiden' hier niet hun natuurlijk vervolg in 'wateren der rust'. De angst van het kind geldt dan ook niet 'het water', maar de *moeder*, in wie het te verdrinken dreigt en in het verlengde hiervan kan men ook niet zeggen dat het *kind* een ambivalente houding tegenover het water inneemt[44.]. Die tweeslachtigheid komt veel eerder op het conto van de moeder, tegenover wie het kind op zijn beurt een wisselend ervaren houding aanneemt. Dát verklaart de karakteristiek die Gerhardt ten slotte zelf van de bundel in zijn geheel geeft: '*Het levend Monogram* is een bundel van bliksem en donder. Wie zal dat verzinnen, zo'n bundel over zijn moeder te schrijven? Ik niet'[45.].

Wanneer 'het water', door wie of welke omstandigheid dan ook, vervreemd raakt van zijn oorsprong - 'de wateren der rust' - verliest het zijn helende werking en wordt de harmonie doorbroken. Er staat in de tweede strofe niets meer van het hechte verband overeind. In deze grove verstoring van een innerlijke samenhang moet een van de redenen gezocht worden waarom 'ik wild en angstig schreide', - een dierbare bestaanszekerheid dreigde te worden aangetast. Moeder en kind, voortgekomen uit hetzelfde element 'dat was van den beginne', gaan langs 'het water' zeer verscheiden wegen: 'vijanden en bondgenoten beide'.

De oorzaak van het hier verbeelde conflict is níet in 'het water' als mogelijke plaats om te verdrinken gelegen, maar in een anders ervaren van 'weiden' en 'water' door de moeder en het (volwassen geworden) kind. De positieve lading van *water* als dragend, voedend en levengevend element blijft hier wezenlijk onaangetast, welke *constante waarde* in overeenstemming is met de wijze waarop het watermotief in Gerhardt's oeuvre fungeert[46.]. Ik meen dat deze conclusie in verband kan worden gebracht met hetgeen Ida Gerhardt in een veel later gemaakte aantekening met betrekking tot een *In memoriam* opmerkt: 'Gaarne zou ik de lezer willen behoeden voor de misvatting dat in dit vers het water het verraderlijke element is, waarin een kind is omgekomen. Veeleer zijn het "de wateren der rust", die het kind (eindelijk bevrijd uit mensenhanden) dragen'[47.].

Het Veerhuis en *Kinderherinnering* hebben ten aanzien van het water-motief zo meer gemeen dan men op het eerste gezicht geneigd zou zijn te denken.

II.3. 'Wij geven de waterstand'

Het levend Monogram is in thematisch opzicht - en niet alleen wat de afdeling *In Memoriam Matris* betreft - een sleutelbundel in het oeuvre van Gerhardt, rond welke de voorgaande en volgende bundels scharnieren. Leest men van hieruit vroeger werk terug, dan blijkt hoezeer de verscheiden noties van het water-motief ('het water' als natuurelement, 'water' als bestemming en oorsprong en de verbinding van 'water' met 'woord' en 'vis' - het *levend* monogram) daarin reeds volledig aanwezig zijn. *Het levend Monogram* vertegenwoordigt een fase van uiterste concentratie, noodzakelijk voor een meer 'bevrijde' ontwikkelingsgang. Het is een hachelijke onderneming om op dit gebied te gaan speculeren, maar ik heb wel eens het idee dat een bundel als *De Hovenier* (1961) - in zijn overwegende mild- en lichtvoetigheid - niet zonder het 'bitter goud' van *Het levend Monogram* geschreven had kunnen zijn[48.].

Van deze tot 'bitter goud' gesmede concentratie levert het uit dezelfde bundel afkomstige vers *Radiobericht* - in een hecht gestructureerde afwisseling van herhaling en variatie - het dichterlijk bewijs[49.]:

Radiobericht

I
Te Grave beneden de sluis
voorbij de zware deuren
mag mij het water sleuren
en kantelen met geruis.
- Grave beneden de sluis.

II
'Wij geven de waterstand.'

III
O God, hoe kon het gebeuren -
gesloten het venster, de deuren,
gebannen uit liefde en huis.
- Grave beneden de sluis.

IV
'Wij geven de waterstand.'

V
Grave, dat is groen land
en water, dat draagt mij thuis.

VI
'Grave beneden de sluis.'
Grave, beneden de sluis.

Bij de presentatie van het getoonzette Boek der Psalmen merkte Ida Gerhardt over de structuur van psalm 114 onder andere het volgende op: 'Haaks op de lijn van dit vraag- en antwoordspel staat de lijn van het parallellisme, even oeroud, even diep in de mens gelegd, en in het Hebreeuwse psalmvers prachtig zichtbaar' en even later zegt zij van dezelfde psalm dat deze een 'haast geometrische opbouw' heeft[50.].

Op de 'oeroude lijn van het parallellisme' en in eenzelfde 'geometrie' is ook *Radiobericht* gebouwd, dat zich op nog een andere - indirecte - wijze met het *Boek der Psalmen* laat verbinden. Dr. Marie van der Zeyde noemt dit gedicht in haar essay 'een diep ingrijpend *De Profundis*'[51.], hetgeen 'Uit de diepten' betekent, zoals

de aanvangswoorden van een andere psalm - Psalm 130, een van de zeven boetpsalmen - luiden: 'Uit afgronden roep ik u, Heer; / hoor mij, Heer, ik blijf vragen'[52.]. De herkomst van de term is voor de thematiek van 'het water' in nog een ander opzicht van belang. De Latijnse zegswijze *De Profundis* (later als specifieke aanduiding op psalm 130 overgegaan) is afgeleid van het substantief *fundus*, 'bodem' en waarschijnlijk is oorspronkelijk van het wateroppervlak gezegd dat het *pro fundo* is: 'ver van de bodem af'[53.].

De eerste strofe suggereert hiervan vooralsnog het tegendeel. Na een tweeledig ingevulde locale bepaling - '*Te Grave beneden de sluis / voorbij de zware deuren*' - wordt vanuit de ik-figuur

gezegd: 'mag mij het water sleuren / en kantelen met geruis', hetgeen in zijn letterlijke consequentie de uiting van een doodservaring lijkt te zijn.

Het is niet zonder zin dat na een eerste geografische verwijzing - Grave, prototype van een Hollands stadje in een Hollands landschap, gelegen aan de Maas - nog een ándere ruimtelijke indicatie wordt gegeven die niet zonder gevolgen voor 'de stand' van 'het water' is: '*voorbij de zware deur*' en wanneer men dit gegeven met de werking van een sluis in verband brengt - 'een inrichting die het water door ten minste twee paar openslaande deuren ophoudt (zodat er een kolk gevormd wordt) en waardoor vaartuigen in staat worden gesteld *in water met een ander peil over te gaan*'[54.] - krijgen de derde en vierde versregel een andere gevoelswaarde. Over de aard van 'de waterstand' wordt hier weliswaar nog geen uitspraak gedaan - vers zes vertegenwoordigt de neutrale mededeling van de nieuwslezer van het A.N.P., gemarkeerd door de aanhalingstekens -, maar het is duidelijk dat 'het water' van vóór de deuren van een ander peil is dan 'het water' daaraan voorbij en het is alleen van de laatste categorie dat gezegd wordt: 'mag mij het water sleuren'.

Uit het 'scenario' van de derde strofe blijkt dat er een heel andere 'waterstand' gegeven wordt dan het neutrale bericht van de nieuwslezer zou doen vermoeden[55.] en geheel in overeenstemming met het *De Profundis*-karakter van de boetpsalm is de vragende aanhef: 'O God, hoe kon het gebeuren'. Een vraagstelling die in de volgende verzen nader wordt ingevuld: 'gesloten *het* venster, *de* deuren', welke woordgroepen aanduiden dat het hier om specifieke ruimtelijke realiteiten gaat.

Het is op dit moment dat een biografische aantekening verhelderend kan werken om de verschuiving aan te geven die zich inmiddels op het ruimtelijke, en in samenhang daarmee ook op het *symbolische* niveau heeft voltrokken. Het *Radiobericht* is in die zin een schoolvoorbeeld van wat het oude principe van herhaling en parallellisme vermag: de *lexicale* elementen blijven dezelfde, maar tussen de deuren uit vers twee en die uit de achtste versregel bestaat een belangrijk *referentieel* onderscheid en mutatis mutandis geldt hetzelfde voor de zo identiek klinkende 'waterstand' uit de tweede en vierde strofe.

Marie van der Zeyde brengt het gedicht en de daarin beschreven ervaring 'gebannen uit liefde en huis' te zijn in verband met de dag dat Ida Gerhardt voor haar bundel *Het Veerhuis* de Van der Hoogt-prijs werd uitgereikt. 'Maar toen zij in Voorschoten aankwam, was daar geen zweem van feestelijkheid': de familie, die er zo vast op gerekend had dat zuster Truus de prijs zou krijgen, hield venster en deuren van menselijke waardering gesloten.

> Juist die dag, waarop het dan toch allemaal 'goed gekomen' was, waarop het onrecht en de tegenslagen mochten worden vergeten, was nu de dag geworden waarop zij haar plaats in de familie verloor. Zij was 'buiten spel gezet', en ze had het goed begrepen[56.].

De deuren van dit Voorschotense huis, waar de radio doorgaat zijn neutrale berichten uit te zenden, missen ten opzichte van de zware sluisdeuren in elk geval het essentiële vermogen om 'in water met een ander peil over te gaan', een situatie die wel verre van *pro fundo* is. Deze deuren, in plaats van een poort naar verdere voortgang te zijn, vormen een blokkade: 'Grave beneden de sluis'. Is het toeval dat '*Grave*' de noties van 'graf' en 'begraven' in zich draagt? De stem in de ether speelt dan wel heel onbewust scherp op deze 'dodelijke' ervaring in, maar zo 'onbewust' gaat de dichter veelal niet uitsluitend te werk: 'Nooit raak ik uitgedacht over dat wonder, dat oneindig gedifferentieerde medium, ons povere mensen geschonken, dat taal heet'[57.].

In het herhaalde motto *Grave beneden de sluis* is het heel letterlijk de semantische aard van het element 'Grave' zélf die de lezer/luisteraar op het spoor van 'dood' en 'ten grave' zet. Parallel aan deze verschuiving in ruimtelijke realiteit (we bevinden ons niet meer '*Te* Grave beneden de sluis'), loopt de wijziging van 'de waterstand', die nu ook niet meer door de nieuwslezer gegeven wordt (een eenmalige mededeling is in het kader van een 'radiobericht' immers voldoende). Het 'bericht' uit de elfde versregel is een echo in het hoofd van de ik-figuur, die 'de waterstand' nu op de stand van zaken in het huis betrekt: een *radiobericht* bij wijze van balans en herinnering, van rekenschap én een laatste S.O.S.

De verhouding tussen de strofen wordt dus, evenzeer als dat in *Kinderherinnering* het geval was, bepaald door een antithese: het natuurlijk gebeuren uit de eerste strofe vindt zijn keerzijde en tegenpool in de derde, naar 'binnen' gerichte strofe en synchroom met deze onderscheiding staan ook de even strofen tegenover elkaar - letterlijk weliswaar identiek, maar referientieel 'hemelsbreed' verschillend. Hóe 'hemelsbreed' maken de volgende antwoordende strofen in een synthese duidelijk. Van zijn stedelijke aspecten ontdaan, ver van het huis met de gesloten deuren, doemt nu een ander Grave op, in termen van het *land* beschreven: 'Grave, dat is groen land', vruchtbaar en ten leven voerend want het element waaraan het zich voedt, '*water*, dat draagt mij thuis'. Men zou kunnen zeggen dat hier wederom een 'beeld van hemel en rivierland' rijst, mogelijk geworden doordat de vraag naar 'de waterstand' klemmend is gesteld: hoe zag het leven er uit, op die cruciale plaats bij de deuren?

Was het hoog, was het laag?

Eén ding is zeker: '*voorbij* de zware deuren' wordt alles anders, daar heeft 'het water een ander peil en dát water 'mag mij sleuren / en kantelen met geruis'. *Kantelen*, wordt er gezegd: wat onder was, wordt boven - *pro fundo*, ver van de bodem vandaan.

De uiterlijke gewaarwording van 'dood' uit de eerste strofe sluist hier naar het leven, op grond van een eigenschap die inherent aan alle '*water*' (zonder lidwoord verschijnt het woord hier, in zijn onbegrensde oneindigheid) is: het vermogen om voorwerpen te laten drijven, 'dragen', mits men zich als mens voegt naar de waterstand. Het verdrinken vormt alleen dan een reële bedreiging wanneer de deuren gesloten zijn en geen toegang geven, want dan mist men de doorgang naar een andere water-hoogte. Díe situatie, naar het psychische niveau van menselijke omgang vertaald, wordt beschreven in de derde strofe en het is opvallend dat daarbij - evenals in *Kinderherinnering* - de breuk gevormd wordt door een vorm van zwijgen: geen 'geruis', geen geruchtmakend 'water', geen ander geluid dan de echo van een neutrale stem uit de ether.

Voor hen die 'de waterstand' tot *voorbij* 'de deuren' hebben gepeild - de 'gekantelden', de 'overlevenden' - geldt een Grave buiten ruimte of tijd. In de slotstrofe is, zowel in de echo als in het antwoord, elke tijdsaanduiding vervallen: dit Grave ligt evenmin in de verleden (derde strofe) als in een tegenwoordige tijd (eerste strofe) en heeft even weinig met Zuid-Holland als met Noord-Brabant meer van doen.

Wanneer er uiteindelijk in een identificerende zinsnede van Grave gezegd wordt dat het 'groen land' is - het vruchtbare land van de 'grazige weiden' waar de lammeren weet van hebben - en van *water* dat het mij *thuis draagt* - het levend water van de 'wateren der rust' -, dan wordt er aan deze onderlinge verwevenheid in vergelijking met *Het Veerhuis* en *Kinderherinnering* niet alleen de structuur, maar ook de *vooronderstelling* van een boetpsalm toegevoegd: 'Uit *afgronden* roep ik u, Heer; / hoor mij, Heer, ik blijf vragen'.

Het groene land van Grave bereikt men slechts wanneer men door de wereld van het 'radiobericht' is heengegaan, de wereld waarin - volgens goed bijbels taalgebruik - 'laag' lijkt wat 'hoog' is en 'onder' wat in een andere 'stand' 'bovenaan' zou komen

te staan[58.]. Men komt in dit groene land niet gemakkelijk of zonder zelfstrijd aan, maar moet daartoe bereid zijn ‘beneden de sluis’ te gaan, dat wil zeggen: *ad fundum* - ‘op de gronden aan’[59.]. Peilloos zijn de ‘diepten’ die men dan voor zich ziet.

Foto: Maurits van den Toorn.

II.4. ‘Smeltwater aan de sneeuw ontloken’

> Terugziende op de verstreken decenniën weet ik dat al mijn bundels in wezen brieven zijn aan mijn land. *Het Veerhuis*, verschenen in 1945, was een brief vol vreugde en hoop aan een bevrijd Nederland. *De Kwatrijnen in opdracht*, van 1948, waren een brief vol wanhoop en bitterheid aan datzelfde Nederland, dat de verworven vrijheid begon te vermorsen, en begon zijn roeping ontrouw te zijn. Tussen deze twee polen - trots en vreugde om Holland enerzijds en bittere ontgoocheling anderzijds - heeft mijn werk zich sedert bewogen. Ik denk aan *Het levend Monogram*, aan *De slechtvalk* en aan mijn laatste bundel *De ravenveer*, die regelrecht aan Holland is gericht[60].

Van deze laatste, in 1970 verschenen bundel *De ravenveer* kan men in zijn geheel wel zeggen dat de erin opgenomen verzen zich voornamelijk rond de pool van ‘bittere ontgoocheling’ bewegen en toch wordt ook hier bij voortduring ‘de zwaartekracht getart’, al komen de geluiden dan meest ‘van overzee’, zoals in het milde vers *De dageraad*: ‘Over het witte gras heen kwam de morgen. / Bevreesd waadde ik weg van wat ik zag’[61]. Dat het om nog een andere ‘verwachting’ dan ‘de morgen’ gaat - ‘meer dan wachters de morgen’, staat er in psalm 130 - maakt het slotvers van de bundel vijfregelig duidelijk[62]:

Verwachting

Smeltwater uit de bergen raak mij aan:
de sterren kenteren en de nieuwe maan
voorzegt de lente. Winterlang verstoken
van u, smeltwater aan de sneeuw ontloken,
wacht ik u, om in bloemen op te staan.

We hebben in *Verwachting* met een andere categorie van *water* te doen dan waarvan in de voorgaande gedichten sprake was: ‘*smelt*water’ - de samenstelling geeft het aan - heeft een geschiedenis, een meer ‘gestolde’ oorsprong achter zich. Het is het water dat onder invloed van warmere getijden los van de gletsjers laat, het water dat dankzij een ‘lente’-gerichte temperatuurswisseling aan de vaste aggregatietoestanden van ijs en sneeuw ontgroeid is geraakt.

Aan dit ‘smeltwater’ nu - afkomstig uit de bergen en krachtens de aard van overgang verbonden met noties van ‘warmte’ - wordt de concrete vraag gesteld: ‘raak mij aan’. Er heeft zich stilzwijgend kennelijk een tweede omslag voltrokken: niet alleen is het water van ‘vast’ naar een vloeibare fase gegaan, maar tevens is het van ‘onbezield’ in de categorie van het ‘bezielde’ overgegaan. Het *smeltwater* wordt in zijn leven (geven)de aspecten aangesproken en in plaats van dat de ik-figuur het water aanraakt, hetgeen in overeenstemming met de normale menselijke gang van zaken zou zijn, wordt hier in een omgekeerde hiërarchie het water boven de mens gesteld, als kracht waardoor hij wenst te worden bewogen.

In de ‘geometrisch’ opgebouwde wereld van de natuur vindt niets, zo getuigen de tweede en derde versregel, zonder equivalentie plaats: ‘de sterren kenteren’. De sterren - van oudsher de elementen waaraan zich een veranderend ‘gesternte’ aflezen laat en de tijd wordt gemeten - *kenteren* hier: de stand der planeten, in een voortdurende wenteling opgenomen rond velerlei as, wijzigt zich hier zodanig dat er sprake is van ‘nieuwe maan’. Zet men met betrekking tot dit gegeven het scenario-

principe wederom in werking, dan luidt voor de scriptschrijver de allereerst te stellen vraag of er op zijn film al dan niet een maan zichtbaar is of tenminste het schijnsel daarvan. Om deze vraag te kunnen beantwoorden moet de scenarioschrijver uitsluitsel zien te verkrijgen, uiteraard met behulp van het aangeboden *tekst*materiaal - over de lexicale en referentiële betekenissen van de woordgroep 'de nieuwe maan'. *Lexicaal* dienen zich in principe twee mogelijkheden aan[63.]:

(1) De maan die onder enig, niet nader genoemd maar bekend verondersteld aspect 'nieuw' is, bijvoorbeeld: pas ontstaan, geschapen, 'gemaakt' of de tevoren niet waargenomen, ervaren maan.
(2) De 'nieuwe maan' als aanduiding voor een aan het sterrenstelsel ontleend tijdstip, namelijk wanneer de maan tussen aarde en zon in staat, waardoor we haar niet zien; dit in tegenstelling tot het verschijnsel 'volle maan'.

Op het eerste, *letterlijke* niveau - we bevinden ons dan nog steeds in het berglandschap, zoals in de eerste versregel 'aangeraakt' - heeft mogelijkheid (1), op welke wijze men 'nieuwe' ook nader specificeert, het *referentiële* gevolg dat er op de uiteindelijke film een maan zichtbaar is. De lichtsterkte hiervan is afhankelijk van de diverse in te vullen noties en zo kan de gedaante van de maan variëren van een uiterst mager sikkeltje tot alle stadia naar 'volle maan'.

Op een volgend, meer *metaforisch* niveau, zijn heel andere gevolgen denkbaar, maar voor een dergelijke lezing geven de eerste versregels vooralsnog geen aanleiding en bovendien - het werk van Gerhardt tot hiertoe verkend hebbende - is er alle reden om in haar gedichten de zaken eerst op het primaire niveau tot klaarheid te brengen, verweven als dat niveau steeds met volgende lagen is gebleken: hecht in elkaar verankerd via een en dezelfde taal.

De tweede lexicale mogelijkheid sluit op de film de aanwezigheid van een maanschijnsel uit: de stand der planeten is dan van dien aard dat de maan - tussen zon en aarde ingeschoven - vanuit een aarde perspectief onzichtbaar is. De filmer die deze mogelijkheid als de meest aannemelijke accepteert, wordt in de realisering van zijn script met een belichtingsmoeilijkheid geconfronteerd: het landschap van bergen en water dat hij moet introduceren is in duisternis gelegen.

Zou ik een filmer zijn, mijn landschap van *Verwachting* zou 'in den beginne' duister zijn.

Aan 'de sterren' in vers twee valt niet alleen de realiteit van 'nacht' te ontlenen, maar ook de aan hun wenteling inherente eigenschap van voorzegging: 'de sterren kenteren en de nieuwe maan / *voorzegt* de lente'. In een aan de sterren ontleende tijdsrekening kan het tijdstip van '*de* nieuwe maan' (wéér duidt hier het bepalende lidwoord op een specifiek af te grenzen entiteit: het is *de* nieuwe maan die de voorzegging van een ander getijde is) samenvallen met het einde van het winterseizoen. In overeenstemming met deze seizoensgeleding is het vervolg in de derde en vierde versregel: '*Winterlang* verstoken / van u, smeltwater aan de sneeuw ontloken'. Een winter lang heeft dit water in de gestolde begrenzing van een vaste stof verkeerd en de 'ik' ervaart dit als een 'verstoken' zijn. Verwijderd en weg gehouden, zo lijkt het, van het aspect dat water levend en bezield, vloeibaar en aan te raken als persoon maakt. Het is opvallend hoe hier van 'smeltwater' gezegd wordt dat het aan de sneeuw '*ontloken.* is - een aanduiding die in eerste instantie met betrekking tot bloemen gebruikt wordt om aan te geven dat zij zich hebben 'ontsloten', waardoor de kern, de knop zichtbaar wordt. *Water* in termen van 'groei' en natuurlijke beweging beschreven, vooruitlopend op de nog in de toekomst gestitueerde

‘bloemen’ uit de slotregel. Overigens: er zijn bloemen die - in tegenstelling tot het merendeel der plantenfamilies - '*s nachts* ontluiken.

Het gedicht nadert zijn ronding: in aansluiting op het gepersonifieerde karakter van ‘smeltwater’ uit de eerste versregel, spreekt de ik-figuur in vers vijf dit water in de tweede persoon aan: ‘wacht ik u’. In tweeërlei zin is dit ‘wachten’ concreet ingevuld: enerzijds wordt er gewacht op de ‘u’ die het levende, getransformeerde ‘smeltwater uit de bergen’ is[64.] en anderzijds zal de komst van dit water met een groeizaamheid gepaard gaan: ‘*om in bloemen op te staan*’.

De laatste zinsnede is meerduidig en kan op ten minste twee verschillende wijzen worden gelezen.

Wanneer het smeltwater eenmaal aan zijn *afdalende* beweging is begonnen zal de ik-figuur zich - na een tijd van ‘waken’ en ‘wachten’ - in een veld van bloemen bevinden (‘in’ wordt dan - dankzij de voedende kracht van het water - geïnterpreteerd als ‘te midden van’). In deze lezing rijst er in de slotregel het toekomstbeeld van een overdadig bloeiende alpenweide - ‘bloemen’ staat er, in een oneindig meervoud - temidden waarvan de ik-figuur ‘herboren’ *op* kan *staan.* Dan is het inmiddels niet langer ‘nieuwe maan’, het proces van wassing herneemt zijn loop in de richting van ‘volle maan’.

Op een dieper niveau is er echter nog een andere interpretatie mogelijk, maar daartoe is het nodig dat men de wereld van de alpenweide en de daarin gegeven fysische beperkingen gedeeltelijk verlaat. *Gedeeltelijk*, want de wereld van het ‘smeltwater uit de bergen’ heeft álles met de ‘mogelijke’, getransformeerde wereld van doen, waarvan in deze tweede lezing sprake is. Het is een wereld waarin mensen de gedaante, de structuur, de groeiwijze of het aanzicht van een bloem kunnen aannemen en in díe wereld doet - merkwaardig genoeg - de stand van de maan niet langer ter zake. Ik heb met deze interpretatie nadrukkelijk níet een *metaforische* lezing op het oog (hoewel grammaticaal heel goed mogelijk), die mensen onder enig aspect als te *vergelijken* met bloemen beschouwt. Een dergelijke lezing constitueert namelijk níet een fundamenteel andere wereld; er heeft geen enkele transformatie plaatsgevonden, maar uitsluitend een talige overdracht van object naar beeld. Het metamorfose-karakter van het ‘smeltwater’, samen met het in de titel tot uiting gebrachte ‘eschatologische’ element[65.], veronderstellen echter wel degelijk een wereld waarin een wezenlijke omvorming plaatsgegrepen heeft.

Ik ken, vanuit aards perspectief (het perspectief van waaruit ‘de nieuwe maan’ onzichtbaar is) maar één wereld waarin een dergelijke totale metamorfose, afgezien van de verbeeldingswerkelijkheid van het sprookje of de science fiction, tot de reële, menselijke mogelijkheden behoort en waarin mensen onder enig aspect - dat kan bijvoorbeeld de werking, de groeiwijze zijn - bloemen *genoemd* kunnen worden: het is de wereld van *Het Veerhuis* op het tweede niveau gelezen, de wereld van ‘het beeld’, de wereld van het vers (in wording). Ik herhaal in dit verband Gerhardt's eigen karakteristiek van wat zij als de uitkomst van poëtische werkzaamheid ziet:

> Een vers moet een zwaartepunt hebben, assen en structuren moeten erin zitten, net als in een *sneeuwkristal*; of weer anders: een vers moet de structuur van een *bloem* hebben. Het is een *organisme.* Ik heb er weinig part of deel aan; ik verbaas me[66.].

De mens die schrijvend scheppende is, staat *in* zijn verzen op en hij creëert, ‘ontsluit’ daarin een wereld waarin het onzichtbare tot op zekere hoogte zichtbaar is. In deze wereld, waarin bepaalde tegenstellingen *in* elkaar zijn verzoend, spannen *woord* en *water* heilzaam samen. Nu doet het verband met het ‘bezielde’ *smeltwater* zich nog in een ander opzicht gelden: ‘raak mij aan’, staat er - de groei van een bloem laat zich evenmin forceren als het ontstaansproces van een vers; beide zijn autonome ‘organismen’, waartegenover een houding van *wachten* past, verwant aan de

eschatologische waarde van *Verwachting.* 'Ik ken een leven van wachten', zo zegt Gerhardt naar aanleiding van dit gedicht. 'Een heel leven dat zich in *Het levend Monogram* wilde melden, zit in deze regels'[67.].

Een kenmerk van de 'laatste dingen' waarop een eschatologische verwachting zich richt, is dat zij *onzichtbaar* vanuit het

perspectief van de aarde zijn, zoals ook de maan - in de nabijheid van de zon geschoven - wel aanwezig, maar voor aardbewoners onzichtbaar is. Juist aan die onzichtbaarheid ontleent ‘de nieuwe maan’ haar apocalyptische, voorzeggende kracht: ‘de sterren kenteren en de nieuwe maan / voorzegt de lente’. Van dat visioen kan men ‘winterlang verstoken’ zijn, maar - zo voorzegt *Het Boek der Openbaring* - ‘Ik zal den dorstige geven uit de bron van het water des levens, om niet’[68.]. In de wereld van de Apocalyps kan zelfs ‘de nieuwe maan’ een *zichtbare* realiteit vertegenwoordigen, maar Johannes zag te Patmos de dingen vanuit een ander perspectief.

Het is deze wereld waarvan ook *Het Sterreschip* de levende ‘voorzegging’ is.

II.5. ‘Troost is het en openbaring’

Terecht merkte F.L. Bastet in zijn ‘feestrede’ bij de uitreiking van de *Prijs voor Meesterschap* op: ‘Wie het werk van de eerste tot de laatste bladzijde leest, zal geneigd zijn het einde met het begin te verbinden en opnieuw terug te keren tot die allereerste verzen’[69.]. Marie van der Zeyde komt aan het slot van haar essay tot een soortgelijke konklusie wanneer zij zegt: ‘Zo sterk is de innerlijke eenheid, dat men telkens weer vroegere en latere verzen aan elkáár zou kunnen verhelderen’[70.]. Geen gedicht maakt deze uitspraken in hun methodologische consequenties wellicht zo duidelijk als het lange titelgedicht uit de in 1979 verschenen bundel *Het Sterreschip*, dat het karakter van een samenvatting van heel het voorgaande draagt.

Alle bekende motieven van het rivierland - de wolken, de wind, (het) water, het schip en de sterren - komen hier samen tussen de polen van ‘vreugde’ en ‘ontgoocheling’, gekleurd door ouderdom: ‘wie oud geworden is in dèze eeuw / draagt in zijn denken vele eeuwen mee’[71.]. *Het Sterreschip*, met wolken en water vertrouwd, brengt in zijn lading verschillende werelden en tijdstippen samen:

Aan de watergang geboren,
aan de grote stroom getogen,
met verholen het vermogen
om zijn tijdingen te horen,
om de maningen van zijn gronden
na te stamelen bij monde,

blijf ik het verbond bewaren.
Bij de wereld in gebreke
blijf ik naar het water aarden;
mag ik met het water spreken,
ademen zijn ademhalen,
zijn voorzeggingen vertalen.

De eerste strofe van dit 150 regels tellende, verhalende gedicht voert ons naar het water als het domein van klankbord en oorsprong ineen: ‘met verholen het vermogen / om zijn tijdingen te horen’. Het is het water dat - voor wie daarvoor ontvankelijk is - *van zich* doet horen op een wijze die verre van vrijblijvend is: van zijn gronden gaan *maningen* uit, aansporingen, herinneringen, ‘aanzeggingen’.

Wie zich door dit *water* ‘gezeggen’ laat - en de ik-figuur spreekt hier deze woorden uit, na een leven lang met het water te hebben verkeerd, nog eenmaal op bezoek ‘in de stad van mijn geboorte’ - blijft trouw aan ‘het verbond’, zoals ook het kind in

Kinderherinnering zich terdege bewust van 'de wateren der rust' was. Toen reeds werd het kind door de wereld, daar belichaamd in de gestalte van de moeder, ervaren als 'Bij de wereld in gebreke', en dat kan ook haast niet anders want behalve een aansporende heeft dit water een 'voorzeggende' kracht, op dezelfde wijze als 'de nieuwe maan' - onzichtbaar - de voorzegging van 'de lente' was. Het is vanuit een visionaire wetenschap enerzijds en vanuit levensnoodzaak anderzijds dat de keuze voor het water wordt gemaakt: 'mag ik met het water spreken, / ademen zijn ademhalen, / zijn voorzeggingen vertalen'. Ademen op het ritme van dit levend water wordt hetzelfde als *vertalen*, dat is: werelden ontsluiten door middel van het woord - 'ik adem in en uit, en zij ontstaan / uit stille kernen, in het element / dat was van den beginne'. Woord en water hebben dezelfde oeroude oorsprong en de voorzeggingen van het vertalen is dan ook een werkzaamheid die een houding *ad fundum* vereist, want men stuit daarbij op vele 'lagen van tegenstand':

Een die ancestraal het water
als de aartsbelager haatte
hield mij in haar schoot besloten,
heeft wat mij was ingeschapen
in het donker omgedragen;
kon mij, uit haar schoot gestoten,
slechts vervolgen ongenadig.
Maar genadig is het water,
troost is het en openbaring;

In de derde strofe komen wij, zonder dat zij als zodanig wordt genoemd, weer de moeder-figuur tegen, wellicht dezelfde als achter wie het kind schreiend aanliep over de dijk en zij wordt hier geschetst als iemand die '*ancestraal* het water / als de *aartsbelager* haatte'. 'Ancestraal', dat wil zoveel zeggen als: 'van oudsher', 'voorvaderlijk' en dit begrip fungeert in deze zinsnede, grammaticaal gezien, zowel als bepaling bij het subject als tegelijktijdig ook bij de door het subject uitgevoerde handeling van het 'haten'. Bepaalde eigenschappen of achtergronden van de moeder-figuur hebben te maken met de houding die zij tegenover het water inneemt, een houding van vijandschap.

Het is in deze fase van het gedicht nog niet goed mogelijk om de voor-vaderlijke conceptie die de moeder ten aanzien van het water hanteert van een expliciete invulling te voorzien; we kunnen slechts constateren dat vanuit die voorvaderlijke achtergrond het water ervaren wordt als de belager van de aarde[72], als het oerelement waardoor de wereld als eerste belaagd, verzwolgen kan worden.

Er is in het begrip 'ancestraal', dat van Latijnse oorsprong is, nog een tweede element dat - met het oog op de thematiek van Het *Sterre*schip - in nog een ander opzicht van belang is. In de astronomie duidt de verwante term *praecessio* (precessie) de verplaatsing aan van de nachteveningspunten op de ecliptica, in de richting van oost naar west, dat wil zeggen: *tegen de volgorde der tekens van de dierenriem in*[73]. Voegt men dit gegeven bij de notie van 'voorvaderlijkheid', dan getuigt de wijze waarop de moeder het water *haat* van een omgekeerde volgorde, wellicht eveneens door voor-vaderen gehanteerd. In deze visie vertegenwoordigt het water een verdelgende en vernietigende kracht ten opzichte van de aarde en men kan zich nu de heel letterlijke vraag stellen in welke voor-vaderlijke wereld het water inderdaad die reële bedreiging van verdelging heeft gehad.

Het antwoord is te vinden in het eerste bijbelboek, Genesis, waar God tot Noach zegt: 'Want Ik, zie, Ik breng een watervloed over de aarde, om alle vleesch, waar een geest des levens in is, van onder den hemel te verderven; al wat op de aarde is zal den geest geven'[74]. En zo geschiedt het dan ook, zeven dagen later, wanneer Noach - ter overleving - onderdak gevonden heeft in de ark:

En het geschiedde na die zeven dagen, dat de wateren des vloeds op de aarde waren (...), op dezen zelfden dag zijn alle fonteinen des grooten afgronds opgebroken, en de sluizen des hemels geopend. En een plasregen was op de aarde veertig dagen en veertig nachten (...). En alle vleesch, dat zich op de aarde roerde, gaf den geest, van het gevogelte, en van het vee, en van het wild gedierte, en van al het kruipend gedierte, dat op de aarde kroop, en alle mensch[75.].

Op dit ‘voorvaderlijke’ tijdstip in de heilsgeschiedenis heeft het water, ‘de wateren des vloeds’, wel heel totaal en krachtdadig de gedaante van ‘de aartsbelager’ aangenomen.

En toch, zo staat al in de tweede strofe van *Het Sterreschip*: ‘blijf ik het verbond bewaren / (...) blijf ik naar het water aarden’. Er is kennelijk een heel ander water-begrip mogelijk, haaks op een voorvaderlijke wereld van verdelging, maar daartoe moet men oostwaarts gaan:

> Voorts zeide God tot Noach (...): En ik richt mijn verbond op met u, dat niet meer alle vleesch van de wateren des vloeds zal worden uitgeroeid; en *dat er geen vloed meer zijn zal*, *om de aarde te verderven.* En God zeide: Dit is het teeken des verbonds, dat ik geef tusschen Mij en tusschen ulieden, en tusschen alle levende ziel die met u is, tot eeuwige geslachten. Mijn *boog* heb ik gegeven in de wolken; die zal zijn tot een teeken des verbonds tusschen Mij en tusschen de aarde[76].

Ook in de wereld van *Het Sterreschip* verschijnt in een latere fase een dergelijk, *vaderlijk* teken:

Langs de donkere overzijde
kwam hij als een ster gevaren,
mij herkenbaar aan het toplicht;

zoon des vaders, Aldebaran, ...

en dienovereenkomstig staat de ervaring van het kind diametraal tegenover die van de moeder: ‘Maar *genadig* is het water, / *troost* is het en *openbaring*’. Het is het water van ná de zondvloed, in tegenstelling tot ‘het water’ uit de dertiende versregel. De hier gecursiveerde elementen zijn afkomstig uit wat de ene hoeksteen van *Het Sterreschip* is: de beeldenrijke wereld van de Joods-Christelijke cultuur, waarin men onuitputtelijk in naamgeving is. De bijbelse metaforiek getuigt van een ongekend respect tegenover de Schepper, wiens naam niet uitgesproken maar in een vloed van beelden gevarieerd wordt en dit geldt evenzeer de ‘zoon des vaders’ - die nieuwtestamentische inlossing van ‘het verbond’ -, die ‘wijnstok’ genoemd wordt, ‘licht’, ‘brood’ en op talloze plaatsen ‘levend water’.

Merkwaardig genoeg is het in *Het Sterreschip* een *naam* die de verzoening tot stand brengt met wat de andere hoeksteen, niet alleen van dit gedicht maar van het hele dichterschap van Ida Gerhardt is: de ‘archaïsche’ wereld van de antieke cultuur:

het onstilbare verlangen
- vrees en zaligheid tesamen -
naar die éne, steeds verwachte,
zelden op de Waal te ontwaren,
dragende de naam der namen
ondoorgrondelijk, Aldebaran.

Men denkt in deze beschrijving van het ‘verlangen’ - wel zeer verwant aan wat de dichter J.C. Bloem ‘de goddelijke onvervuldheid’ noemde[77] - als vanzelf aan de wereld van *Het Veerhuis* terug, waar zich eveneens ‘een verbeiden’ oprichtte, gestuwd in de richting van ‘het beeld’, dat ‘*van hemel en rivierland*’ is. Zo ook is Aldebaran het zelden zichtbare beeld dat ‘van hemel en rivierland’ *rijst.* Spookte Aldebaran ook reeds in de omgeving van ‘het veerhuis’ rond?

Hoe het ook zij, nu krijgt 'het beeld' zijn ondoorgrondelijke naam: 'dragende de naam der namen (...), Aldebaran', hetgeen in de astronomie de aan het Arabisch ontleende aanduiding is voor 'de volger', namelijk van de Plejaden - het *zeven*-gesternte - op hun baan langs de hemel[78.]. Het is de ster van de eerste grootte in het sterrebeeld Taurus, de helderste uit de sterrengroep de Stier. Door zijn lichtsterkte werd Aldebaran al rond 3000 v.C. door de oude Perzen als een der vier 'koninklijke' sterren beschouwd, maar zijn koningschap bestaat bij de gratie van slechts zelden zichtbaar te zijn. 'Zelden op de Waal te ontwaren' is Aldebaran, want doordat deze ster slechts weinig ten zuiden van de ecliptica staat - de denkbeeldige baan die de zon door de sterren beschrijft - wordt ze regelmatig door de maan bedekt. Het verschijnsel dat zich dan voordoet, duidt men in de sterrenkunde met 'occultatie' aan: het verduisterde hemellichaam is dan vanuit aards perspectief onzichtbaar, 'verholen', vergelijkbaar met de situatie van 'nieuwe maan', waarvan in het gedicht *Verwachting* meerduidig sprake was.

Belangrijk in de geciteerde zinsnede is bovendien dat Aldebaran *op de Waal* te ontwaren gesitueerd wordt: de ster wordt in bewegende spiegeling zichtbaar op het water - 'van hemel én rivierland'. Veronderstelt men de vorm van de ster veelkantig - aannemelijk door het '*top*licht' - dan neemt haar spiegelbeeld de contouren van een schip op het water aan: *sterreschip*, zo luidt de adequate aanduiding voor deze in de sterren plaatsgrijpende en door het water weerspiegelde vorm. Inderdaad: 'van hemel en rivierland rijst het beeld'. Desalniettemin blijft de *naam* van Aldebaran raadselachtig:

Aldebaran, om met vragen
aan uw raadselnaam te raken,
of van u gewag te maken
heb ik steeds als kind vermeden.
Bij uw nadering, Aldebaran,
werd het heden vreemd, ontledigd,

hield een kentering oppermachtig
intocht binnen mijn gedachten
en doorvoer mij een vermoeden
- opgestoten uit de gronden
van het weten ongeweten -
van verborgen samenhangen;

Raadselachtig, maar ook vreeswekkend, want: 'Bij uw nadering, Aldebaran, / werd het heden vreemd, *ontledigd*', leeg gemaakt, dat wil zeggen: tot in zijn meest ware essentie en oorsprong onthuld en dit alles door de 'kenterende' kracht van een hemellichaam. Hoe raadselachtig zijn naam ook is, Aldebaran verenigt 'van het weten ongeweten' de 'verborgen samenhangen' in zich:

van dat Ene dat moest wezen
in de stuwing van de stromen,
in het trekken van de vogels;
in het in zichzelf gekeerde
oud geheimenis der woorden.
En, verscholen, in mijzelve.

Wederom wordt 'dat Ene' werkzaam geacht 'in de stuwing van de stromen' en in het verlengde daarvan worden *woord* en *water* op hetzelfde plan gebracht, het niveau van 'geheimenis'. Ik geloof dat we de zinsnede uit vers drie- en vierenvijftig heel letterlijk moeten nemen: het zijn de woorden zélf, in hun klankpatronen en semantische oorsprongen, die de magische dragers (vergelijk het gothische *bairan*

en het middelnederlandse *baren*, dat 'dragen', 'voortbrengen' betekent) van een '*oud* geheimenis' zijn: *Aldebaran*, drager van een oud geheim.

Sommigen noemen een dergelijk taalbegrip 'archaïsch' en in oorspronkelijke zin is dat zeker juist: ontleend aan of betrekking hebbend op (de taal van) een zeer oud tijdperk van een beschaving. Doordat de dichter die taal in een nieuwe cultuurperiode integreert - en aan die synthese ontleent het sterreschip onder andere zijn symbolische kracht - houdt hij een 'oud geheimenis' levend niet alleen, maar schenkt hij daaraan bovendien een dynamische, door de tijd gegeven kracht. 'Ik heb eerbied voor de poëzie als zodanig', zegt Gerhardt. 'De poëzie is onuitputtelijk in structuur en haar mogelijkheden zijn bijna nog onontgonnen'[79.]. Ik meen dat men deze opmerking mede in verband kan brengen met de eerder geciteerde, twintigste strofe van *Het Sterreschip*, waarin 'het *baarlijk* woord' om 'ontginning' vraagt:

Luister slechts - en uit de verte,
ginder waar het tij gaat rijzen,
komt het baarlijk woord ter ore:
aan geen wereld onderhorig,
door geen mensenmacht te temmen.
Aan zijn afkomst te herkennen.

De cursivering geeft aan dat in deze laatste fase van het gedicht een ander aan het woord is, namelijk: 'Die mij vormde in het verborgen, / die mijn lot gebood en opdracht', maar deze woorden worden pas gesproken nadat de ik-figuur 'door het venster' ('*door 't venster waait een reuk van water aan*') een 'riviergezicht' ontwaard heeft: 'nauw voor ogen te geloven'. Het is een riviergezicht dat het karakter van een *genesis*, een wording heeft: 'Uit het water werd geschapen / toen de Geest daarover zweefde, / staat geschreven, al wat leefde; / nog in nevelen verborgen'. Het scheppingsproces in termen van schrijfzaamheid weergegeven, en uit dien hoofde is 'het water' levend en geruchtmakend: water *schrijft* hier het geschapene neer. '*Toen ge nog een kind was wist ge*, / *met het water stil te rade*, / *wat dit is: In den beginne*'.

Het is geen eenvoudige opdracht om, 'oud en grijs geworden', weer de houding en geestesgesteldheid van een kind aan te nemen en toch: 'Indien gij u niet verandert en wordt gelijk de kinderkens, zoo zult gij in het Koninkrijk der hemelen geenszins ingaan'[80.]. Het is slechts vanuit de leefwereld en het beeldende vermogen van een *kind* dat men 'de zoon des vaders, Aldebaran' kan ontwaren - 'mij herkenbaar aan het toplicht'. Kinderen zijn gevoelig voor zulke eenduidige signalen als een ster die op het spiegelend wateroppervlak van de Waal komt aangevaren: 'slechts een naam en ster als boegbeeld'.

Er doet zich nu een soortgelijke vraag voor als waarvan in het vers *Verwachting* sprake was: komt er in de wereld van *Het Sterreschip*, op het primaire scenario-niveau een concreet reëel bestaand schip voor, in de fysisch-geografische context van een rivierlandschap? Het antwoord op deze vraag is wederom afhankelijk van het *perspectief* dat men op de beschreven gebeurtenissen richt: in de wereld der volwassenen, bekend met de verschijnselen van weerkaatsing en vervorming uit de fysica, is er *geen schip* te ontwaren; feilloos weet men de glinsterende beweging op het water te herleiden tot het spiegelbeeld van een ster die aan het firmanent gerezen is. In deze wereld hebben de wetten van astronomie en fysica het laatste, gezaghebbende woord. De filmer die niet gelijk 'de kinderkens' is, zal bij deze passage van *Het Sterreschip* de lens dan ook niet laten richten op het water, maar op de sterrenhemel waar een van de vier koninklijke sterren in alle helderheid zichtbaar is. Door vloeiende overgangen naar het 'rivierlandschap' zou hij duidelijk maken dat de ster in tweede instantie in het water verzonken ligt.

Zou ik een filmer zijn, mijn landschap van *Het Sterreschip* zou wel heel overwegend een landschap van het water zijn. Er is namelijk een andere wereld mogelijk, hoewel mijn eerste lezersreactie op dit gedicht van de 'volwassen blik' getuigde die de fysicus eigen is: ik kon geen schip ontwaren. Om de wereld van Het Sterre*schip* in te gaan, is het ten andere male nodig dat men de werkelijkheid van natuur- en astrologische beperkingen volledig verlaat en het zijn met name de kinderen, die met een dergelijke grensoverschrijding geen enkele moeite hebben. Dat hun schip bij de bewegende gratie van het water bestaat, doet aan het realiteitsgehalte van de film die zich voor hun ogen voltrekt, niets af: *er is een schip*, en het vaart - 'langs de donkere overzijde kwam hij *als een ster* gevaren, mij herkenbaar aan het toplicht'. De metaforiek is hier omgekeerd ten opzichte van de hiërarchische optiek der volwassenen: het schip is primair, de ster daarvan vergelijkenderwijs afgeleid.

In de werkelijkheidservaring van het kind echter, komen ‘hemel en rivierland’ moeiteloos samen in een wereld die niet langer van *metaforische* aard is: een kind reconstrueert de overdracht niet van object naar beeld, in zijn *visuele* onderscheidingsvermogen bestáát een dergelijk verschil eenvoudig niet - het *beeld* is zichtbaar voor zijn ogen en vertegenwoordigt uit dien hoofde de hoogste realiteit. Een kind registreert feilloos wat zich voor zijn ogen ontvouwt en wat hij zíet - een bewegende driehoek op het water - noemt hij, hoe anders,: *schip.*

Hoe wordt men, ‘oud en grijs geworden’ en opgezadeld met een vracht aan wetenschap, weer ‘gelijk de kinderkens’, als men - aan de Waal gezeten - ‘dat Ene’ te ontwaren zoekt? Die genesis voltrekt zich alleen maar wanneer men, de beeldenrijkdom van het kind met zich voerend, ten derde male een ander land betreedt: ‘driemaal zwenkend de lantaren, / stotende drie horenstoten’. - Poëzie als mogelijkheid om, zoals de dichter T.S. Eliot het zei, ‘waarlijk (door te) dringen in een ander land, voor men de douane is gepasseerd’[81]. In dat land is het denkbaar dat een ster de gedaante aanneemt van een schip, of onder enig - wélk aspect dan ook - een schip *genoemd* kan worden; *schip*, oudchristelijk teken dat op het symbolische niveau hecht met ‘de morgenster’ (die tevens ‘de avondster’ is) verbonden kan worden: ‘Het werd *avond.* Het werd *morgen*’ (vers 112). In de wereld van *Het Sterreschip*, aangekondigd op de wijze die Johannes in het *Boek der Openbaring* beschrijft - ‘stotende drie horenstoten’[82] - wordt ‘de droom die ik gedroomd heb / in mijn bittere kinderjaren’ werkelijkheid.

Na de ‘torensteden’, de ‘karavanen’ en de ‘adelaren’ uit de vijfde strofe - voortbrengselen, zo zijn wij geneigd te zeggen van een kinderlijke fantasie (maar de Apocalyps is er vol van) - verschijnt ten slotte ‘de blinkende morgenster’[83] en de namen waarmee hij genoemd wordt, krijgen hier die van Aldebaran toegevoegd:

> die - o droom die ik gedroomd heb
> in mijn bittere kinderjaren -
>
> aan het venster mij vermoedend
> mij gegroet heeft uit de verte:
> driemaal zwenkend de lantaren,
> stotende drie horenstoten.
> Die ik hier, bevrijd uiteindelijk,
> al het andere ontkomen,
>
> heb zien heengaan in de avond,
> bij het baken afgebogen.

Er heeft zich in deze strofische terugblik, in vergelijking met de wereld van *Het Veerhuis*, een *taaldaad* voltrokken die *Het Sterreschip* mede tot het verslag en de rekenschap van een dichterschap maakt. In *Het Veerhuis* luidde de slotregel - nadat ‘der sterrebeelden pracht’ was opgegaan (meervoudig, niet tot één unieke ster of -beeld gespecificeerd) -: ‘ik weet geen *naam* voor dèze zaligheid’. Dingen die geen *naam* hebben of om welke reden dan ook onbenoembaar zijn, missen een werkelijkheidsdimensie en zijn niet tastbaar voor de geest: van die lacune had de blinde en doofstomme Helen Keller weet, toen haar in ‘een nevelachtig bewustzijn’ geopenbaard werd wat de werking en ‘het mysterie der taal’ is - ‘Alle dingen hadden een naam, en iedere naam wekte een nieuwe gedachte’[84]. In *Het Veerhuis* hebben ‘het beeld’ dat ‘van hemel en rivierland’ rijst en het slaande water dat dit proces begeleidt, ‘geen naam’, al wordt hun werkzaamheid in de regionen van ‘zaligheid’ gesitueerd. Het bleek eveneens de voornaamste tragiek van *Kinderherinnering* en

Radiobericht te zijn dat de erin beschreven breuklijnen niet door de taal werden gedicht.

Taal maakt deze wereld niet alleen bewoonbaar, maar draagt tevens de mogelijkheid van doorgang in zich naar een ander land: het land van Verwachting, het land van beelden, het land van ongekende metamorfoses waar een *ster* verwisselbaar *schip* wordt en een *mens* tot *bloem* - 'In den beginne was het Woord (...). Alle dingen zijn door het Woord geworden en zonder dit is geen ding geworden dat geworden is. In het Woord was leven'[85.]. In hun levengevend - dat is: *voedend* en *benoemend* - karakter spannen woord en water 'van den beginne' samen. Op het niveau waar de bakens verzet zijn en de horenstoten hebben geklonken, vertegenwoordigen *woord* en *water* - beeld en werkelijkheid - één en hetzelfde: de ster en het schip voegen zich naar het puur vanzelfsprekende neologisme (nooit had het anders mogen worden), dat Het *Sterreschip* is.

Vanuit deze optiek die - naar ik hoop - van kind en volwassene beide is, laat zich *Het Sterreschip* niet alleen als de 150-regelige terugblik beschouwen van iemand die, 'oud en grijs geworden', nog eenmaal terugkeert 'naar de stad van mijn geboorte'. Het is wel degelijk ook de balans en rekenschap - 'waterstand', zo men wil, of: 'blinde kern' - van wat poëtische werkzaamheid én opdracht is: naamgeving, genesis, wording, vormgeving, ordening. 'Zo ervaar ik mijn werk', zegt Gerhardt. 'Je bevrijdt wat er al is. Het slaapt in steen. Ik zou zo graag daarover een vers maken, maar ik moet ervan afzien. Ik heb het altijd willen maken, maar ik kan het niet'[86.].

Wellicht is de beeldenrijkdom van Gerhardt meer in *water* dan in 'steen' gelegen en tart zij vooral daarin wakker wat 'slapende' aanwezig is - een sterreschip als teken in de wolken en het water, varende vervulling van een oud geheim.

III. Samenvatting en perspectief - 'Het water heeft woning genomen'

Een van de belangrijkste conclusies die men uit het vijftal hier behandelde gedichten trekken kan, is dat het *water* - vanuit het perspectief van de ik-figuur gezien - steeds een *constante waarde* vertegenwoordigt, ongeacht in welke context het water wordt gesitueerd en eveneens ongeacht de personages die dit waterlandschap beheersen. Waar de moeder-figuur verschijnt worden er weliswaar ongunstige verbindingen gelegd, maar de constanten van *oorsrpong* en *bestemming* blijven voor de ik-figuur desondanks wezenlijk onaangetast. Het *water*-symbool, dat krachtens de aard van het element zélf in principe tweeledig is, wordt door de 'ik' van deze verzen voortdurend vereenzelvigd met de oudste domeinen van menselijke geschiedenis en ín dit 'element dat was van den beginne' liggen tevens doel en opdracht van die geschiedenis besloten.

Het is in het bestek van één artikel niet goed mogelijk om deze interpretatie van het *water*-symbool als bevrijdende constante met voldoende tekstuele gegevens te ondersteunen, - zorgvuldige analyse is immers op zijn plaats. Wel geloof ik, na lange tijd met het werk van Gerhardt te hebben verkeerd, ten aanzien van het *water*-motief te kunnen zeggen dat dit reeds vanaf de eerste gedichten - en men hoeft de *Vroege Verzen* er maar op na te lezen - de functie van zingeving en bewerkstelliging van samenhang heeft vervuld. *Water* is niet alleen een *voedend* element waaraan al het levende zijn oorsprong dankt, het heeft tevens een *voegend* vermogen: het doorsnijdt landschappen en structureert de wereld. *Water* maakt de wereld in natuurlijke zin bewoonbaar, zoals woorden dat doen op het niveau van de taal: 'Onder de groene bomen / daar ademt het verlaat, / het tijdeloze stromen / dat in zichzelve praat'[87.].

Tussen *woord* en *water* wordt bij herhaling een *identificerende* relatie gelegd en dit betekent dat zij op een bepaald niveau een en hetzelfde vertegenwoordigen. In *Het Veerhuis* bleek ‘het beeld van hemel en rivierland’ zowel betrekking te hebben op de fysische realiteit van sterrenhemel en waterlandschap, als ook op de innerlijke werkelijkheid van het scheppende woord en nu is het gevaar dat men deze strikt samenhangende werelden van elkaar losmaakt en er een *metaforische* verhouding tussen stelt. *Woord* en *water* staan in de poëzie van Ida Gerhardt

echter niet tegenover elkaar als beeld en object, respektievelijk afkomstig uit de wereld van de geest en de fysisch reële werkelijkheid. In die zin is haar poëzie even 'hemels' als 'aarde': het woord en het water, de ster en de spiegeling zijn elkaars *equivalenten*, waartussen geen enkele hiërarchie bestaat: 'Onder de groene bomen - / o, ver van mensen vandaan; / het water heeft woning genomen, / het ruist er, de sluisdeur staat aan'[88.].

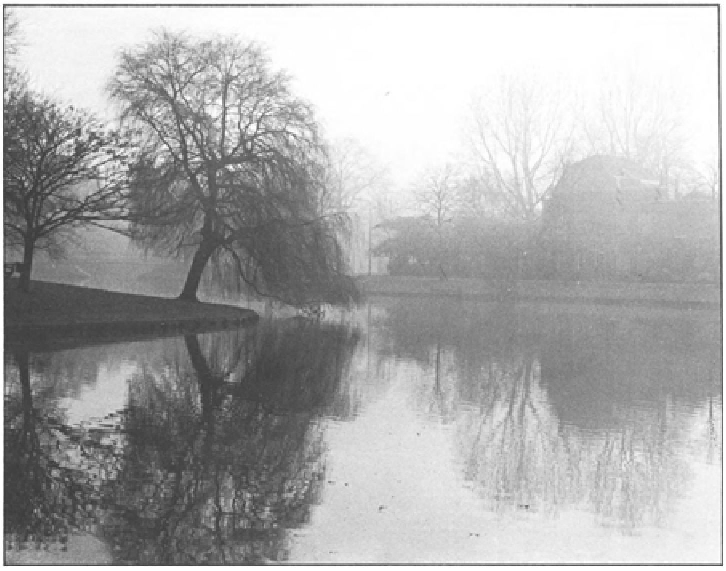


Foto: Maurits van den Toorn.

Het water, dat geruchtmakende element, 'heeft woning genomen' en het doet dat bij voortduring *in* en *door* de taal: 'Alle dingen zijn door het Woord geworden en zonder dit is geen ding geworden, dat geworden is'. Het is ongetwijfeld om deze reden dat men in de poëzie van Ida Gerhardt zo naar als-vergelijkingen zoeken moet, want deze ontrafelen veelal een in zichzelf besloten samenhang en maken scheiding tussen wat 'van den beginne' één en ondeelbaar is geweest.

De tragiek tussen moeder en dochter - 'vijanden en bondgenoten beide' - vond zijn gedeeltelijke verklaring in een fundamenteel verschillend *water*-begrip, waartoe in het voorgaande het handzame onderscheid tussen *lexicale* en *referentiële* elementen werd gehanteerd. Op deze wijze kon worden aangetoond dat er enerzijds een belangrijk verschil bestaat tussen '*water*' en de woordgroep '*het water*' (waarbij het lidwoord een bepaalde specificatie veronderstelt) en anderzijds dat er een discrepantie kan ontstaan tussen de referentiële elementen van één en hetzelfde lexicale gegeven. Het is met name deze afstand die in *Het Sterreschip* de moeder van de dochter scheidt: vanuit een *ancestraal* perspectief ziet de moeder *het water* als 'de aartsbelager', terwijl de ik-figuur daar tegenover als latere waarheid stelt: 'Maar genadig is *het water*, / troost is het en openbaring'. Voor een tekstgetrouwe interpretatie van het *water*-symbool is het perspectief en in samenhang daarmee de referentiële invulling die *binnen het betreffende gedicht* aan (het) *water* gegeven wordt, van cruciaal belang. Om deze reden heb ik mij in het voorgaande bewust niet bezig gehouden met wat in meer algemene termen over de functie van het water-symbool is geschreven, hoewel er op dit gebied - al was het alleen maar van de zijde der Freudianen - een indrukwekkende hoeveelheid literatuur bestaat. De slotaantekening die Ida Gerhardt in *Het Sterreschip* ten aanzien van de gehele bundel maakt - 'het menen te weten (subs. het menen te moeten weten) "which is which" e.d. kan ik de lezer niet genoeg ontraden. Met een dergelijke instelling verspert men zich, van het begin af, de toegang tot het vers'[89.] - ervaar ik als een pleidooi

voor een *tekstimmanente* werkwijze, die luisterend oog heeft voor de ‘assen’ en ‘structuren’ van het vers zelf. In het verlengde van deze door mij gevolgde methodiek ligt de spaarzaamheid van de verwijzingen naar het leven van de dichteres, omdat biografie en poëzie van een te onderscheiden orde zijn en in mijn opvatting vormen biografische gegevens nooit een eendoudig verklaringsprincipe voor wat poëticaal is vormgegeven.

Eveneens vanuit de opvatting dat de tekst zélf vertrekpunt en richtsnoer van analyse is, heb ik met betrekking tot het vijftal hier besproken gedichten slechts dáár naar bijbelse noties verwezen waar binnen de tekst hiertoe nadrukkelijk elementen werden aangedragen. In *Het Sterreschip* kon op deze wijze met behulp van het zondvloed-gegeven de antithese worden aangegeven tussen de ‘ancestrale’ visie op het water van de moeder en de vereenzelviging van ‘het water’ met ‘troost en openbaring’ door de ik-figuur. Een tegenstelling die ná de ‘grote vloed’ in een verbondsteken werd opgeheven.

Een volgend voortvloeisel van de door mij gevolgde werkwijze

is, dat ik mij tot nog toe niet om een literaire plaatsbepaling heb bekommerd en mij evenmin heb bezig gehouden met vragen van ‘invloed’ en ‘navolging’. Ik geloof namelijk dat het een vrij zinledige daad van indeling is wanneer men iemand op voorhand rangschikt onder een bepaalde literaire stroming, zonder dat men daartoe eerst het werk zelf én de poëticale implicaties daarvan zorgvuldig heeft onderzocht. Er valt dienaangaande nog veel werk te verrichten; zo heb ik nog vrijwel geen aandacht besteed aan het drieluik van *woord-watervis*, waarvan in de poëzie van Gerhardt op verschillende niveau's en een gevarieerde context sprake is. Tevens ben ik mij ervan bewust dat in de kanttekeningen omtrent *Het Veerhuis*, *Kinderherinnering*, *Radiobericht*, *Verwachting* en *Het Sterreschip* de nadruk wel overwegend heeft gelegen op de verbale structuur van het vers, zonder dat daarbij stilistische factoren als rijm, ritme en metriek werden betrokken. Ik geloof dat met name Gerhardt's metriek en haar soms vrije hantering van klassieke metra een aanvullend licht op mijn interpretatieve beschouwingen kunnen werpen, mits dit onderzoek op het stilistische niveau in een groter geheel van linguïstische en literaire verkenningen ligt ingebed. Voor wie het vers als een ‘bloem’ beschouwt, een ‘sneeuwkristal’, een ‘organisme’ - telt élk niveau tot in zijn kleinste onderdelen mee, omdat zij in hun uitsluitende samenhang de ‘mogelijke wereld’ van dat ene vers constitueren. Een dergelijke benaderingswijze kan voor poëzie van formaat nooit de reële bedreiging vormen dat haar mysterie en raadselen zouden worden ontluisterd en evenmin reduceert een dergelijke methodiek de dichter tot ‘een ambtenaar van taal’, die niet anders dan ‘vernuftig’ met taalconstructies bezig is, want - zo staat het in de laatste strofe van *Het Veerhuis* -: ‘door 't venster waait een reuk van water aan’. Geen menselijk subject is voor deze veelzijdig zintuiglijke ervaring nog verantwoordelijk: het is de wind die woorden voert en bewerkstelligt dat *water* woning neemt in *taal*: ‘Met tranen ben ik gekomen, / ik ben met tranen gegaan: / onder de groene bomen / ten tweede male ontstaan’[90].

Zo verenigt *water* ten laatste de polen in zich van oorsprong en bestemming, geboorte en weder-geboorte. Het is deze *complementaire*, wezenlijk verzoenende polariteit die - wel verre van ambivalent - de bevrijdende *constante* vertegenwoordigt van Gerhardt's *water*-symboliek. Het is een constante die in dezelfde mate én gelijkwaardig ‘van hemel en rivierland’ is.

Eindnoten:

1. Onder de gelijknamige titel *Er waait een reuk van water aan* zal over enige tijd bij *Athenaeum - Polak* een uitgebreidere studie verschijnen over het *water*-motief en begeleidende metaforiek in de poëzie van Ida Gerhardt. In het bestek van dit artikel blijven verschillende zaken onaangeroerd die beter in het kader van een bredere studie tot hun recht kunnen komen. Zie hiervoor ook de slotopmerkingen onder III.
2. Uit het titelgedicht van *Het Sterreschip* (1979), vers 125-130.
3. Interview van Ben Bos / Harry van Santvoort met Ida Gerhardt, in: *De Nieuwe Linie* van 1 april 1971 (voortaan te noemen: DNL, 1971).
4. Ida Gerhardt, *De slechtvalk*[2] (1972), p. 64.
5. Ida Gerhardt, *Vijf vuurstenen* (1974), p. 9: *Vernomen tijdens een onweer.*
6. Rein Bloem, *Een archaïsche wereld* - ‘Het sterreschip’ van Ida M. Gerhardt. In: *Vrij Nederland* van 18 augustus 1979, p. 35.
7. De terminologie, zoals hier gehanteerd, is afkomstig van Dr. F. Balk-Smit Duyzentkunst, zoals onder andere te vinden in: *Een referentiële identiteitskrisis* - Rede uitgesproken bij de aanvaarding

van het ambt van lector in de taalkunde van het hedendaagse Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam op 23 oktober 1972, met name wat de zinsnede op p. 11/12 betreft: ‘Ik hoop plausibel te maken dat in elk geval de analyse van fictionele entiteiten onontbeerlijk is en moet prevaleren boven die van niet-fictionele entiteiten (...) in een groot deel van de niet heldere, discutabele en soms controversiële observaties speelt het onderscheid fictief/niet fictief een rol’.

8. Ook het hier gehanteerde onderscheid tussen *lexicale* en *referentiële* elementen van (het) *water* is afkomstig van Dr. F. Balk-Smit Duyzentkunst, zoals uitgewerkt te vinden in: *De grammatische functie* - Methode van grammaticale analyse, aan het Nederlands gedemonstreerd. Dissertatie. Groningen, 1963. Voor de problematiek van /het water/ zie met name p. 138 e.v.
9. M.H. van der Zeyde, *De hand van de dichter* - over Ida Gerhardt. Amsterdam, 1974. Voortaan te noemen: *De hand van de dichter*, 1974.
10. Martinus Nijhoff, *Verzameld werk 2.* Kritisch, verhalend en nagelaten proza, p. 338. 1961.
11. Idem, p. 339.
12. DNL, 1971.
13. Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics.* In: T.A. Sebcok, ed., *Style in Language* (Cambridge/Massachusets), 1960. p. 377.
14. Martinus Nijhoff, *Verzameld Werk 2*+, p. 696. 1961.
15. *De hand van de dichter*, 1974. p. 20, als ook: Ida Gerhardt, *Nu ik hier iets zeggen mag*, p. 16. Amsterdam, 1980. Voortaan te noemen: *Nu ik hier iets zeggen mag*, 1980.
16. Herdrukt in: Ida Gerhardt, *Vroege Verzen.* Amsterdam, 1978. p. 47.
17. Er is nog wel een andere interpretatie en gebruiksmogelijkheid van het bepaalde lidwoord denkbaar, bijvoorbeeld in categoriale zin, maar de context van *Het Veerhuis* sluit een dergelijke interpretatie hier uit. Vergelijk: M.C. van den Toorn, *Nederlandse grammatica.* Groningen, 1974. p. 191.
18. *De hand van de dichter*, p. 21. (1974)
19. *Nu ik hier iets zeggen mag*, p. 22 (1980)
20. F. Balk-Smit Duyzentkunst, *De grammatische functie* (diss.), p. 139.
21. Bekende termen uit de drama-leer, die echter evenzeer bruikbaar voor het terrein van poëzie-analyse zijn. Zie, voor een eenvoudige explicatie, H.J.M.F. Lodewick, *Literaire kunst* [28], p. 50/51. 's-Hertogenbosch, 1967.
22. Vergelijk: F. Balk-Smit Duyzentkunst, *Geschonden existentie bij Leopold* - geobserveerd aan een ongrammaticale woordgroep. In: *De Revisor*, II/5, november 1975, p. 62-68. Overigens valt in dit gesubstantiveerde gebruik van ‘verbeiden’ niet meer uit te maken of we hier met (de afleiding van) een transitieve of intransitieve werkwoordsvorm te maken hebben - het gevolg hiervan is dat beide grammaticale mogelijkheden een rol spelen, - een meerduidigheid die het minder ‘archaïsche’ ‘verwachten’ bijvoorbeeld mist.
23. Ida Gerhardt, *Het levend Monogram* (1955), p. 22: *Samenzwering.*
24. Ida Gerhardt, *Vijf vuurstenen* 1974), p. 15: *Het Verlaat.*
25. Ida Gerhardt, *De slechtvalk* [2] (1972), p. 20: *The Diviner.*
26. Helen Keller, *Mijn levensgeschiedenis* [3], Amsterdam z.j. p. 19.
27. *Nu ik hier iets zeggen mag* (1980), p. 22.
28. Martinus Nijhoff, vergelijk noot 10.
29. Jan van der Vegt, *Krachtens ingeschapen moeten* - Over de poëzie van Ida Gerhardt, in: *Ons Erfdeel* 1/80, p. 61.
30. Idem.
31. Ida Gerhardt, *Vroege Verzen* (1978), p. 39.
32. Idem.
33. Vergelijk: W. Blok, *Ergocentrische romananalyse en literaire geschiedschrijving.* In: *Raam*, 104 (1974), met name p. 63.
34. De term ‘mogelijke wereld’ is ontleend aan Samuel R. Levin, *The semantics of metaphor*, Baltimor/London, 1977. Met name hoofdstuk VII: *Poetic Metaphor*, p. 127 e.v. De notie blijft hier overigens zeer vaag en onomgrensd.
35. Ida Gerhardt, *Het levend Monogram* (1955), p. 11.
36. Voor het inzicht dat het *perspectief* hier van een bepalend belang voor de interpretatie is (omdat van daaruit de ‘mogelijke wereld(en)’ worden geconstrueerd), ben ik dank verschuldigd aan Ida van Heteren.
37. DNL, 1971.
38. Ida Gerhardt, *Vroege Verzen*, in: *Herinnering*, p. 29.
39. Het gaat hier, blijkens *De hand van de dichter*, p. 53, om een verhuizing naar Schiedam, ‘de zwarte brandersstad’, uit de vertrouwde omgeving van Gorcum vandaan.
40. Idem.
41. DNL, 1971.
42. Ida Gerhardt, *Vijf vuurstenen* (1974), in: *Voltooiing*, p. 26.
43. Psalm 23 in de vertaling van Dr. Ida G.M. Gerhardt en Dr. Marie H. van der Zeyde. Katholieke Bijberstichting/Nederlands Bijbelgenootschap. MCMLXXII.

44. Dit betekent mijns inziens dat, vanuit het *kind* gezien, de houding ten opzichte van *het water* níet ‘ambivalent’ is, zoals Van der Vegt meent (vergelijk noot 29.); wél is - ten gevolge van het feit dat de moeder ‘het water’ wezenlijk anders ervaart, de houding van het kind ten opzichte van *de moeder* ‘ambivalent’, een niet onbelangrijk verschil. Vergelijk verder de slotopmerkingen onder III.
45. DNL, 1971.
46. Deze conclusie valt, op grond van het hier geanalyseerde materiaal, onvoldoende ‘hard’ te maken; de lezer neme nu maar even aan dat deze bewering op een groter corpus van gelezen teksten stoelt. Zie ook de samenvattende opmerkingen onder III.
47. Aantekening van Ida Gerhardt in: *Het Sterreschip* (1979), p. 53.
48. De qualificatie is afkomstig van A. Roland Holst, in zijn aan Ida Gerhardt gewijde kwatrijn. *Verzameld Werk* (Den Haag/Bussum, 1971), p. 605.
49. Ida Gerhardt, *Het levend Monogram* (1955), p. 29.
50. *Nu ik hier iets zeggen mag* (1980), p. 24.
51. *De hand van de dichter* (1974), p. 27.
52. Vergelijk noot 43., psalm 130.
53. Dr. Fred. Muller/Dr. E.H. Renkema, *Beknopt Latijns-Nederlands Woordenboek* (10e druk), Groningen, 1963.
54. Aldus de omschrijving van Van Dale, in het *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (tiende, geheel opnieuw bewerkte en zeer vermeerde druk). 's-Gravenhage, 1976.
55. De term *scenario* wordt hier gehanteerd als de visualisering van een ruimtelijk gebeuren op het primaire tekstniveau. Vergelijk: F. Balk-Smit Duyzentkunst, *Het kind en de redelijkheid.* In: *De Revisor* VII/3, juni 1980, p. 46-53.
56. *De hand van de dichter* (1974), p. 25 en 29.
57. *Nu ik hier iets zeggen mag* (1980), p. 33.
58. Vergelijk de *Zaligsprekingen* in resp. Matheüs 5:1-12 en Lucas 6:20-26, die geheel op een omkering van de bestaande werkelijkheid gebouwd zijn. Vergelijk tevens: de lofzang van Maria, Lucas 1:46-56, waarin ‘machtigen van de troon worden gestoten’ en ‘eenvoudigen verhoogd’.
59. De zegswijze stamt uit het gedicht *De Zalmen*, opgenomen in de bundel *De Ravenveer* (1970), p. 20, waar van de zalmen gezegd wordt: ‘Zij zijn gegaan. Na middernacht. / Stroomop, in voortstuwende stoeten - / stroomopwaarts: op de gronden aan’. Vergelijk, voor wat ik over dit gedicht heb opgemerkt, ‘*De taal slaapt in een syllabe*’, in: *Vrij Nederland* van 22 maart 1980, p. 33-35.
60. *Nu ik hier iets zeggen mag*, (1980), p. 16/17.
61. Ida Gerhardt, *De ravenveer* (1970), p. 24: *De dageraad.*
62. Ida Gerhardt, *De ravenveer* (1970), p. 44: *Verwachting.*
63. Ik ben mij ervan bewust hier veel te weinig onderscheid te maken tussen de constituerende delen van de woordgroep: ‘de nieuwe maan’ (respektievelijk: een bepaald lidwoord, een adjectief en een substantief). Omdat ik geloof dat het adjectief *nieuw* hier beslissend is voor de interpretatie van de hele woordgroep (‘de’ is verantwoordelijk voor een bepaald en nader aan te geven specificerend element), spits ik het onderscheid tussen lexicale en referentiële mogelijkheden hier op het adjectief toe (zulks uiteraard onder handhaving van de grammaticale gedachte dat *maan* hier de substantivische kern van de woordgroep vormt).
64. In het gedicht domineert de overgankelijke betekenis van ‘wachten’, waarbij mogelijk ook de noties van ‘hoeden’, ‘bewaken’ een rol spelen.
65. De qualificatie is van Gerhardt zelf, in: DNL, 1971.
66. Idem.
67. Idem.
68. Openbaring 21:6.
69. F.L. Bastet, *Ida Gerhardt: Prijs voor Meesterschap - Een feestrede.* In: *De Revisor*, Vii61, februari 1980, p. 46.
70. De hand van de dichter (1974), p. 97.
71. Ida Gerhardt, *Twee uur: De klokken antwoordden elkaar* [2]. Amsterdam, 1979.
72. Etymologisch hangt het voorvoegsel *aarts-* samen met het substantief *aarde.*
73. *The Concise Oxford Dictionary of current English* [6], van H.W. Fowler en F.C. Fowler, Oxford, 1976, onder: ‘ancestral’.
74. *Genesis* 6:17, hier geciteerd via de *Statenvertaling.*
75. Idem, *Genesis* 7:10-12 / 21.
76. *Genesis*, 9:11-14.
77. J.C. Bloem, *Over het verlangen.* Hier geciteerd via: *Doorschenen Wolkenranden*, keuze uit eigen werk. Den Haag, 1958. p. 81.
78. *Grote Winkler Prins*, deel 1, p. 550. Brussel, MCMLXXV.
79. DNL, 1971.
80. *Matheüs* 18:3, hier geciteerd via de *Statenvertaling.*

81. T.S. Eliot, *The social function of poetry.* Hier in vertaling geciteerd via: Thomas Stearns Eliot, *Gedichten/Toneel en essays*, met een inleiding over auteur en werk door Michel van der Plas. p. 354. Hasselt, 1962.
82. *Openbaring*, 8:13.
83. *Openbaring*, 22:16.
84. Vergelijk noot 26.
85. Johannes I:1.
86. Maria de Groot, *Gesprek met Ida Gerhardt.* In: *Wending*, 34/3, maart 1979, p. 137.
87. Ida Gerhardt, *Vijf vuurstenen* (1974), p. 15: *Het verlaat.*
88. Idem.
89. Aantekening in *Het Sterreschip* (1979), p. 54.
90. Vergelijk noot 87.

Frans Berkelmans
Impressie en symboliek in de natuurpoëzie van Ida Gerhardt

Ter karakterisering van de poëzie van Ida Gerhardt - vooral bij het verschijnen van haar eerste bundels, die later werden verzameld in *Vroege verzen* - is vaak de term ‘natuurpoëzie’ en ‘natuurlyriek’ gebezigd. Men kan zich afvragen wat zo'n etiket waard is. Het lijkt niet meer dan een wat vage en oppervlakkige aanduiding van het genre dezer poëzie, zoals men ook wel spreekt van liefdeslyriek of verzetspoëzie. Bezinning op hetgeen de dichteres tot onderwerp maakte van haar verzen, kan ons meer inzicht geven in de draagwijdte van deze benaming en daarmee tevens in de eigen aard van Gerhardts dichtwerk.

Het valt niet te ontkennen dat Ida Gerhardt in haar verzen veel aandacht toont voor de natuur, voor wolken, water, wind en licht in het weidse landschap zo goed als voor plant en dier in de nauwe omgeving. Daarbij lijkt zij wel een zekere voorkeur te hebben voor het nietige en schijnbaar onbeduidende: vogels, vissen, vlinders en ‘het need'rig bloeisel’ van grassen en kruiden. En een van de verrukkelijkheden van deze poëzie is ongetwijfeld de scherpte waarmee zij haar impressies veelal weet vast te leggen.

Daarmee is evenwel niet gezegd dat dit dichtwerk nu enkel bestaat bij de gratie van 's dichters copieerlust der uiterlijke werkelijkheid. Toch wordt dit gesuggereerd door een benaming die gereserveerd blijft voor poëzie welke met een zekere nauwgezetheid natuurimpressies tracht weer te geven. Van natuurlyriek wordt althans niet meer gesproken zodra deze realistiese toeleg ontbreekt, of liever: wanneer de natuur niet meer om haarszelfs wil gezocht schijnt. Zo zal men Nijhoffs ‘Lied der dwaze bijen’ niet als natuurlyriek bestempelen, daarentegen des te gereder gedichten als ‘De vlinder’ of ‘De vlinders’, resp. uit Gerhardts *Veerhuis* en *Buiten schot.* Voor de symbolist die Nijhoff was stond de zelfexpressie op de voorgrond; het natuurgegeven is voor hem ‘slechts’ symbool.

Wie daaruit de conclusie zou trekken dat zelfexpressie en symboliek uiteraard vreemd zijn aan natuurpoëzie, die is toch weer al te voorbarig. Hoe langer men namelijk met Gerhardts natuurgedichten omgaat, des te onbevredigender wordt de veronderstelling dat hier enkel stukjes natuur worden gekonterfeit. Het tegendeel is eerder waar. In veel van Ida Gerhardts natuurgedichten blijkt het natuurgegeven als een beeld van 's dichters eigen beleven aanwijsbaar. Die subjectieve betrokkenheid op het onderwerp van het gedicht staat in veel gevallen trouwens woordelijk uitgedrukt, al of niet door middel van de in het vers optredende ik-figuur. En vaak ziet de dichteres in de natuur dan een symbool van haar eigen dichterschap. De verzen die rechtstreeks of zijdelings naar het eigen dichten verwijzen, zijn bij Ida Gerhardt bepaald talrijk. Als voorbeeld citeer ik het slotgedicht van *Buiten schot*:

Blinde groenling

Gij kleine groenling ingekooid,
gehangen aan de kalken wand,
van ruimte en ogenlicht berooid,
gij zijt nog enkel stem
voor Hem.
Maar zongt gij ooit,
banling aan blinde muur,
als in dit uur?
Gij valt Hem aanstonds in de hand

voltooid -

De vogel wordt hier voornamelijk gekenschetst als zanger en dit aspect wordt uitdrukkelijk geduid als een religieuze levenswaarde. De beschrijving van het uiterlijke natuurgegeven blijft zelfs uiterst beperkt. Het is bovendien veelzeggend dat het vers over de gekooide groenling ontstond naar aanleiding van een ander kunstwerk: het schilderij dat Carel Fabritius in 1654 vervaardigde en dat bewaard wordt in het Mauritshuis te 's-Gravenhage.

Deze thematiek treedt bij een relatief groot aantal natuurgedichten van Ida Gerhardt op de voorgrond. Voor Ida Gerhardt is die reflexieve aandacht kenmerkend. Dit ligt eigenlijk al besloten in het woord *Kosmos*, de programmatiese titel van haar debuutbundel. Het is de mens eigen om besef te hebben van de wereld om zich heen en dit beeld van de wereld, als een microcosmos, in zichzelf weerspiegeld om te dragen. Dit besef is bij Ida Gerhardt tot een poëtica geworden, die men verwoord vindt in het titelgedicht van de bundel, waarmee deze opent. Omwille van het belang van dit vers wordt het hier geciteerd:

Kosmos

Het spel van lijn en kleur en van schakering
dat leeft in de natuur, het donker en het licht
- wetten van wisseling en wederkering -,
ik vind het terug in het voltooid gedicht.

De groeiwijs van de plant, het levend zich ontvouwen
van vorm na vorm, weer rustend in de regelmaat
die fijn vertakt door bloem en blad en stengel gaat,
is mij een teken dat het stil, geduldig bouwen

van woord aan woord gehoorzaamt aan eenzelfde streven.
- Wij luist'ren: hoorbaar, op ons ademen bewogen,
stuwende en gestadig is het eigen leven

verborgen arbeidend; totdat het diepst verlangen
tot rust wordt in het woord. Dan ligt voor onze ogen
de vorm, waarin het trillende is ingevangen.

Het kunstwerk, het gedicht, weerspiegelt de ingeschapen orde der natuur. We vinden het, onmiddellijk na de beleden poëtica, verbeeld in het vers over het gierstgras:

Milium effusum

Een pluimgras-schaduw, neergeschreven
en wiegende over mijn blad;
op het effen papier het beven
der arepluimen, rijke schat
van fijne zaden, kiemend leven;
boven de puntig uitgedreven
gescherpte blaad'ren ijl geheven.

Beeld van het overvele dat
het trillend vers zoekt na te streven
en in zijn eenheid samenvat:
de ranke bouw, het vrije zweven,
der woorden duizendvoudig leven,
o zinrijk teken, hier gegeven,
gespiegeld op het wachtend blad.

Een treffende inzet van Gerhardts debuut: alle aandacht voor het natuurgegeven spitst zich hier toe op de in het vers *nog te* realiseren analogie. Het mag trouwens ook in het boven geciteerde sonnet zijn opgevallen dat de relatie tussen de ingeschapen orde van de natuur en de kosmos van het gedicht er niet staties wordt beschreven, maar consequent dynamies: als een actueel gebeuren projecteert zich de buitenwereld in het vers. Daarmee richt zich onze aandacht als vanzelf meer op dit gebeuren dan op het resultaat ervan, meer op de dichtende mens dan op het uitgebeelde in de natuur.

Het aantal natuurgedichten dat over het vers of het dichten handelt, is te groot om er een opsomming van te geven. Het hier genoemde moge volstaan om de soort te vertegenwoordigen. Wel mag opgemerkt dat binnen dit genre het dichterschap ook met minder abstractie ter sprake komt als de hier gegeven voorbeelden doen vermoeden. Soms, zoals in 'De bijen' (uit *Het veerhuis*), lijkt de dichtarbeid van het concrete leven te worden beschreven, zodat de slotregel van dat gedicht om zijn 'autobiografies' karakter onvergetelijk wordt:

een late bij keert nog ter korve in.

In het natuurgedicht valt evenwel vaak een nog dieper gelegen symboliek te bespeuren, zoals in alle beeldende kunst van figuratieve aard. Er hoeft, dunkt mij, geen psychologiese wetenschap te hulp geroepen om aannemelijk te maken dat de keuze reeds van elk voorwerp uit de natuur een nauwe relatie en zelfs identificatie van de dichter met zijn onderwerp behelst. Impliciet zegt daarom ieder zogenaamd realisties kunstwerk iets van de maker zelf. En juist omdat de in deze zelfexpressie verborgen symboliek minder opzettelijk werd gezocht en aangewend, zal de affiniteit met het natuurgegeven in groter diepte van de scheppende persoon wortelen. In elk kunstwerk dat die naam verdient, komt bovendien onbewust de levensvisie en -ervaring van talloze vroegere geslachten tot uitdrukking. De mens wordt immers niet alleen lichamelijk maar ook geestelijk uit zijn voorgeslacht geboren. In die zin heeft ook het tot onderwerp gekozene en het eigen woordgebruik dat dit bij de auteur oproept, alles te maken met symboliese expressie. Al of niet bewust identificeert de kunstenaar zich met het brok natuur dat hij beleeft en waartoe hij door het scheppingsproces in een nieuwe relatie komt te staan. Dit lijkt mij duidelijk het geval te zijn met een gedicht als 'Het violenperk' (uit *Het veerhuis*).

Het violenperk

Het ronde perk met donkere violen,
gevat in groen van zomergeurend gras, -
verzonken wereld waar ik kind in was,
in een verwonderd spelen weggescholen.

Het ronde perk met donkere violen,
purper, onpeilbaar zwart en smeulend bruin -
hier was het hart der paden in de tuin,
het middelpunt van droom en heerlijk dolen.

Het ronde perk met donkere violen, -
hoe boog ik dieper op hun zware gloed
naar het geheim, dat schemerend vermoed,
in hun fluwelen staren bleef verholen.

Het ronde perk met donkere violen, -
daar, turend in een ernstig bloemenhart,
wist ik voor 't eerst, in helle schrik verward,
de gave, slapende in mij verscholen.

Wat voor het kind een hele wereld was ('dolen'), beschrijft de volwassen dichteres hier als een beperkte, enge beslotenheid ('het ronde perk'). De nu ervaren saaie overzichtelijkheid van deze 'wereld' komt ook sterk over in de viermaal herhaalde beginregel. Het kind geniet hier aanvankelijk berging ('weggescholen', 'het hart der paden'); het voelt er zich thuis ('heerlijk'), maar is ook gefascineerd door de geheimen die dit milieu bergt ('purper, onpeilbaar zwart en smeulend bruin'). Er is een woordeloos contact: een vermoeden en turen aan de ene zijde, verholenheid met minzaam ontwijken en verzwijgen anderzijds. Er is een ambivalentie bespeurbaar van zich verbonden en zich buitengesloten voelen. De nieuwsgierige aandacht van het kind richt zich vervolgens op de meest nabije (het zelf) en dan breekt het besef door van een ander te zijn (er niet mee samen te vallen).

In dit gedicht meldt zich een onmiskenbare drang om zich te bevrijden uit het voorouderlijke leefmilieu, al laat zich voorlopig nog raden welke aspecten van het leven hier voornamelijk worden afgewezen. Voor deze vrijheidsdrang zullen we later, in *Het levend monogram*, het beeld tegenkomen van de naar het licht uitbrekende vlinder, die tracht los te komen uit de donkere beslotenheid van de cocon welke hem gevangen houdt. Dit grondgevoel is in verscheidene gedichten aanwijsbaar; het stereotiepe woordgebruik van 'licht' en 'donker' kan ons daar al opmerkzaam op maken. Tegen deze achtergrond gelezen winnen sommige losse versregels uit andere gedichten plotseling aan diepte. Ik denk hier aan:

In ondoorgrondelijk donker groeide
wat thans met licht en hemel speelt -

uit 'De vlinders' (*Buiten schot*). En al in 'Aanhef' van *Kosmos*, een compositie geschreven voor de herdersfluit - wij mogen hier weer het dichten gesymboliseerd zien, komt deze strofe voor:

Los uit de donkere oorsprong, geheven,
vormt zich de toon - in een tint'ling, een beven
slaat het tot melodie, wordt het tot leven, -
vrij naar het licht van de heldere morgen.

Eveneens een gedicht als 'Naar u' (uit *Buiten schot*) krijgt tegen deze achtergrond meer reliëf. Het is beknopt genoeg om het even te citeren:

Naar u

Dit is de eerste schuchtere groei,
een zich ontplooien naar het licht.
   Eéns is van liefde en geduld
      de tijd vervuld, -
dan staat mijn stille tuin in bloei.
En elk aandachtig bloemgezicht
   is toegericht
      naar u.

Het leven manifesteert zich hier als een aan het licht komen, als een groeiproces. Zoals een plant uit de aarde ontspruit en zich naar het zonlicht wendt, zo moet ieder mens ook in geestelijk opzicht zich leren vinden in zijn persoonsbetrekkingen en aldus vrij worden. Allereerst in de primaire relaties, met de eigen moeder en vader, en vervolgens ook met de ander(en). Dit is met name de thematiek van *Het levend monogram*, maar een gedicht als 'Het violenperk' preludeert daar reeds op. Het besef ontwaakt van een zelfstandige persoon te zijn met een autonome positie. Deze doorbraak heeft iets van een geboorte ('in helle schrik verward') en een roeping tegelijk. Het eerste bepaalt de relatie tot de moeder; het tweede heeft te maken met de in zichzelf ontdekte gave en opgave, die met name in het vaderlijk appèl besloten ligt.

Psychologies gezien voltrekt zich de volwassen-wording immers als een loskomen uit de sfeer van de moeder en een ingaan op het appèl van de vader. Het bewust beleefde ik is het spanningsveld tussen die twee sferen: de 'natuur', de moederlijke oergrond, het gebied van de lusten, en anderzijds de idealen van het über-ich, het door de vader opgeroepen en vertegenwoordigde geweten. Voor dit laatste aspect is 'Herinnering' (uit *Kosmos*) kenmerkend. Maar onder het dozijn vader-gedichten is 'Biografisch I' (uit *Vijf vuurstenen*) in verband met het door de vader gewekte dichterschap wellicht het meest sprekend.

Biografisch I

De taal spaalt in een syllabe
en zoekt moedergrond om te aarden.

Vijf jaren is oud genoeg.
Toen mijn vader, die ik het vroeg,

mij zeide: 'dat is een grondel',
- en ik zág hem, zwart in de sloot -

legde hij het woord in mij te vondeling,
open en bloot.

Waarvoor ik moest zorgen,
met mijn leven moest borgen:

totaan mijn dood.

De vader is het die leert zien en benoemen. De dichteres denkt hier uitdrukkelijk aan de roeping van het dichterschap en gebruikt ter aanduiding van de bevruchtende betekenis van het vader-woord een oedipaal beeld.

Er zijn meer verzen die erop wijzen dat een vader als de wekkende kracht werd ervaren in de zelfwording van deze dichteres. Er is bijvoorbeeld, in *Sonnetten van een leraar*, het gedicht 'Daemonen'. Ook 'In memoriam patris' uit *De ravenveer* wijst in die richting; daar is de vader letterlijk 'verheffend': hij doet haar de dreigende wereld zien vanuit zijn veiliger en hogere gezichtspunt. Niet minder typerend is 'De veerpont' uit *De hovenier*, waarin de kinderherinnering wordt opgeroepen...

aan hem, die met mij de rivier
zo vaak hier zocht.- Hoe zwijgend hij genoot
bij 't gaan en keren van de kettingboot
en soms iets zeide in zijn simpele taal:

over het licht, de wolken en de wind.

Hij was mijn Vader en ik ben zijn kind.

Kennelijk kreeg de dochter door toedoen van haar vader deel aan een andere natuurbeleving dan die welke van moederszijde geërfd werd uit het voorouderlijk geslacht. Het aangehaalde fragment tekent de vader als iemand die schouwend geniet van de natuur, zoals de dichteres zichzelf - in 'de opdracht' van *Het levend monogram* - ook aan haar lezers voorstelt:

Ik - vriend van stilte, dier en plant.

Blijkens de in 'Kapitale boerenplaats' en 'Het gebed' (beide in *Het levend monogram*) opgeroepen sfeer heerste er in het grootouderlijk milieu een harde wetmatigheid in functie van het materiële welzijn. Alles ademt daar plicht en onvrijheid. Daarin zullen de natuur tot en met de menselijke lichamelijkheid zeker gedeeld hebben: de natuur ondergeschikt gemaakt aan oogst en opbrengst, en de menselijke lichamelijkheid ingezet voor de arbeid en de procreatie. Die onderdrukking van het leven ('het water in de gracht') laat zich voelen in:

Kapitale boerenplaats

Wie geld bewaart is welbewaard:
Tweehonderd jaren onbezwaard.

Een achterdochtig onverstaan
wrokt in de sombere olmenlaan.

Van trage haat en lust bevracht
het geile water in de gracht.

Den vreemdeling behoede God -
De heemhond vliegt hem naar de strot.

Ook de menselijke verhoudingen worden dan verstikt in plaats van uit te bloeien in vrijheid en vriendschappelijkheid, zoals het tweede en vierde distichon te verstaan geven.

De moeder heeft zich kennelijk uit dit milieu willen bevrijden door een huwelijk met 'een burger', die naar zich vermoeden laat in die boerenfamilie waarschijnlijk nooit geheel werd geaccepteerd. En zou de dappere vrouw zich hierbij onverdeeld hebben gevoeld? Haar haat tegen datgene waarvan zij innerlijk toch niet los kon komen, richtte zij tegen zichzelf ('Sonnet voor mijn moeder' en 'De ratten' in *Het levend monogram*). Er zijn generaties nodig om een erfelijke belasting te ontgroeien. Dit schijnt in de generatie van de dichteres zich te voltrekken.

Hier zou ik graag een kleine passage citeren uit het verhelderende boek van M.H. van der Zeyde: *De hand van de dichter; over Ida Gerhardt* (Amsterdam, 1974). Maar vooraf wil ik verklaren dat ik niet zonder bedenking biografiese gegevens te hulp roep ter bevestiging van bij het lezen verkregen vermoedens omtrent samenhangen die het particuliere leven van de betrokken auteur overstijgen. Men is altijd geneigd om de gedichten dan te gaan lezen als illustraties van een levensverhaal. Daarmee doet men zowel de dichter als de gedichten ernstig tekort. Het gedicht is meer dan het biografies gegeven, en het leven van de dichter anders dan het gedicht suggereert. Het leven wordt in een gedicht namelijk niet beschreven, maar verdicht d.i. verbeeld. De misleide lezer en de geërgerde familieleden van iedere kunstenaar-in-opspraak zouden dit woord van Karel van de Woestijne mogen

gedenken: ‘Wanneer dichters gewagen van hun eigen gevoelens, hebben zij die in alle oprechtheid vergroot en verhevigd voorgesteld ten bate van het vers.’

M.H. van der Zeyde dan vertrouwt ons met betrekking tot de moeder van de dichteres o.a. het volgende toe: ‘Het zou allemaal nog niet zó moeilijk geweest zijn, wanneer zij kinderen had gehad die zich konden thuisvoelen bij háár levensstijl, en die zij van haar kant begrijpen kon. In plaats daarvan had zij twee - later drie - litterair begaafde, zeer sensitieve, in haar ogen veel te knappe dochters, die hoog tegen hun stille vader opzagen...’ (*a.w.*, blz. 11-12).

De afstand die hier tussen de twee generaties zichtbaar wordt, krijgen we in de poëzie van Ida Gerhardt geduid als een bevrijding, welke ten dele de euphore stemming kan verklaren die in de eerste bundels valt te beluisteren. Iets van onstuimige

uitgelatenheid klinkt door in een gedicht als ‘De erfgenamen’ uit *De ravenveer.* (En vergelijk hiermee ‘Buitengaats’ uit *Vijf vuurstenen*). Ik ben geneigd om in *Kosmos* ook deze regels uit ‘Scherzo’ in hetzelfde licht te lezen:

In de lichte snelle rei
werden wij ook meegenomen,
in de dans voert de volkomen
zorgeloosheid heerschappij.

Ida Gerhardts uitbeelding van de natuur, die op zichzelf al een bevrijding van de natuur behelst, voor zover deze een vrije, genietende natuurbeschouwing veronderstelt - een houding die het agrariese milieu van het voorouderlijk geslacht vreemd was, te veel belang als men daar had bíj de natuur om er ook oog vóór te hebben -, zal noodzakelijkerwijs in talloze gedichten symbolen van bevrijding onthullen. Overal waar dier of plant ‘naar de natuur’ worden getekend, tekent de met haar object zich identificerende dichteres al of niet bewust haar zelfportret. Aanvankelijk schijnt deze zelfprojectie voornamelijk onbewust zijn weg te vinden. Die indruk krijgt men althans, als men afgaat op de titels der verzen. Ik geef twee voorbeelden uit het oudere werk.

Het eerste is ontleend aan *De argelozen*, de kleine bundel waarin Ida Gerhardt een aantal kortere verzen verzamelde die alle het kleine en weerloze in de natuur of de menselijke samenleving tot onderwerp hebben. Ze werden niet zelden met een weergaloze tederheid vastgelegd.

Het egeltje

De egel komt in 't eendere schemeruur
schuifelen langs de plavuizen van de schuur.

De ademsporen van zijn spitse snuit
gaan op de kille stenen aan en uit

omtrent de stille mens, die met geduld
zijn schuwheid went en de aarden schotel vult

en wacht, totdat een kleine ruige hand
zich tastend vastgrijpt aan de schotelrand.

Dan drinkt het dier. Even, als in verstaan,
zien twee bevredigden elkander aan.

Uit het gedicht spreekt een grote deernis voor het schuwe diertje, dat met zijn stekels wellicht een agressieve indrukt maakt, maar o zo kwetsbaar is. Het voor velen onaantrekkelijke en afstotelijke wezen komt op gezette tijden voorzichtig uit zijn schuilplaats. Omzichtig en bescheiden nadert het de mensenwereld. Zijn nerveuze ademhaling geeft tekens van deze innerlijke bewogenheid op de kille omwereld. Alleen de in stille aandacht toegewijde mens kan contact krijgen. De communicatie betekent wederzijdse verrijking. De symboliek is naar vele zijden open. Men kan ook denken aan de weerbarstige literaire tekst (en wie zich daarin prijsgeeft), ‘die - zoals het elders heet - voor de vraag der ogen, de onafgewenden, langzaam zich ontsluit’ (‘Lucretius-vertaling’ in *Het veerhuis*).

Het tweede voorbeeld ontleen ik opnieuw aan Ida Gerhardts nog steeds onderschatte bundel *Het veerhuis*:

De hazelaar

Onverwacht mij tegen
in 't nog winters jaar
op de sprong der wegen
bloeit de hazelaar.

Tegen 't licht gehangen
slingertjes van goud;
aarzelend, bevangen
raak ik aan het hout.

Trillend dwaalt van boven
't fijne wolken los;
en met bloei bestoven
in het naakte bos

blijf ik in een beven
teruggehouden staan,
en ik raak nog even
't donker stamhout aan.

Dit gedicht verrast door zijn eenvoud. Het beschrijft ook een verrassing: de plotseling ontdekte bloei van de hazelaar, een verrassing die door de zinsbouw van de eerste strofe verrassend wordt gesuggereerd. De bloei dient zich aan terwijl het nog wintert: het leven heeft zich nog niet ontplooid, maar is wel op een keerpunt gekomen. Of, schuilt de verrassing niet juist hierin dat de bloei en de sprong der wegen tegelijk, als één gebeuren, in zicht komen? De bloei is teken en oorzaak van het feit dat het leven zich verder ontplooit. Het verschijnsel opent een lichtend perspectief: de bloesem verschijnt als fijne gouden slingertjes, te teer om ze aan te raken (men denkt hier onwillekeurig ook aan ‘Over de eerbied I’ uit *Het sterreschip*). Wel beroert de ik, zij het schuchter, het hout, dat door zijn zwarte naaktheid scherp contrasteert. Zodra het stamhout wordt aangeraakt, komt wolkend het stuifmeel los. Het daalt zwevend als een hemelse zegening van boven neer (‘trillend’ is het stereotiepe woord voor het bewegen waarin het creatieve leven zich openbaart; ‘dwaalt’ doet denken aan ‘het vrije zweven’ en ‘der woorden duizendvoudig leven’ uit het boven geciteerde ‘Milium effusum’).

Het hout leverde goud op. De ik blijft verrijkt (‘met bloei bestoven’) in het bos achter, waar het nog blijft winteren; die verrijking blijkt o.m. in het besef van de naaktheid aldaar. De ik blijft nog eerbiedige afstand bewaren, maar de opgedane ervaring maakt toch reeds zo vrijmoedig dat hij het waagt om nu opzettelijk en opnieuw (‘nog even’) te raken aan het donkere stamhout. De ik is in dit proces dus ook actief betrokken. De volwassen-wording vraagt van het subject ook een actieve inzet, zoal niet een agressieve stellingname ten aanzien van de stam. Het beschreven tafereel toont ons immers een eerste ingrijpen in de natuur, al gebeurt dit vooralsnog heel schuchter. Door de bloei te beleven en over zich heen te laten komen verkrijgt de ik tevens een vertrouwder relatie met de stam, die beter in zijn naakte donkerheid wordt gekend. Er is meer afstand en inzicht gegroeid. Het hele proces van de volwassenwording door toedoen van het dichterschap ligt in dit eenvoudige vers verbeeld. Het gedicht is in dit opzicht vergelijkbaar met ‘Thracisch I’ uit *Het levend monogram*, waarmee het in kwaliteit wedijvert.

Deze voorbeelden tonen aan dat Ida Gerhardt aan haar natuurgedichten van meet af aan een diep in haar persoonlijkheid wortelende symboliek wist mee te geven. Dat zich dit veelal onbewust zal hebben voltrokken, veronderstelden we reeds. Wellicht geldt dit nog meer voor de vroegste periode dan voor de latere. De aan de

verzen meegegeven titels duiden erop dat het reflexieve bewustzijn bij de dichteres in de loop der jaren is versterkt. Terwijl de boven gegeven voorbeelden vaak argeloos betiteld zijn naar het natuurgegeven dat onderwerp is van het betrokken vers - 'De vlinder(s)', 'De bijen', 'Het violenperk', 'Het egeltje', 'De hazelaar' - worden soortgelijke gedichten in de latere bundels vaak voorzien van symboliese titels.

Om een indruk te geven van deze ontwikkeling dien ik nog enkele voorbeelden uit de latere tijd uit te werken. Aan een viertal sprekende voorbeelden uit *Het levend monogram* werd

uitvoerig aandacht besteed in mijn bijdrage over die bundel, elders in deze uitgave. Daar kan hier kortheidshalve naar worden verwezen. Ter adstructie van de hechte structuur van *Het levend monogram* werd namelijk uit iedere afdeling van de bundel een tekening-naar-de-natuur als zelfportret gekozen en in hun onderlinge samenhang belicht. Het zijn resp. een specht, een adelaar, een wouw en een vlinder. Twee van de vier - de specht en de wouw - kregen titels mee die attenderen op de symboliese draagwijdte van deze gedichten: resp. ‘De aanstoot’ en ‘Zelfportret’. De overige twee laten zich eveneens noodzakelijk op diepere nivo's verstaan, ofwel door hun plaatsing in de bundel: het vers over de gekooide bergarend dat getiteld is ‘Het bord’, - ofwel door hun uitdrukkelijk op het ik betrokken inhoud: het vers ‘Psychè’ over de vlinder-ziel die pogingen doet om vrij te worden.

In *De hovenier* komt een pendant voor van ‘Het bord’: het vers ‘Leopold’. Het beschrijft een adelaar in zijn machtige vlucht. Weer een beschrijving van wat echt gezien werd, en men zou zich kunnen voorstellen dat de verwijzing naar de vereerde dichter eerst in laatste instantie werd aangebracht. De gelukkige formulering in de tweede strofe - ‘schrijvende zijn vederenschaduw daar waar eeuwige sneeuw ligt’ - hoeft dit niet tegen te spreken; ze kan integendeel de vondst van titel en beginregel hebben opgeroepen.

Dezelfde bundel bevat nogmaals een echt gerhardiaans zelfportret in het vers over de tamme kraai:

De erfvijand

Hij stapt eenzelvig op de werf
en kerft met hees gekras mijn naam;
hij tikt vermanend aan het raam:
dan zijn er mensen op het erf.
De zwarte kraai, die Gerhardt heet,
die wreed men beide vlerken sneed,
die diep mij in de vinger beet
toen ik zijn kooi los deed.

De titel duidt op een van geslacht op geslacht overgegane vijandelijkheid, maar doelt tegelijkertijd op de vijand van het eigen domein, het eigen erf: het gaat ook over het vrij maken van haar eigen innerlijke vijand. Beide aspecten roepen de associatie op van de heemhond in ‘Kapitale boerenplaats’. De eerste volzin (r. 1 t/m 4) beschrijft het dier in zijn doen en laten. Als voornaamste karaktertrekken vallen op: het eenzelvig-zijn en het zichzelf voortdurend uitzeggen. Dit laatste - het kervend krassen van de eigen naam - kan verstaan worden in het perspectief van het dichterschap: tegelijk een poging tot zingen en tot zich vereeuwigen. De tweede volzin (r. 5 t/m 8) geeft een flash back, hij voltooit het portret aan de hand van achtergrond-informatie: het diertje blijkt een tam gemaakte kraai te zijn, die naar zijn eigen stemgeluid ‘Gerrit’ pleegt te worden genoemd. We hebben dus te doen met een soort dubbelganger van de dichter: het portret is een zelfportret. Met de nodige zelfrelativering toont zich hier iemand die eronder lijdt dat hij op anderen zo agressief overkomt (vergelijk hiermee het portret van het vrijmoedige kind ‘Eileen’ uit *De ravenveer*). Is het hees gekras te verstaan als een understatement voor het zingen van de dichter (kennelijk een cri du coeur), het vermanend tikken kan doen denken aan de sociale rol ervan: het profeties alarmerend aspect van de dichterlijke boodschap. De gegeven verklaring van deze dichterlijke uitingen informeert ons omtrent het beleefde verleden: het diertje is zo agressief omdat men hem zo wreed kortwiekte. Toen de dichter het erfelijk belaste andere ik ging bevrijden, beet hij haar

in de vinger. Juist de penvoerende vinger krijgt de pijn te verduren. Het dichtend zichzelf vrij maken snijdt in eigen vlees. - Een vers boordevol symboliek; nochtans van meet af aan gezíen in de realiteit, maar tevens herkend als spiegel van zichzelf.

Met de recente tekening van de akanthusplant zal ik deze eindeloos uit te breiden reeks natuurgedichten besluiten. Ze is ontleend aan *Het sterreschip*:

De eenling

Dwalend over het barre rotsenzadel
stootte ik op een onverwacht gewas.
En ik zag dat het een akanthus was.
Zijn eigenmachtige eeuwenoude adel
had zich tot in de nerf gehandhaafd. Een
die stug de ingeschapen wet voltrok:
te breken naar het licht dwars door de steen.
Acht schachten stoelden op zijn wortelstok.
Een warse plant, met zon en maan alleen.

Het gewas dat hier beschreven wordt, is de klassieke akanthus: een *doorn*achtige *sier*plant, waarvan het blad reeds als siermotief gebruikt werd op de corinthiese zuilen. Klassiek in de zin van eeuwenoude schoonheid, met zelfgenoegzaam karakter, sterk genoeg om te blijven bekoren. Klassiek ook wegens de aard van zijn bekoorlijkheid: geen overdaad of effectbejag, maar soberheid en wetmatige symmetrie. Tegen de verdrukking in weet deze plant zijn soortelijke eigenschappen onverbasterd te handhaven en naar zijn natuur de ingeschapen levenswet te voltrekken: zichzelf naar het licht op te heffen, ook al moet de kiemplant daarvoor de harde steenbodem doorboren. Ook hier dus het thema van de zelfbevrijding als een baanbreken naar het licht. Men proeft het respect voor deze zelfbewuste kracht en fierheid. De zelfherkenning wordt niet met evenveel woorden uitgesproken, maar is kennelijk de aanzet tot het schrijven van dit vers geweest. Ook hier blijft de mogelijkheid open om de ontplooiing van de menselijke persoon verbeeld te zien of die van het dichterschap.

Aan de hand van de vele voorbeelden mag duidelijk geworden zijn dat de natuurlyriek van Ida Gerhardt reeds vanaf haar vroegste werk, wel verre van slechts platte copiëring van de uiterlijke werkelijkheid te zijn, doorgaans een sterke symboliese lading bevat. Nochtans blijft deze poëzie ten volle ‘natuurlyriek’ in deze zin dat een echte waarneming in de natuur het uitgangspunt van de inspiratie schijnt te zijn, welke impressie met uiterste exactheid wordt weergegeven. De natuur wordt om haarszelfs wil gezocht; het natuurgegeven wordt niet gehanteerd als een bij toe- of inval gevonden beeld voor zelfexpressie zonder dat het werkelijk werd gezien. En dit maakt deze poëzie misschien toch minder tijdgebonden dan de symbolistiese en experimentele dichtkunst van onze eeuw.

Terugblikkend op de afgelegde weg kunnen onze belangrijkste bevindingen ook worden aangetoond aan de hand van één enkel gedicht: het terecht geroemde vers ‘De akelei’ uit *Kosmos.*

De akelei

Dürer

Toen hij het kleine plantje vond,
boog hij aandachtig naar de grond
en dan, om wortels en om mos
groef hij de fijne aarde los,

voorzichtig - dat zijn hand niets schond.

Behoedzaam rondom aangevat
droeg hij het langs het slingerpad
van bos en akker voor zich uit,
en schoof het thuis in 't licht der ruit
zoals hij het gevonden had.

Dan, fluitende en welgezind
mengde hij zoekend eerst de tint;
diepblauw en zwart ineengevloeid,
met enk'le druppels rood doorgloeid,
dat het tot purper samenbindt.

En uur aan uur trok stil voorbij;
zó diep verzonken werkte hij,
dat het hem soms was of zijn hand
de vezels tastte van de plant -
zo glanzend kwam de omtrek vrij.

Totdat het gaaf te prijken stond:
de wortels scheem'rend afgerond,
het uitgesprongen groene blad
scherp in zijn karteling gevat
tegen de lichte achtergrond;

de bloemkroon purper violet,
de hokjes om het hart gebed
en boven de geknikte steel
de honingsporen, het juweel
vijfvlakkig: kantig neergezet.

In 't vallend donker toefde hij
nog dralend bij zijn akelei;
dan, in het laatste licht van 't raam
schreef hij de letters van zijn naam
en 't jaartal glimlachend erbij.

Dit gedicht, dat in eenvoudige bewoordingen vertelt hoe een akelei in de natuur wordt gevonden, behoedzaam uitgegraven, naar het atelier gedragen, en met toewijding en precisie door de kunstenaar op het blad of doek wordt vastgelegd, is kennelijk heel graag gelezen; het is in allerlei schoolbloemlezingen terecht gekomen. In het boeiend vertelde verhaal kijkt men de kunstenaar als het ware op de vingers. Vindt men hier het ideaal van wat kunst is: getrouwe imitatie van het natuurgegeven?

Deze indruk kan een eerste ontmoeting met dit gedicht bij de onervaren lezer te weeg brengen. Toch kan dit niet de zin van het gedicht zijn. Het vers is namelijk niet - wat de titel zou kunnen doen verwachten - een beschrijving van een akelei, maar van de wijze waarop een groot kunstenaar - en blijkens het motto is het Dürer - deze bloeiende plant wist vast te leggen. Er bestaat inderdaad een aquarel van Albrecht Dürer, waarop een akelei met aarden kluit staat afgebeeld. Het stuk wordt bewaard in het Albertina te Wenen en draagt (onduidelijk) het jaartal 1502. Het gaat in dit vers dus niet om de buiten te vinden plant, maar om het kunstenaarschap van Albrecht Dürer.

Onder de beeldende kunstenaars van het noorden mag Dürer gelden als de eerste renaissancist. Hij schilderde en tekende met een wetenschappelijke precisie naar de natuur. En geen orchideeën, lelies of andere veredelde bloemen, geen gestileerde herten of draken, wolven of lammeren, die in de laat-middeleeuwse heraldiek of religieuze kunst plachten te paraderen, maar hij koos zich het eerste het beste huisdier, een eenvoudige veldbloem en al wat hij op zijn reizen langs de weg kon tegenkomen en bestuderen. En hij tekende zijn planten en grassen met zulk een concreetheid suggererende precisie dat de beschouwer geneigd is ze zó te plukken en op te voederen aan Dürers al even levensecht getekende konijn.

Dürer, wiens ouders afkomstig waren uit het Hongaarse dorp Ajtas (afgeleid van Ajtó, hetgeen 'poort' of 'deur' betekent) en die in het monogram waarmee hij zijn werk signeerde de etymologie van zijn roepnaam duidelijk liet uitkomen, werd voor Europa inderdaad de toegangspoort naar de nieuwe tijd. Hij zag de natuur voor het eerst in haar autonome schoonheid.

Kennelijk wilde Ida Gerhardt, die dit vers in *Kosmos* de bevoorrechte plaats gaf aan het slot van de titelafdeling van de bundel, haar werk in dit perspectief begrepen zien. Zij verstond zichzelf als iemand die een nieuwe houding tegenover de natuur begon te vinden. Of dit wel helemaal begrepen is, valt te betwijfelen. Juist de populariteit van een gemakkelijk aansprekend vers kan verhinderen dat men er dieper in doordringt.

Dit geldt met name voor de diepere lagen die ook met het hier vastgestelde nog niet zijn aangeduid. Het mag waar zijn dat Ida Gerhardt zich identificeerde met deze beeldende kunstenaar van de renaissance, die toentertijd voor onze cultuur de bevrijde houding tegenover de natuur veroverde welke zij hier en nu in haar eigen leven wist eigen te maken. Toch moet de eigenlijk zin van dit gedicht niet daar gezocht worden. De naam *Dürer* zou dan beter boven het vers hebben gestaan, maar de titel luidt: 'De akelei'.

Er moet ten diepste inderdaad een identificatie van de dichteres met deze bloem gevoeld zijn toen het gedicht tot stand kwam. Evenals dit stukje bloeiende natuur wacht zij op de bevrijding en vereeuwiging door de kunstenaar: de ander die haar opmerkt. Zij wacht op de ander, die haar aan het licht zal brengen, die haar - zoals het in 'Apocalyps' (uit *Het levend monogram*) heet - 'verstaat gelijk ik ben verstaan'. Zij wil begrepen en geaccepteerd worden compleet met haar donkere moedergrond, waarin zij wortelt. Zij wacht op de ontmoeting die het volstrekt bevrijdende en definitief bevestigende 'van aangezicht tot aangezicht' impliceert. Op deze wijze wil zij, nog vóór de avond valt, bevrijd, geïdentificeerd en toegeëigend worden, met jaartal en naam getekend: 'gij zijt mijn ('De naam' in *De hovenier*).

De laatste strofe van het gedicht is niet zonder belang. Kennelijk is de dichteres aan dit signeren veel gelegen. (Denk behalve aan 'De naam' bv. ook aan 'Schriftuur' in *De slechtvalk* en 'Autogram' in *Vijf vuurstenen*). Het toeval wil namelijk dat Dürer deze aquarel wel dateerde (?) maar niet signeerde met naam of monogram (voor zover ik aan de hand van reproducties kon vaststellen). Dit element stamt derhalve uit de beleving van de dichteres zelf. Het gedicht gaat inderdaad over de bevrijding die het toebehoren aan de ander mogelijk maakt.

Van die op het absolute gerichte tweezaamheid is in het werk van Ida Gerhardt herhaaldelijk sprake (bv. in 'Vaart' uit *Buiten schot*). Dat deze ontmoeting in de liefde tussen twee mensen slechts voorbereidend en altijd kwetsbaar wordt bemiddeld, schijnt de dichteres als weinigen te hebben ervaren. Er wordt gehoopt tegen alle hoop in 'om met zijn tweeën te staan' ('De gestorvene' in *De slechtvalk*). Er wordt pijn geleden om het gemis en de verspeelde hoop ('Marche funèbre' en 'Grijze zee' in *Het levend monogram*, 'Forlorn' in *De hovenier*, 'De verstotene' en 'Alleen' in *De slechtvalk*). Er wordt honend versmaad al wat níet evenwaardig wordt geacht ('Fair Ceridwen' in *De slechtvalk*, 'De afwijzing' in *De ravenveer*). Er is geluk en dankbaarheid om het voorlopig bereikte ('De disgenoten' in *Het levend monogram*, 'Voor M.' in *De slechtvalk*). En door alles heen, zelfs door de dood, blijft die gerichtheid op de ander bestaan ('Zomernacht' in *De ravenveer*), blijft die ontmoeting wenken als het happy end van de eindeloze klimpartij die het leven is, zoals in 'Hooggebergte' (*Het sterreschip*) wordt gezegd:

> Tweezaam, de voeten geplant,
> uitzien, geschraagd aan elkaar:
> adem en ogenpaar.

Dat deze verlangens door de natuur maar zeer ten dele worden beantwoord, zal duidelijk zijn. De poëzie van Ida Gerhardt is geen poëzie van de vervulling, maar van de bevrijding, van 'regenwolken waar het licht door breekt' ('Anamnesis' in *De slechtvalk*), van aan het licht te brengen duisterheid, van orde (kosmos) die op de chaos wordt afgedwongen.

F.J.P. Verbrugge

Volmaakt archaïsch

Aantekeningen bij enige 'klassieke' gedichten van Ida Gerhardt*

Ida G.M. Gerhardt / Foto: J. Holvast.

Voor Ida G.M. Gerhardt, geboren in 1905, Nederlands dichteres en oud-lerares klassieke talen, levert de wereld van het verleden een integrerend aandeel in haar bestaan... *wie oud geworden is in dèze eeuw / draagt in zijn denken vele eeuwen mee. / Gelaagd is hij, gelijk een bergwand is, / en heeft, eenzaam, van die gelaagdheid weet* (uit het lange gedicht *Twee uur: de klokken antwoordden elkaar*, 1971).

Het gedicht *Dertig eeuwen* (uit Ida Gerhardt's bundel *De hovenier*, 1961), dat de opdracht draagt *Voor mijn leerlingen*, berust op de lectuur van Homerus in een gymnasiumklas, met als onderwerp de uitvaart van de gesneuvelde Patroklos in *Ilias* XXIII.

> Toen Patroklos gelegd was op de baar,
> werd hij door alle jongens uitgedragen.
> Ik zag hen kinderlijk de dode schragen,
> een haag van jonge eiken naast elkaar.
>
> Maarts voorjaar joeg de wolken langs het goud.
> Er donderde een phalanx straaljagers over,
> toen op de brandstapel omfloerst met lover
> zij hem legden en de vlam sloeg in het hout.
>
> Myriaden jaren op de palm der hand. -
> Ik dorst niet opzien naar wie was ter zijde,
> lieflijk en stil, Briseïs aller tijden,

* Bovenstaand artikel werd eerder gepubliceerd in Hermeneus, tijdschrift van het Klassiek Verbond, (52), 1980, p. 21-31.

toen hij verbrand werd in dit lage land.

Patroklos is de Homerische Patroklos, maar het werk van zijn Homerische *hetairoi*, de Myrmidonen, wordt overgenomen door de jongens van de klas. De Homerische uitvaart wordt volvoerd door de schoolklas van nu, op vaderlandse bodem en onder een vaderlandse hemel, waarin, metrisch ongemakkelijk óverdonderend, een formatie straaljagers, bijna een natuurverschijnsel, een geducht eigentijds accent aanbrengt. *Myriaden jaren op de palm der hand.* - Met de Homerustekst in de hand ervaart de lerares en dichteres, bewogen door het meebeleven van haar klas, een synthese van heden en verleden, en een geldigheid *aller tijden* in wat was en is. *(To) Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour...* (William Blake, *Auguries of Innocence*).

Er zijn meer gedichten waarin Ida Gerhardt bij de oud-Griekse, Homerische cultuursfeer aansluiting zoekt. Een ervan is de scherp en bondig getekende momentopname van het paard Xanthos, bekend uit Homerus' *Ilias*, met zijn geleider Achilles, hier nog als jongen op de hofstee van zijn vader: *Achilles met Xanthos* (uit *De slechtvalk*, 1966).

Gereinigd door de zee
geroskamd door de wind
het sterk Thessalisch kind
de hengst. Die op de stee
bij herfst de merries dekt
en edel ras verwekt.

En stappend naast het paard
in ongenaakbaarheid
de trotse jonge zoon
der hofstee, die de kroon
der stallen onvervaard
vast aan de halster leidt.

Eén strofe voor de sterke rashengst Xanthos, één voor de fiere Achilles. Beiden worden kort en krachtig geïntroduceerd, in eerste instantie zonder dat daar een persoonsvorm van een werkwoord aan te pas komt, in strofen met zeer korte versregels en, anders dan in het meer gedragen *Dertig eeuwen*, met uitsluitend staande, mannelijke rijmen. De schooljongens uit *Dertig eeuwen* zijn, *naast elkaar* gezien, *een haag van jonge eiken*; van de rebellerende gymnasiasten uit *Twee uur: de klok-*

ken antwoordden elkaar (aangeduid ook als *epheben* uit *Hellas*, als *jonge strijders*) zien we er twee *sterk als stammen* pal staan; en Achilles hierboven heeft in de tweede strofe zelfs de uitgelezen, sterke, edele hengst Xanthos *vast* in zijn greep, *ongenaakbaar*, *trots*, *jong*, en *onvervaard.*

Kracht is ook datgene wat onverbiddelijk vereist wordt in het gedicht *Een lied van Alkman*, eveneens uit de bundel *De slechtvalk*, 1966. Zoals Ida Gerhardt in haar *Aantekeningen* achterin de bundel opmerkt, is het gedicht geen vertaling uit het Grieks, en gaat het zelfs niet op enige klassieke tekst direct terug: ze heeft het willen schrijven in de geest van de reidansen van Alkman, oud-Spartaans dichter.

> Zwaluw, doorklief de lucht!
> Nù is de grote trek.
> Vergeet het late broed,
> dat met gesperde bek
> in 't nest verhongeren moet.
> Een eeuwenoud gericht
> verwierp het voor de vlucht.
>
> Wiekslag, doorklief de lucht!
> Wat zwak is kan
> het niet bestaan.
> Phalanx, sluit aan!

'Het vers "een lied van Alkman" ontstond,' deelt de dichteres mee in *Hermeneus* XXXIX, 1967-1968, p. 106, 'toen ik zag hoe de zwaluwen, toen het tijdstip van de trek naar het Zuiden naderde, het laatste broed achterlieten: op waarlijk Spartaanse wijze. De jongen, niet resistent, zouden de grote trek slechts hebben opgehouden.' Het gedicht is allesbehalve een eenvoudige, rustige beschrijving van een natuurgebeuren. De dichter(es) richt zich in felle imperatieve uitroepen die samen ongeveer de helft van het gedicht beslaan (*doorklief*, *Vergeet*, nogmaals *doorklief*, *sluit aan*) direct tot zwaluw, wiekslag en phalanx, terwijl als algemeen geldend gepresenteerde pertinente beweringen veelal als motivering bij de imperatieven de andere helft uitmaken. Maar bovenal heeft Ida Gerhardt het gedicht voorzien van het motto *in poëtas non poëtas*, en daarmee het geheel tot een volslagen afwijzing gemaakt van diegenen die in haar ogen ten onrechte de naam 'dichter' dragen en die zij, als niet valiede nakomers, niet in staat acht de verre, hoge vlucht van het gilde der ware dichters mee te maken en de grote traditie te helpen voortzetten. (Het is hier niet de plaats om nader in te gaan op Ida Gerhardt's oordeel over poëtische traditie en poeten, en op haar eigen plaats binnen de Nederlandse poëzie als zodanig.) Maar in ieder geval staat in *Een lied van Alkman* natuur als beeld voor cultuur: de zwakken zijn hier die onvolwaardigen die op het artistieke vlak niet aan de normen der ouderen voldoen. Zonder compromis roept het gedicht op tot directe, voortvarende strijdbaarheid, en tot absolute afwijzing van wat onder de maat blijft: *Vergeet*, *verhongeren*, *verwierp*, *niet bestaan.* Voor een passende afsluiting zorgt de martiale oproep tot de *phalanx* in de uiterst korte, mannelijke versregel: *Phalanx, sluit aan!*

Een beeld van kracht ook wordt opgeroepen door de beginregels van *Epigram voor een schoolknaap (f.h. † 1962)* in het tijdschrift *Maatstaf*, jaargang XIV, 1966-1967, p. 989.

> Dek de gevallene met het zware zwaard

en met de helm die om zijn slapen sloot.
Die tegen onrecht streed tot aan zijn dood
had nog zijn jongenskuisheid gaaf bewaard.
Zestien jaar. Onze beste bondgenoot
verloren wij die om hem staan geschaard.

Op verschillende gronden (de context van het verdere werk van Ida Gerhardt, de achtergrond van haar leraarschap klassieke talen, het gebruik van de term ‘epigram’, de aanwezigheid van een gedicht als *Dertig eeuwen*) lijkt het gerechtvaardigd, de gevallene hier als een Griekse krijger op te vatten. Eenzelfde soort synthese van heden en verleden wordt dan opgeroepen als in *Dertig eeuwen.* De kracht waarmee de jonge strijder ridderlijk is toegerust, ligt nu heel uitdrukkelijk in het morele vlak. De lofprijzing op de gestorven schooljongen is zonder reserve, absoluut: als *beste* bondgenoot, met *gaaf* bewaarde jongenskuisheid, streed hij tegen onrecht *tot aan zijn dood.* In *Dertig eeuwen* dragen *alle* jongens Patroklos uit; Achilles in *Achilles met Xanthos* is absoluut *on*genaakbaar en *on*vervaard; en in *Een lied van Alkman moet* het late broed absoluut worden *vergeten* en *verworpen*, en zo zonder meer *verhongeren.* Dergelijke ‘absolutistische’ uitspraken en opstellingen zijn ook elders in de poëzie van Ida Gerhardt geenszins zeldzaam.

Wanneer in *Twee uur: de klokken antwoordden elkaar* (1971) de gymnasiasten uit het gedicht eensgezind hun school, *het grijsgepleisterde gebouw*, de rug toekeren, denkt de dichteres, die daar getuige van is, ... *aan de verrukkingen van mijn jeugd*, / *aan dichters die mij brood en beker zijn: / zanger der zangers die Homerus heet*, / *en zij*, *als sterren aan het firmanent*, / *Sappho*, *Alcaeus*, *Alcman*, *Pindarus*, / *wier strofen zelve sterrestelsels zijn*, / *stralend in hun gestrenge samenhang...* De met ere genoemde Griekse lyrische dichters Sappho, Alcaeus, Alcman, Pindarus worden hier groots als *sterren aan het firmanent* voorgesteld, terwijl hun strofen eveneens, als *stralende sterrestelsels*, met grootse natuurfenomenen worden gelijkgesteld. Daarbij worden ze geprezen om hun *gestrengheid* van bouw. Het gaat ver de opzet van dit artikel te buiten, hier een poging te wagen meer uitputtend in te gaan op aard en intensiteit van de invloed van de hier genoemde - en andere - klassieke auteurs in het werk van Ida Gerhardt. Van haar bewondering en ontzag voor bij voorbeeld Sappho getuigt meer dan één gedicht. Voor sommige gedichten heeft ze de gedragen, moeilijke, strenge vorm van Sapphische strofen gekozen (zo o.a. *Sappho*, in *De hovenier*, 1961). En ook elders staat strenge aandacht voor de vorm bij Ida Gerhardt als fond voor haar poëzie in hoog aanzien. Er kan bij voorbeeld worden verwezen naar wat boven is opgemerkt over de opbouw van het gedicht *Achilles en Xanthos*, of naar zulke zaken als de functionele afsluiting van *Een lied van Alkman*; de ordening van *Dertig eeuwen* in drie gelijke strofen met een volstrekt regelmatig rijmschema; binding van het *Epigram voor een schoolknaap* door de zuinige rijmen *-aard* en *-oot / -ood.* Ook in Ida Gerhardt's vrijere verzen blijft de vorm weloverwogen, en voorwerp van beheerst vakmanschap. Over vormbeheersing, maar nu in de dans, handelt ook o.a. *Thracische jongensdans* (uit: *Vijf uurstenen*, 1974). Achter in de bundel merkt Ida Gerhardt in een aantekening op: ‘de centaur (paard-mens) Chiron was de vereerde en geduchte leermeester van jonge Homerische helden, met name van Achilles’. Chiron wordt in de *Ilias* ook genoemd, en bij voorbeeld op een muurschildering uit Herculaneum in het *Museo Nazionale* van Napels ziet men hem afgebeeld, mèt lier zoals in het gedicht, met de jonge Achilles.

Die bars de schildpadlier bespant,
het Thracisch lied weet aan te slaan,
hij, Chiron, danig grijs gebaard,
gebiedt de dansers in de baan.

Steigerend komt hun branding aan,
verdeelt zich in vervoerde vaart,
wisselt de standen naar de trant,
laat cirkels om elkander gaan.
Met handgeklap, met voetgestamp,
met kreten vogelhoog ontsneld
en door de bergwand teruggemeld.
Rond hem die, danig grijs gebaard,

de dans regeert met oog en hand
en hoefslagdavering van geweld,
die onbarmhartig oordeel velt.
Die bars de schildpadlier bespant.

Streng is Chiron: *bars* is het dat hij *gebiedt* en *regeert.* Deskundig en imponerend (*danig grijs gebaard*, met *hoefslagdavering van geweld*) vertegenwoordigt híj de vaststaande norm waaraan de jongensdans moet voldoen (*DE baan*, *DE trant*), en *velt* hij *oordeel*, weer absoluut in zijn macht en strengheid: *onbarmhartig.* De vorm van het gedicht versterkt de zinsinhoud: betrekkelijk korte verzen met één vaste metrische ondergrond; een syntactische structuur die telkens op een of andere manier de versstructuur exact dekt; vaste binding van de verzen door de spaarzame, steeds mannelijke rijmklanken, vooral -*aa*- en -*a*-, en soms -*e*-; en een markante, beheerste compositie van het geheel van de mededeling. De versregels in het centrum van het gedicht waarin de eigenlijke dans wordt beschreven, staan omringd door een beschrijving van Chiron en zijn activiteiten. Hierbij bevat het einde - met de climax van de *hoefslagdavering* en het *oordeel* - een herhaling van het begin, woordelijk in *danig grijs gebaard*, en tot op grote hoogte in *de dans regeert*, dat *gebiedt de dansers in de baan* echo-t en voortzet. Maar bovenal wordt de openingsregel van het gedicht in zijn geheel herhaald als slotvers, tot zelfstandige zin verheven nu, definitief en bars in zijn afsluitende werking. Chiron beheerst het gebeuren, de compositie is afgerond, tegenspraak is uitgesloten. Ook in dit gedicht speelt de natuur een niet te miskennen rol. De aankomende dansers zijn een steigerende branding, hun kreten vliegen hoog als vogels, een bergwand vormt het grootse décor van de dans, en in het hoefslagdaverende mens-dier Chiron, met al zijn artistieke deskundigheid, blijft toch de grootse natuur eveneens voelbaar.

De als groots ervaren natuur is in Ida Gerhardt's werk ook elders niet zelden aanwezig. Ter opening van de afdeling *Verzen van overzee* in de bundel *De ravenveer* (1970) roept ze een beeld op van het mysterieuze, verre noordelijke eiland aan het uiteinde der wereld *Ultima Thule* (de term wordt door Vergilius gebruikt in zijn *Georgica*, I 30).

Daar waar de zware nevels hingen
waarden zij om als nevelingen,
de trage schapen, met geblaat
klagende om de dageraad.
En nevens ieder was het lam.
Alleen de eenzame bleef stom,
de heerser, voerende zijn staat,
de zwaargevachte machtige ram.
Homerisch is dit land. Er gaat
van het toevallige niets om.

De sfeer die bij Homerus kan worden opgeroepen door de epitheta *èeroeis* en *èeroeidès*, ‘nevelig’, ‘in nevelen gehuld’, kan hier een rol hebben gespeeld, en met name kan voor de dichteres een inspiratiebron zijn geweest de passage in het begin van *Odyssee* 11, waar Odysseus, op zijn tocht naar de ingang van de onderwereld, komt bij de woonplaats van de verre Kimmeriërs, aan de rand van de wereldzee, in mist, nevel en duisternis gehuld. Maar *Homerisch* lijkt hier bij Ida Gerhardt, behalve eventueel voor ‘nevelig’, te staan voor heel wat meer: voor ‘zwaar’, ‘traag’, ‘groots’, ‘machtig’, ‘ontzagwekkend’, en bovenal voor: ‘het essentiële bevattend’, ‘essentieel’. Er is een andere schildering van *Ultima Thule*, in *De slechtvalk* van 1966, met als

analoog begin: *Schapen en wolkendrachten / vachten in elkander verwist...* Het beeld oproepend van de *nog met water bevrachte / aardeschijf* vat Ida Gerhardt in dit gedicht haar hele impressie samen in een afsluitende zin van één woord: *Aanvangsstaat.* Het gedicht *Eb* (*De hovenier*, 1961) luidt:

> Grauwgrijze schapenkudden trekken
> de wadden langs. - Een hekatombe
> van koeien staat half in het water.
> De damp slaat van de wieren af.
> Verder landinwaarts naderen grazend,
> staartzwaaiende de grote paarden,
> zó langzaam dat volmaakt archaïsch
> dit trage kleien onland wordt.

Schapen ook hier, en ook een onscherpe scheiding (*dit trage kleien onland*) van water en aarde. En zoals de ram in *Ultima Thule machtig* was en de schapen er *traag* waren, zijn nu hier in *Eb* de paarden *groot* en *langzaam*, niet *Homerisch* nu, maar *archaïsch. Homerisch* en *archaïsch* zijn zo nauw verwant, en begrippen als 'groots', 'wezenlijk', 'oorspronkelijk-natuurlijk', 'aanvankelijk', 'oeroud' komen in gevoelssfeer en begripsinhoud betrekkelijk dicht bijeen te liggen. J.A.N. Knuttel en C.H.A. Kruyskamp geven in hun bewerking van het eerste deel van het *Supplement* bij het grote *Woordenboek der Nederlandsche taal* ('s-Gravenhage - Leiden 1956) bij *archaïsch* als omschrijving: 'Behoorend tot de oudste of een zeer oude periode'. Homerus, de eerste auteur die door Ida Gerhardt wordt genoemd in de opsomming die ze in *Twee uur* etc. geeft van *dichters die mij brood en beker zijn*, is te dateren rond de 8e eeuw voor Christus, staat aan het begin van de Griekse literatuur, en handelt over episodes uit de heldenwereld van nog eeuwen daarvóór. En van de anderen die Ida Gerhardt in haar korte erekataloog noemt, zijn ook Alcman uit de 7e eeuw en Sappho en Alcaeus rond de 6e zeer oud. Pindarus, geboren nog in de 6e eeuw, heeft vooral in de eerste helft van de 5e eeuw gedicht. Na de algemene omschrijving van 'archaïsch' begint het *Woordenboek der Nederlandsche taal* als volgt met de nadere toespitsing van het begrip: '1) Met betr. tot voortbrengselen der kunst en kunststijlen. In 't bijz. in toepassing op de Grieksche kunst van de 7de - 5de E.v.C.'. Zou men zulk een periodisering, die overigens niet primair literair is opgevat, toepassen op de wereld van de genoemde dichters, dan vallen Alcman, Sappho en Alcaeus voluit daarbinnen, Homerus ligt er nog vóór, en Pindarus beweegt zich rond de ondergrens (die omstreeks 480 wordt gesteld). Ook Albin Lesky hanteert in zijn *Geschichte der Griechischen Literatur* (Bern - München 1971[3]) voor een indeling van de Griekse literatuurgeschiedenis de termen 'archaische Zeit' en 'Archaik' ('die grosse Zeit des Werdens', p. 9). Na de afdeling 'Die Anfänge' en na het zelfstandig beschouwde 'Homerische Epos' volgt bij Lesky, vóór de behandeling van wat 'Die hohe Zeit der Griechischen Polis' wordt genoemd, het onderdeel 'Die archaische Zeit': hierbinnen valt bij Lesky ook Sappho, Alcman, Alcaeus, en óók de 'Reifarchaische Lyrik' van Pindarus. Veelal behoren de genoemde dichters tot de aristocratie, beschrijven ze een aristocratische wereld, of huldigen ze de traditionele waarden daarvan. Wellicht mag in dit verband even worden gewezen op de vaste, strenge normen die aan de orde waren in *Een lied van Alkman*, en in *Thracische jongensdans.* Op het ideaal van de strenge orde, uitdrukkelijk vermeld in de dichterskataloog van *Twee uur* etc. in samenhang met de structuur van het werk van de genoemde oude lyrische dichters, is al ingegaan. Aanvangsstaat, oorspronkelijk, wezenlijk, Homerisch, groots, oeroud, archaïsch, oud, normgetrouw, streng: begrippen die in het werk van Ida Gerhardt niet zonder verbinding zijn, waardoor kwalificaties als 'archaïsch', 'oud' en 'oeroud' kunnen worden tot sterke aanbevelingen. In het eerder besproken *Een lied van Alkman* beroept de dichter zich voor de strenge verwerping van het late broedsel op een *eeuwenoud* vonnis.

Chiron in *Thracische jongensdans* is *oud*, *danig grijs*, half dier en half mens, lid van de *mythisch-oude* stam der Centauren. Hij hanteert de *schildpadlier*, waarbij Ida Gerhardt, in een aantekening, opmerkt dat ‘het dekschild van de schildpad... de *oudste* vorm van de Griekse lier’ is. Hij beheerst het *Thracisch* lied dat de *Thracische* jongensdans begeleidt: door Orpheus, de

uitvinder van de muziek en oudste zanger in de Griekse mythologie, vinden lied en muziek in Thracië, ook overigens beroemd om zijn muziek en zijn dans, juist hun *oorsprong.* (Voor Thracië en Orpheus zie bij voorbeeld ook de gedichten *Thracisch I* en *II* en *Orphisch* in *Het levend monogram*, 1955). Pikante bijzonderheid hier, zeker in het licht van de resolute afwijzing van jonge, als would-be gekwalificeerde dichters in *Een lied van Alkman* en in ook andere gedichten van soortgelijke strekking in het werk van Ida Gerhardt: in de Attische comedie vertegenwoordigt Chiron juist de klassieke muziek, niet de moderne. In het gedicht *Sappho* uit de bundel *Het veerhuis*, 1945, wordt de stem van Sappho gesteld naast die van de branding der zee, die *verlangens OERzang naar de kusten draagt. - / Er is geen scheiding in hun beider schoon.* (Van Vasalis' verzen zegt Ida Gerhardt in haar laatste bundel *Het sterreschip*, 1979, onder andere, in *Voor M. Vasalis: Soms lijken uw verzen uit OERleem...*) En ook hier weer bevestigt de natuur de waarde van de cultuuruiting, en geeft die meer gewicht...

Illustratief is ook *Argivische inscriptie* (*Hermeneus* XXXIX, 1967-1968, p. 275), handelend over een Griekse inscriptie uit Argos waarin het schrift boustrophedon loopt, zich bij het regeleinde wendend als een span ossen met de ploeg aan de rand van het veld, beurtelings van links naar rechts en van rechts naar links gaand.

> Boustrophedon is het schrift,
> ossekerelingsgewijze
> in de zwarte steen gegrift,
> als de voren van een span
> ploegende ossen, die een man
> maant met donkere roep te maken
> de ommezwaai, als zij geraken
> zwoegende aan de akkerrand
> - oerschrift, eeuwen eender ploegschrift -.
> Boustrophedon, welke hand
> heeft de tekenen ingedreven,
> donker opgaand, stremmend even
> en verlangzaamd aan de rand?

De term *Argivisch* zou, via de bij Homerus zo vaak voorkomende namen *Argos* en *Argeioi* (de 'Argieven', ter aanduiding ook van alle Griekse strijders vóór Troje samen) reminiscenties kunnen oproepen aan Homerische tijden. Hoe dat zij: Argos was vooral in de archaïsche tijd belangrijk, en het boustrophedon lopende schrift is van oude datum. De etymologie van deze laatste Griekse term roept bij de dichteres het beeld op van een span moeizaam de aarde ploegende ossen. Het 'schrijfschrift' wint aan kwaliteit en gewicht doordat het dicht wordt gebracht bij de natuur, door de vergelijking - Homerisch in uitwerking - van de donkere schriftregels en het moeizame *ploegschrift*, dat bovendien wordt geheiligd door de aanduidig van zijn ouderdom en traditionaliteit: *OERschrift, eeuwen eender.* De donkere kleur van steen en van stem, het oerkarakter van de ploeghandeling en de vraag naar de - nu onbenaderbaar geworden - mens achter dit verre getuigenis die het gedicht besluit, leggen over het geheel een waas van mysterie. (Voor een analoog, vragend gedichteinde vergelijk de laatste regels van *Krater van Kyrtos*, uit *De slechtvalk*, 1966: *Wat dreef u, bultenaar, te penselen / dit raadsel op de kraterwand?*) De beweging van ploegspan en beitelende hand, met telkens de ronding bij akkergrens en steenrand, vindt adekwaat uitdrukking in de vorm van de mededeling: slechts twee volzinnen, dóórlopend, met enjambementen over de versranden heen, overvloeiingen van de ene regel naar de andere, waaronder enige zeer zware en vertragende. *Stremmend even...* Anders dan bij de strak afgepaste regels van bij

voorbeeld de *Thracische jongensdans*, met alleen mannelijk rijm, zijn in *Argivische inscriptie* ook slepende rijmen aanwezig.

Archaïsche grafsteen is een van de gedichten in Ida Gerhardt's laatste bundel *Het sterreschip* (1979) die refereren aan of gebruik maken van klassieke cultuurelementen.

> In het verscholen thijmdal,
> domein der honingbijen,
> de dodensteen, de stèlè.
> ‘Mētoon wijdt deze grafsteen
> aan zijn verkoren Aktè,
> de moeder zijner zonen,
> die stierf, oud twintig jaren.
> Zij heeft het brood gebakken,
> zij heeft de wol gesponnen,
> het huis in stand gehouden.’
> De wind beweegt, de bijen
> zoemen de stilte stiller;
> zij arbeiden, zij fluisteren:
> ‘het huis in stand gehouden,
> het huis in stand gehouden.’

In haar *Aantekeningen* geeft de dichteres er de volgende informatie bij: ‘Het grafschrift is, afgezien van de reminiscens aan het antieke *domum servavit lanam fecit*, fictief’. Fictief zoals *Een lied van Alkman* of de *Krater van Kyrtos* of andere ‘klassieke’ informatie in Ida Gerhardt's gedichten: het gaat haar in haar poëzie niet om het exact of historisch getrouw doorgeven van het klassieke erfgoed als zodanig, maar zij gebruikt het als bron van inspiratie, als middel tot verwoording van gevoelens, als beeld - en bevestiging - voor haar idealen. Ook Keltische, Egyptische, Japanse cultuurelementen kunnen daarvoor dienen; alleen: klassieke komen bij Ida Gerhardt meer en in groter verscheidenheid voor. Het *domum servavit lanam fecit*, door de dichteres in omgekeerde volgorde weergegeven in *zij heeft de wol gesponnen, / het huis in stand gehouden*, bevat een traditioneel-Latijnse lof voor een vrouw, en is vooral bekend, letterlijk zo, uit het beroemde grafschrift van Claudia uit de tweede helft van de 2e eeuw voor Christus (*Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1862 -, I, 2, 1211). In het verband van de Romeinse cultuur, als Latijnse tekst, is dat grafschrift archaïsch te noemen. In het gedicht van Ida Gerhardt echter wordt geen Latijn gesproken. Uitgebreid met *Zij heeft het brood gebakken* plaatst de dichteres de lofprijzing op een grafsteen met Griekse namen, *Metoon*, *Aktè*, en trekt het geheel ook door het gebruik van het Griekse *stèlè*, in Griekse sfeer. De wel fictieve, maar uitdrukkelijk - in de titel van het gedicht - als *archaïsch* gepresenteerde grafsteen kan zo ouder worden, eerbiedwaardiger, waarder zelfs. Het gedicht bestaat uit drie delen. De eerste drie regels presenteren, in een intieme sfeer van idyllische geborgenheid, de grafsteen, krachtig en direct, zonder gebruikmaking van een persoonsvorm van een werkwoord als ‘bevindt zich’ of ‘staat’ (vergelijk *Achilles met Xanthos*, en andere gedichten van Ida Gerhardt). Het tweede deel van het gedicht bevat in zeven regels de lofprijzing, door de echtgenoot, op de gestorvene: geliefde echtgenote, moeder, jong, arbeidzaam en plichtsgetrouw, zowel in de twee activiteiten van het zorgen voor voedsel en kleding als in de huishoudelijke taak meer in het algemeen. In de laatste vijf regels, die weer terugkomen op de entourage waarin de steen zich bevindt, bevestigt de natuur de lofprijzing en de juistheid van het erin vervatte ideaal. Bijen, arbeidzaam als de gestorvene, zoemen vredig (met een mooi enjambement: *de bijen / zoemen...*) om de grafsteen en beamen - ietwat weemoedig? - dat de gestorvene inderdaad èn terecht heeft beantwoord aan het *archaïsche*, *aloude* èn *natuurlijke*, *wezenlijk belangrijke* ideaal, met een dubbele herhaling van het zwaarste lid van het tricolon uit haar lofprijzing: ... *het huis in stand*

gehouden. Zo bekrachtigen en bepalen ook de jagende wolkenlucht en de phalanx straaljagers in *Dertig eeuwen* mee de geduchte indrukwekkendheid van de lijkverbranding daar.

Het is in de *Archaïsche grafsteen* uit haar laatste bundel niet

de eerste keer dat Ida Gerhardt op het klassieke *domum servare* teruggrijpt: als eerste regel van de *Brief* uit de bundel *Buiten schot* van 1947, meer dan dertig jaar vóór *Het sterreschip*, schrijft de schrijfster aan de afwezige geliefde: *Ik hield het huis getrouw in stand.* En ook valt te denken aan de zin die begin en eind is van de *Dankzegging* uit diezelfde bundel: *Ik houd het linnen blank.* In het gedicht *Dertig eeuwen*, hierboven besproken, staat bij de verbranding van Patroklos het meisje Briseïs *lieflijk en stil* ter zijde, en deze Briseïs is een Briseïs *aller tijden...* Dit is een ander beeld dan bij voorbeeld dat van de jongens als jonge eiken uit *Dertig eeuwen*, van de ongenaakbare Achilles (met vast in zijn greep de sterke hengst die edel ras verwekt), van de strijdbare schoolknaap, of van de onbarmhartige Chiron. Naast het harde mannelijke beeld van kracht, strengheid, élan, rigoureus normbesef, taakbewustzijn, weerbaarheid lijkt hier een veel zachter vrouwelijk beeld op te doemen van vredige teruggetrokkenheid, liefde vol overgave, zorgzaamheid en rustig plichtsbesef, alles gewaardeerd op basis van de sanctie die tijd en natuur eraan verlenen.

Aangetekend moet hier wel worden, dat de klassieke gedichten van Ida Gerhardt met het tiental hier geselecteerde lang niet alle aan de orde zijn geweest, en dat de hier besproken gedichten al helemaal niet volledig recht kunnen doen aan het karakter van haar werk als geheel, dat uit verscheidene honderden gedichten bestaat. Weinig of niets is gezegd over de gedichten die eigen jeugd, familiebanden, persoonlijke relaties en ervaringen tot onderwerp hebben; of 'Holland'; of dichters, dichten en het dichterschap; of over de meer speelse, tederder, vriendelijker gedichten die Ida Gerhardt heeft geschreven; of over de rol en invloeden van klassieke auteurs als Lucretius, Vergilius, Plato, etc. of over de aanwending van ook jongere klassieke cultuurelementen; of over de diep in Ida Gerhardt's werk doorgedrongen persoonlijke geloofsovertuiging, en de overheersende religieus-christelijke stroom daarin; of over verschillen in accenten en sfeer tussen vroegere en latere bundels. Slechts een paar, voornamelijk latere gedichten zijn aangehaald, van een zeer bepaalde, en in ieder geval de 'klassieke' soort, toegespitst op een bepaald themagebied. Absolute, volledig generaliserende conclusies zijn hier dus uit den boze. Maar een feit lijkt het te zijn, dat verleden en natuur in het wereldbeeld waar de besproken gedichten een neerslag van zijn, een uiterst belangrijk bestanddeel èn argument vormen. Er lopen lijnen tussen het archaïsche van *volmaakt archaïsch* in het gedicht *Eb* en en de normen, waarden en idealen die Ida Gerhardt huldigt, en op die lijnen bevinden zich begrippen als (vooral:) wezenlijk, essentieel, absoluut, groots, natuurlijk, aloud, traditioneel, zeker, waar, juist, zuiver, konsekwent, streng, krachtig, plichtsgetrouw. Zo nadert *volmaakt archaïsch* tot 'absoluut ideaal'; zo zijn archaïsche vormen als de Sapphische strofe of archaïsche woorden en wendingen als *verlangens oerzang*, *ossekerelingsgewijze*, *trantelen*, *lover*, *zelve*, *wier*, *gelijk* in deze poëzie volkomen op hun plaats; en zo ook kan Ida Gerhardt's dichtwerk een criticus als Rein Bloem treffen als poëzie '... uit een andere, archaïsche wereld...' (zie de bijlage van *Vrij Nederland* van 18 augustus 1979, p. 35). Bloem vervolgt: 'Ik begrijp of meen te begrijpen wat er bedoeld wordt, maar heb er niet de minste voeling mee'.

Dit is het risico dat een dichteres loopt die uit heilige overtuiging mee wenst vast te houden aan het verleden dat zij ziet en voelt als een verleden-in-het-heden, en die ervan overtuigd is dat... *niets kan bestaan / wat het oorspronkelijk verband / verbrak* (*Schriftuur*, in *Het levend monogram*, 1955). Dit kan eenzaam maken, zoals het eerste citaat uit dit artikel al aangeeft: ... *en heeft*, *eenzaam*, *van die gelaagdheid weet.* Dit kan hard maken ook, en heeft in ieder geval mee gemaakt dat Ida Gerhardt

haar mogelijkheden en levensomstandigheden heeft kunnen karakteriseren als *harde* kansen, als *vuurstenen*, als *OERstenen: Vuur schuilt in stenen*, *van de schepping af*, / *Het slaapt totdat het wakker wordt getart (Vernomen tijdens een onweer*, in *Vijf vuurstenen*, 1974). Dat er ook waardering is voor de eenzaamheid, en bewondering, kan blijken uit het volgende. Op *Ultima Thule* (in het boven volledig geciteerde gedicht) voert *de eenzame*, *de zwaargevachte machtige ram* zijn staat. *OERoud* is de ram in *In de bergen* (in *Maatstaf* XII, 1964-1965, p. 256), *Asketisch*, *tot de strijd gereed.* Met *Heer Ram* spreekt de dichteres in *Een herfstavond* (*Vijf vuurstenen*, 1974) zulk een *in eenzaamheid gehulde* toe, *stamvader*, *vorst*, *heerser.* En is bij voorbeeld niet ook Chiron, de eenling die de norm vertegenwoordigt, zo'n vereerde, geduchte, eenzame heerser? En zo ook kan de akanthus, eenzame stug dóórzettende plant van *eeuwenoude* adel die zijn oorspronkelijke, *ingeschapen* opdracht vervult, op een gegeven moment worden tot een beeld-uit-de-natuur voor de dichteres zelf - en hoe verschillend is het beeld van zo'n weerbare vrouw van het beeld van een lieflijke Briseïs of een zorgzaambedrijvige Aktè... *De eenling*, uit *Het sterreschip,* 1979:

Dwalend over het barre rotsenzadel
stootte ik op een onverwacht gewas.
En ik zag dat het een akanthus was.
Zijn eigenmachtige eeuwenoude adel
had zich tot in de nerf gehandhaafd. Een
die stug de ingeschapen wet voltrok:
te breken naar het licht dwars door de steen.
Acht schachten stoelden op zijn wortelstok.
Een warse plant, met zon en maan alleen.

Epitaphium Claudiae

Hospes quod deico paullum est: asta ac pellege.
Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrai feminae.
Nomen parentes nominarunt Claudiam.
Suom mareitum corde deilexit souo.
Gnatos duos creavit. Horunc alterum
In terra linquit, alium sub terra locat.
Sermone lepido, tum autem incessu commodo.
Domum servavit, lanam fecit. Dixi. Abei.

C.I.L. I 2, 1211

Grafschrift van Claudia

Gij, vreemdeling, wat ik wil zeggen is maar kort: sta even stil en lees.
Dit is het niet zo mooie graf van een erg mooie vrouw.
De naam die door haar ouders haar gegeven werd is Claudia.
Haar echtgenoot beminde zij met heel haar hart.
Twee zoons bracht zij ter wereld. Een van hen laat zij
Op aarde achter, de ander werd door haar reeds aan de aarde toevertrouwd.
Haar conversatie was gevat; haar houding waarlijk elegant.
Zij hield het huis in stand, zij spon de wol*. Ik heb gezegd. Ga voort.

Noot:

In Hermeneus (39), 1967-1968, p. 276-278 is van de hand van M. d'Hane-Scheltema een kort overzichtsartikel verschenen over ‘Ida Gerhardt en de klassieke oudheid’.

* Cf. Ida Gerhardt: *Archaïsche grafsteen* (*Het sterreschip*, 1979).

Marko Fondse
In opdracht van de kwatrijnen

Het is mijn opdracht om over de poëzie van Ida Gerhardt te schrijven. Dat brengt mij in de mallotige positie van iemand die uilen naar Athene moet dragen. De gedichten van Ida Gerhardt zijn immers zo klaar, dat alles wat er over te zeggen valt er al in is uitgedrukt en naar mijn gevoel alleen nog maar ruimte voor perifrase laat. Dat zou een reden kunnen zijn voor het feit dat er, althans bij mijn weten, zo weinig over geschreven is. Maar de ware reden is natuurlijk de vrijwel algehele onverschilligheid, die haar werk bijna altijd ten deel gevallen is, ondanks de incidentele eerbewijzen in de vorm van literaire prijzen, die in ons land zo vaak de functie van zoethoudertjes hebben.

Het laatste dat in me opkomt is dan ook wel een literaire benadering van Ida Gerhardts werk. Dàt ik überhaupt over haar schrijf - en o, wat valt het me zwaar - heb ik te wijten aan het volgende fragment uit een *Hollands dagboek*, dat ik voor NRC Handelsblad schreef (17 mei 1980).

> Beb Vuyk belt me, ze zoekt Peter Verstegen. Als scholier al las ik haar boeken stuk. Zo lees je later niet meer. Ik besefte dat er aan mijn dankbaarheid jegens haar niets veranderd was.
> Zij en Ida Gerhardt, die mij kort geleden ook belde over Peters blad in wording *De Tweede Ronde* (...) Weer die veneratie met ietwat knikkende knieën. Zo moet het ook zijn. *Sonetten van een leraar*, *Kwatrijnen in opdracht*, werk dat evenzo voor een groot deel mijn levenshouding heeft bepaald, houvast sinds je jonge jaren.

Deze passage zet de toonaard van wat ik te zeggen heb. Waarschijnlijk heeft hij bij de redaktie van dit tijdschrift vermoedens en verwachtingen gewekt, waarvan ik al van te voren weet dat ik ze niet kan honoreren. Want stond daar niet veel meer dan ik op grond van geleid leven kon verantwoorden? Was mijn levenshouding genormeerd aan de geest van Ida Gerhardt en was dat ook maar in de verste verten mogelijk? En dat houvast, was dat niet meer dan de som van al *das Böse das man lässt*? De wens zal de vader van de gedachte geweest zijn en de ontroering van mijn jonge jaren heeft me zeker parten gespeeld. Maar tegelijk weet ik - ook al is het anders geweest, dan is de wens al winst en die ontroering gelukkig niet het onwerkzame subgevoel waarvoor zich, bij ontstentenis van een hanteerbaar begrip, het lodderige woord jeugdsentiment in de taal heeft genesteld. Het veronderstelt een dierbaar sfeertje van zeepsopmuziek, namen en helden van de dag, ondiepe gevoelens die zich bij voorbaat al aan verzuivering onttrekken. Ik ben blijkbaar nooit jong geweest, want bij mij werkt het niet. Wat zo veel anderen ‘dierbaar’ was, van generatie tot generatie wisselend met totale uitwissing van het voorafgaande, wekt bij mij nog steeds alleen maar weerzin, treurnis en gevoelens van onherstelbaar verlies en verspilde levenskracht. Ik zie één continue stroom van moedwil, misverstand, onverstand en brutale kwaadwilligheid, verheerlijking van bruten en valse Assepoesen, waarvan dat jeugdsentiment de mentale weerslag is, ingebed in de wezenloze genoegens van de schoolfuif, die oneindig uitkringend in de maatschappij iedere behoefte aan een gedegen schoonheid lijkt te hebben uitgewist, geperverteerd intellect, trahison des clercs.

Wat anders drijft een jongmens naar de poëzie dan juist de nauwelijks bewuste drang te ontsnappen aan die mentaliteit, met alle vereenzaming die daarvan vrijwel automatisch het gevolg is? Waarom zijn de gezichten van medeleerlingen uit die

gymnasiale jaren uit mijn herinnering verdampt en zijn de titels van een paar dichtbundels bij machte om landschappen en daarmee vervlochten levensgevoel weer op te roepen, alsof ze in de loop van dertig jaren niet tot onherkenbaarheid toe zijn geschonden en verramponeerd? Niets in mij stempelt me tot een lofprijzer van gedane tijden. Mijn kinderjaren vallen samen met crisis en kataklysme en wat ik nog aan natuur en natuurgevoel heb gekend was ook maar een iets groter restant van wat ontsnapt was aan de ijzeren wetten van de economie. En een ijzeren wet is die, onder welke de ingenieur en de commis-voyageur exclusief de dienst uitmaken, de homines dynamici en hun kompanen. Van ijzer heet de wet om iedere discussie of tegenwerping bij voorbaat te ontkrachten. Macht met kracht van wet.

Ik heb de *Kwatrijnen in opdracht* na dertig jaar weer in handen genomen, maar wacht me nog wel om ze meteen te herlezen om te voorkomen dat ze daardoor zouden interfereren met het residu dat ze na de lectuur van destijds in me hebben achtergelaten. Ik lees dus alleen de bibliografische aantekening, die mij leert dat mijn huidige editie de derde, gewijzigde druk is. De eerste was van 1947. Die heb ik vroeger in handen gehad, in 1951, want ik las de bundel tegelijk met de *Sonnetten van een leraar*, die in dat jaar was uitgekomen. Destijds woonde ik in huis bij een kinderloos lerarenechtpaar in Heerlen. Al twee maal was ik toen uit een leefsfeer weggerukt, waarin ik juist een beetje begon te aarden, het Kennemerse en het Zeeuwse. Vooral Zeeland had toen al zo veel indruk op me gemaakt, dat kwetsbaarste, meest geschonden landsdeel nu, dat een echte identificatie met Zuid-Limburg er voor mij nauwelijks meer inzat. Ik verkeerde daar in wat ik maar mildelijk zal aanduiden als de haute société protestante, de bovenlaag van de overwegend katholieke mijnstreek, die een gymnasium en HBS had gesticht om haar kroost aan Roomse indoctrinatie te onttrekken. Die school was goed, maar het milieu heeft nauwelijks indrukken bij me achtergelaten, uitgezonderd een aantal leraressen en leraren, vooral mijn ‘pleegouders’. Literatuur, vooral ook poëzie, schilderkunst, muziek, bij hen in huis had dat allemaal dezelfde vanzelfsprekendheid, waarmee het in mijn eigen ouderhuis, maar buiten onze schuld, ontbrak. (Mijn moeder moet er een instinct voor hebben gehad, zij wist feilloos waar mijn behoeften lagen en aan wie zij me kon toevertrouwen.) De *Sonnetten van een leraar* werden mij direct na hun verschijnen voorgelezen en vanuit het lerarenmilieu becommentarieerd. Ik zal er niet over schrijven, omdat ik van die stand nogal vervreemd ben geraakt, al heb ik zo mijn vermoedens over het huidige onderwijs en het onderwezene. De *Kwa-*

trijnen behoefden voor mij geen commentaar, ze waren zelf het meest welsprekende commentaar op alles wat me aanvloog, zodra ik me buiten het *cordon sanitaire* van mijn toenmalige opvoeders begaf. Als allesbehalve eenkennig maar wel eenzelvig kind en al even eenzelvige jongeman opgegroeid in zo verschillende landschappen (en er zouden er nog heel wat bijkomen), kende ik de overmacht van het landschap over gevoel en verbeelding. Iedere schending daarvan schendt de levenskansen van wie daarin moet leven, of men zich dat bewust is of niet. Dát is een echte ijzeren wet, op overtreding waarvan ontworteling, neurosen en wanhoop staan. Wie het niet gelooft, heeft niet rondgekeken, of zich zonder slag of stoot verzoend met een minimum aan natuurimpulsen. Ik wist het al heel vroeg:

> Wie om het slopen van een huis kon schreien,
> - omdat het scheef tussen blokken stond -
> voelt zich onttroond waar hij dacht te gedijen.
> Hij slaat zich steeds weer aan de stroomlijn wond.

Die regels vond ik terug in een lang gedicht dat ik in die jaren vijftig schreef en poëzie is misschien wel de beste documentatie voor wie op zoek is naar zijn vroeger zelf. Ik heb ervan geweten.

Die naoorlogse tijd; die trotse jaren van de wederopbouw. De edelgermaanse hunnen afgelost door de American way of life, toen nog getemperd door een restant Frans prestige, totdat ook dat was uitgewerkt en Nederland helemaal leek te verworden tot een voorgeborchte en vaalt van de Angelsaksische wereld. Hoe heb ik me een displaced person gevoeld in eigen land. Het enige dat mij daaraan nog leek te kunnen binden was mijn taal, waaraan ik verknocht was met de liefde van een kind, dat aanvankelijk geheel op zelfwerkzaamheid en literatuur was aangewezen voor zijn vorming in een geestelijk niemandsland. In die tijd werd met grote voortvarendheid de basis van veel van onze huidige ellende gelegd, - overbevolking en plannerdom. Een nachtmerrie van bolle buiken. Tussen de twintig en veertig waren alle vrouwen zwanger en anders zwart, want non. De stembuszege werd in de alkoof uitgevochten door het toenmaals minst voorgelichte en verlichte volksdeel. Een groei zonder grenzen, aanmaak van mensen als pendant van een industrie van afvalprodukten en dat alles gepredikt als Gods wil.

> Ze hebben alles tot op 't merg verpest.
> God met de clerus en met encyclieken,
> de liefde met het grote huwelijksnest
> en de natuur met al hun stinkfabrieken.

Deze lucide regels van Greshoff, nog van voor de Tweede Wereldoorlog, geven in grote lijn en in details de ware samenhang van die ontwikkelingen aan. De *poeta vates.* Dichters hebben wij nodig, geen sociologen...

Die ‘natuur’ kwam in de poëzie van voor 1950 als *subject matter* nog volop aan haar trekken. Bij Bertus Aafjes, een van de aardigste escapisten van zijn tijd, was zij nog de vanzelfsprekende bron, die als een geestelijke Nijl alle grote historische tijdperken voedde. Deze nu vrijwel vogelvrij verklaarde dichter wordt geen grofheid bespaard, maar ik ben geneigd de vervlakking van zijn talent toe te schrijven aan de voortschrijdende uitholling van zijn levensvoorwaarden. Zich verweren doet hij niet, noch is er iemand die het opneemt voor het beste van zijn werk, sedert de alumni van het voormalige ULO de literatuur in vrijwel al haar geledingen hebben overgenomen. Aafjes haalt wellicht zelden het peil van Nijhoff of Achterberg, die nochtans zijn vrienden waren. Maar wie doet dat wel? Wil men Aafjes recht doen wedervaren, dan moet men zich allereerst afvragen aan welke voorwaarden een

leefwereld moet voldoen om überhaupt een dichter van zijn type te creëren en geliefd te maken, waarbij het niveau voorlopig gevoeglijk buiten beschouwing kan worden gelaten. En die voorwaarden zijn? Precies, natuurbesef en cultuurbesef, juist dat dubbele besef, dat uit de samenleving werd weggeteeld en in de literatuur sedert 1950 een onafgebroken neergang heeft beleefd. Het is dat besef, dat zich bij Ida Gerhardt, en waarlijk niet alleen in de *Kwatrijnen*, voordoet in een hardere, bazaltachtige formatie, vrij van het escapisme van haar Roomse tegenvoeter en van diens sensuele verlokkingen, protestants zonder de huilerige aanroepingen van de Heer als opvulsel en rijmslag, die zo veel 'christelijke' poëzie van voor en uit die tijd zo lamentabel en ongenietelijk maakt. Aafjes probeerde nog alle verrukkingen van oudheid en volgende beschavingen in zijn poëzie in te lijven, een weemoedige bezigheid, waarvan ik althans de intentie nog steeds waardeer. Bij Ida Gerhardt, gedeeltelijk door dezelfde bronnen gevoed, vinden wij, in strafgepolijste vorm een innerlijke weerbarstigheid, die zich aan geen begoocheling overgeeft en al heel zelden aan weemoed. Bij haar de regelrechte toorn om de verwording van de Lage Landen als natuur- en cultuurgebied, waartegen, zeker in de randstad Holland, geen kruid meer wast.

Hoe is het gesteld met de relatie natuur, of, om tegenwoordig begrepen te worden, milieu en literatuur in ons land? Ik ben daarvoor op mijn geheugen aangewezen in het Franse vlek, waar ik dit schrijf. Met de al geciteerde regels van Greshoff als gangmakers ontrollen aan mijn breinkas de volgende disparata.

Willem Frederik Hermans was, volgens dat beetje geheugen, de eerste literator die op zijn onverbloemde manier de belijders van het hoe meer zielen hoe meer vreugd voorrekende wat de natie te wachten stond, waarbij de overwegingen die bij mij zo zwaar tellen overigens nauwelijks een rol speelden. Hij deed dat in Podium, in de voorpublikatie van *Ik heb altijd gelijk*, 1951. Gebrul om censuur. Podium beschlagnahmt. Ik woonde, als gezegd, in een protestantse enclave binnen het Roomste van het Roomste en de incidenten heugen me nog zeer. Wie het nog eens wil natrekken sla er de *Mandarijnen op zwavelzuur* maar op na. Hermans werd voor mijnheertje gedaagd door de geestelijke voorzaten van het huidige CDA, dat nu de matiging en onthouding als hoogste beginsel predikt. Het gelijk van Hermans Lodewijk Stegman haalde natuurlijk net zo veel uit als de elegische voortbrengselen van de zachtere krachten in de letteren.

Al decennia eerder had een van onze grootste vergetenen, P.H. van Moerkerken de verwoesting van het Gooi geboekstaafd in *De ondergang van het dorp.* Frederik van Eeden was mateloos bekommerd om het Hollandse landschap. Busken Huet had lang voordien al de staf gebroken over de laat negentiende-eeuwse uitleg van Amsterdam, die het begin van nog onvoorstelbaarder horreurs en mensvijandige architectuur zou worden. Het lijkt zinvol de geschiedenis van de relatie tussen milieu- en cultuurvernietiging te schrijven.

Ik ging bij mijn geheugen te rade, omdat ik in de Verantwoording bij *Kwatrijnen in opdracht* het volgende las. Zij werden geschreven in het tweede en derde jaar na de bevrijding. De neiging 'alles waarin een klein land groot kan zijn' te sacrifiëren was *reeds toen* (mijn cursivering, M.F.) zichtbaar. Besef van de - nu een kwart eeuw lang - aangerichte schade wordt de laatste jaren wakker en mobiliseert de besten onder ons volk.

Dat schreef Ida Gerhardt in 1971. Reeds toen? Doet zij zich hier dommer voor dan zij is? Er zijn voldoende vindplaatsen in haar werk, die wel andere taal spreken. Hoe lang duurt *toen*? Zou Gorters *Mei* niet ook al een bezwering van angst om 'de tuin die Holland heet' kunnen zijn? Wie van de schoonheid zingt weet haar bedreigd. Anders is zij een onuitgesproken element, waarin mens en ding gedijen. You'll never ask for water, untill your well runs dry.

Wat er ook van zij, die *besten van ons volk* zijn geen driftige poëzielezers geweest, of bedroevend gering in aantal; want de derde druk van de *Kwatrijnen* dateert van

1971 en er is nog steeds geen vierde, terwijl die van 1947 al een jaar later een herdruk beleefde. Werden ze in die tijd alleen maar gelezen om hun schoonheid als dichterlijke werkstukken? Dan heeft het

maar kort geduurd. Aan de boodschap ervan heeft ons land althans geen boodschap gehad. En het zou ook te veel eer voor de literatuur zijn om de illusie te koesteren dat er van haar ook maar enige impuls tot 'milieubewustwording' zou zijn uitgegaan. Niet iedereen heeft nu eenmaal de profetische reukzin van de dichteres die schreef:

> Nòg murmelen de schelpen: Gorters Mei.
> Zijn naam ruist op de brandingskam voorbij.
> De landwind antwoordt niet. - Een voze reuk
> waait van de troosteloze duinenrij.

Toen de reuk in kwestie ook tot de ongeletterden begon door te dringen, kon een geheel daartoe gegrondvest ministerie hem al niet meer keren. Vergeeft u mij deze ongewilde frivoliteit, - ik ben al zo zeer een kind van mijn geurige tijd, dat ik die voze reuk letterlijk neem, terwijl hij bij Ida Gerhardt natuurlijk figuurlijk, spiritueel genomen moet worden. Maar onze snuffelpalen - dat staat voor mij vast - registreren al evenzeer een geestelijk klimaat als de *Kwatrijnen in opdracht* dat doen.

Ik heb het voortdurend over de Kwatrijnen gehad, zonder me voldoende te realiseren dat het om vrijwel onbekend, vrijwel vergeten werk gaat. Voor zo ver het nog niet uit het bovenstaande duidelijk geworden is - zij zijn een bijna oud-testamentische aanklacht tegen de mentaliteit die van Nederland een natuur- en cultuurwoestenij hebben gemaakt. Velen zullen dat een overdreven voorstelling van zaken noemen en ook ik ben geneigd tot enige reserve; tenslotte kan ik me geen andere tijd voorstellen, dan die waarin ik moet leven. Om gezeur te voorkomen: ik stem in met allerlei ontwikkelingen binnen de geindustrialiseerde wereld, die voor grote, ergerlijk misdeelde bevolkingslagen een draaglijker bestaan hebben bewerkstelligd. Tenslotte stam ik zelf uit die lagen. Europese eenwording, het besef van één wereld of geen wereld, het doorbreken van allerlei standsbesef, het opruimen van allerlei geestelijke stofnesten, dat alles heeft mijn hart. De vraag is alleen maar, of er een wetmatigheid bestaat, die gebiedt dat dit alles zich moet voltrekken in en spiritueel Disneyland, onder leiding van de exploitanten van een pretpark, waarin zelfs de notie van een hoger georganiseerde bezigheid verloren is gegaan. Verloren moest gaan, omdat - en dat lijkt me toch wel het unieke van onze eeuw - vrijwel alle materiële middelen zijn overgegaan in handen van beheerders, die gebaat zijn bij de totale veruiterlijking en banalisering van het menselijk bestaan.

Ida Gerhardt was niet de eerste en zeker ook niet de laatste, die tegen de uitwassen van een (voor mij) op zichzelf niet verwerpelijke ontwikkelingsgang van de wereld optornde. Wat haar zo uniek maakt, is dat zij dit deed met de middelen van de schoonheid, een schoonheid die het resultaat is van de militante onverzoenlijkheid, waarmee zij vasthoudt aan de dubbele geestelijke tucht, die natuur en cultuur als emanaties van eenzelfde goddelijk beginsel huldigt. De Kwatrijnen zijn daarvan het sterkst aansprekende voortbrengsel.

Ida Gerhardt windt er geen doekjes om dat haar opdrachtgever God heet en dat zij een geroepene is, getuige het openingskwatrijn, *In opdracht*:

> Van scheppens pijn de onverhoedse stoot;
> liefde en haat, tot op de wortels bloot. -
> Hoe hèbt gij, God, mij met dit volk verbonden,
> dat gij mij tot zó bitter werk ontboodt.

Als ongodsdienstige heb ik daar geen moeite mee. Iemand moet het werk doen. Ik kan het - Deus sive natura - in Spinozistische zin verstaan en ik ben al weer thuis in het Diesseitige. Ook met de godheid als menselijke projectie heb ik geen

zwarigheid, zolang de mensheid er maar het beste in projecteert, waartoe zij in de loop der tijden in staat is gebleken. Bij zulke premissen vind ik het een natuurlijke zaak dat Ida Gerhardt zich hier poneert als roepende geroepene, als profeet, als geweten van de wereld voor zo ver die Holland heet. Waardering heeft het haar niet ingebracht, zo min als hoon, wel erger - onverschilligheid.

Pas op dit punt van overwegingen aangeland, ben ik de Kwatrijnen weer gaan herlezen. De uitkomst was die ik er van verwacht had, bijna gevreesd: confrontatie met een gevoels- en gedachtewereld, die ik als nog net zo normatief ervaar als dertig jaar geleden en die me al even onthand laat als toen. 'Weltfremd'. Elitair. Onverzoenlijk. Intransigent in een wereld, die ook na dertig jaar nog geen stap in Ida Gerhardts richting gedaan lijkt te hebben. De houding van iemand die in de marge gedwongen is, of die zich uit zelfbehoud buiten spel heeft geplaatst om nog te kunnen leven met het onvervreemdbaar eigene. *Buiten schot* luidt dan ook de titel van een andere bundel, uitgegeven in het zelfde jaar 1947 als de Kwatrijnen. Buiten schot is een oorlogsterm, gebruikt door iemand die weet dat er geen heroiek is in het zich blootstellen van argelozen in een buiten iedere proportie ongelijke strijd om de wereld. Het bijzondere van de Kwatrijnen is, dat Ida Gerhardt zich daarin juist allesbehalve buiten schot houdt, maar haar erf verdedigt en voor haar erfdeel de strijd aanbindt tegen 'de geest der eeuw'. Die strijd is niet of nauwelijks opgemerkt en heeft alleen de poëzie maar één van die schijnbaar nutteloze morele overwinningen opgeleverd, die ik bedoelde toen dat woord *houvast* aan mijn pen ontsnapte. Het hoge woord is eruit. Het heeft nauwelijks resonans, alsof ik op het verkeerde paard heb gewed, zo drukkend werkt de hernieuwde confrontatie met een schoonheid die waarlijk niet haar gezicht heeft verbrand.

> Gij die in eigenwaan bijkomstig acht
> des dichters werk, gĳ̂ zijt de dode vracht
> aan boord vanouds. Die kent sextant noch dieplood.
> Terwijl gĳ̂ slaapt loopt hĳ̂ de hondewacht.

'Wat is het schrijverschap? (...) een dwaze hartstocht, een vergeefs beroep op de medemens, een levensgevaarlijk emplooi. En een leven, gezien als offer.' Deze karakterisering lijkt wel erg *overdone* voor een Nederlands auteur. Hij is niet van mij afkomstig, maar van Charles B. Timmer en slaat dan ook op Abram Terts (Andrej Sinjavski). Maar op dat levensgevaarlijke emplooi na ben ik geneigd hem toepasselijk te achten op Ida Gerhardt.

Ik maak deze wending naar een Rus niet voor niets. Ik wil tot een conclusie komen. Ik zie namelijk een parallellie, die mij nerveus maakt en die anderen misschien wel boos zal maken, - die tussen Ida Gerhardt en Anna Achmatova. Ik denk dat Ida Gerhardt van het hout gesneden is waaruit in Rusland een Achmatova groeide. Ik denk dat in Anna Achmatova, had zij in Nederland geleefd, een Ida Gerhardt gezeten had. Beide dichteressen kenmerkt een morele grootheid, die ze ver uitheft boven hun tijd, bij alle verschillen. Voor Anna Achmatova was de poëzie inderdaad een levensgevaarlijk emplooi en de Russen *mochten* de stem van hun grootste dichteres niet horen. Het gezegende Nederland is in zoverre 'schuldiger' dan het geplaagde Rusland, dat het de stem van zijn grootste levende dichteres niet *wilde* horen. Veelzeggend in dit opzicht is de titel van een boekje met wat dankwoorden, door Ida Gerhardt uitgesproken bij gelegenheid van verscheidene prijsuitreikingen: *Nu ik hier iets zeggen mag.* Wat een titel! *Mag*!

Dat boekje bevat een leerzame bibliografie - het boekje zelf meegerekend negentien titels, waarvoor zij acht literaire prijzen ontving, dat is bijna een prijs op ieder tweede boek. Maar niet om die reden is de bibliografie leerzaam, want de eerbewijzen verhullen niet dat veel van haar werk twintig-dertig jaar niet herdrukt werd, sprekend genoeg juist in die periode, waarvoor wel in het bijzonder kwatrijn VII opgaat:

Het schoon van Holland: welhaast doodgesnoeid;
de vogel zwijgt, de rank is uitgebloeid.
Een harde zon schijnt op de koolaspaden,
waarlangs gekneusde dovenetel groeit.

Koolaspaden? Ik dacht dat die alleen nog in het paradijs voorkwamen... Vrijwel alles wat haar dierbaar moet zijn werd juist in die periode het grondigst verwoest en de ellende is nog bij lange na niet af te zien. De P.C. Hooft-prijs, de Staatsprijs, werd haar dan ook wijselijk onthouden. Wat had een minister ook moeten zeggen tegen de dichteres van dit Kwatrijn in opdracht?:

De minnaar van de blauwe ereprijs,
de grijze Thijsse, hebt gij naar 's lands wijs
- hoe argloos stond hij bij uw zwarte hulde -
met eer gekroond, verwoest zijn paradijs.

Nawoord

Ik kan me zo iets geks niet voorstellen (en vooral uiten), of het gebeurt vroeger of later. Ida Gerhardt krijgt alsnog die staatsprijs. Had ik mijn mond maar gehouden. Want nu heb ik me in mijn onschuld al bij voorbaat tot feestverstoorder gemaakt. Al komt die prijs zo laat dat het bijna een belediging is, de late eer is niettemin eer en de vreugde daarover, hoe getemperd ook, niettemin vreugde.

Toch voel ik een sterke plaatsvervangende schaamte als ik moet bedenken dat de P.C. Hooft-prijs aan mevrouw Gerhardt zal worden uitgereikt door de huidige minister van C.R.M., T. Gardeniers, die zich onlangs in haast beledigende zin uitsprak over de Nederlandse literaire vertalers, in wier nood zij niet zo bleek te kunnen geloven. In Ida Gerhardt zal zij straks een der beste vertegenwoordigers van ‘de tiende Muze’ tegenover zich zien, draagster van de Martinus Nijhoff-prijs voor vertalingen 1968.

Het is misschien niet kies om over het hoofd van Ida Gerhardt heen bij zo'n feestelijke gelegenheid met een minister te polemiseren. Toch riskeer ik liever voor ongemanierd door te gaan, dan de gelegenheid te verzuimen mij ook van deze bittere overweging publiekelijk te bevrijden.

Ida G.M. Gerhardt

Jan van der Vegt
Een afgestaan gedicht?

Ida Gerhardt heeft de gewoonte voorin haar bundels gedichten apart te plaatsen die opvallen doordat ze cursief gezet zijn en die als motto- of opdrachtvers bedoeld kunnen zijn. Zo staat voorin *De ravenveer* het gedicht 'Terugkeer':

> Machtig baken, lichtende in de nachten,
> wenk het schip, dat veilig de kust bereike
> die de vaart, de eenzame, haast volbracht heeft,
>   lang in den vreemde.
>
> Zwerveling aan kusten bevolkt met vogels,
> zelve zij geschapen met zware wiekslag.
> Die beschroomd als zij, ik vermag te geven
>   niets dan dit éne:
>
> Ingehuld te staan op de donkere aarde,
> liefdeblind, en zwijgend het schip verbeiden,
> ademloos welhaast als het langzaam nadert
>   onder de sterren.

Er is met dit gedicht iets merkwaardigs aan de hand. Er is iemand in aan het woord die een ander, een 'zij', opwacht en die ander komt met een schip terug van 'kusten bevolkt met vogels'. Nu staat in *De ravenveer* een aantal gedichten verenigd in de afdeling 'Verzen van overzee', die geïnspireerd zijn op een overzees land dat de dichteres 'Ultima Thule' noemt en waar met niet al te veel moeite Ierland in te herkennen is. Het is dus niet zo vergezocht als we aannemen dat met degene die terugkeert, de dichteres bedoeld is. Wie is dan de 'ik' die haar opwacht? Er zijn verschillende mogelijkheden:

a. Ida Gerhardt heeft zich in dit gedicht verplaatst in een ander, die haar ‘liefdeblind’, ‘ademloos welhaast’, staat op te wachten. Dat is zeer onwaarschijnlijk, want er doet zich nergens in haar gedichten zoiets voor, en het zou gezien de emotionele inhoud van het gedicht op een merkwaardige gespletenheid wijzen.

b. Ida Gerhardt geeft hier de gevoelens weer die het wachten op de terugkeer van iemand anders uit een overzees land bij haar opwekken. Ook dat is niet waarschijnlijk, want de ‘Verzen van overzee’ en ook andere gedichten die op Ierland geïnspireerd zijn, leggen de nadruk op het alleen-zijn daarginds. En als het zo zou zijn, dan zou de nadrukkelijke plaats van dit gedicht voorin de bundel volkomen zinloos zijn. Het gaat nergens in haar poëzie over iemand anders die de reis naar overzee gemaakt zou hebben.

c. Het gedicht is een vertaling, die hier erg toepasselijk kan staan.

d. Het gedicht is niet van Ida Gerhardt en is als een soort welkomstgroet voor haar geschreven en kwam in die kwaliteit voorin de bundel terecht.

Dat laatste lijkt misschien erg onwaarschijnlijk omdat zoiets geen gewoonte is. Maar in de eerste uitgave van de bundel *De argelozen* van 1956 heeft Ida Gerhardt blijkens een aantekening achterin ook een gedicht opgenomen, waarvan ze zegt: ‘het is niet van mijn hand, het is mij voor deze bundel afgestaan.’ Zo'n aantekening ontbreekt in *De ravenveer*, maar toch - het gedicht is geschreven in de vorm van de Sapphische ode, die door Ida Gerhardt meer dan eens wordt toegepast. Maar Ida Gerhardt tracht juist in haar Sapphische oden het overladen, zwaar retorische te vermijden, dat dit gedicht wel heeft. Het doet aan als een wat ouderwetse vertaling uit de klassieken. Is het dat? Dan zou het er toch wel bij staan. Ida Gerhardt vermeldt zoiets altijd in aantekeningen.

Ik houd het erop - maar ik kan het niet bewijzen - dat ook dit gedicht Ida Gerhardt ‘voor deze bundel afgestaan’ is. Misschien weet Marie van der Zeyde hoe het zit.

Frans Berkelmans

Vreugde is verwerkt verdriet
'Het levend monogram' van Ida Gerhardt*

Het levend monogram dateert van 1955. Ida Gerhardt werd in dat jaar vijftig. Tevoren had zij reeds een vijftal verzenboeken gepubliceerd; zij heeft er inmiddels nog zeven op laten volgen. In dit overigens opvallend gelijkmatige oeuvre, van hoge kwaliteit zonder inzinkingen, neemt deze bundel toch een bijzondere plaats in: de faam van de dichteres werd er voorgoed mee gevestigd en de lezer kreeg er de sleutel in aangereikt tot het verstaan van het hele dichtwerk.

Men kan niet zeggen dat Ida Gerhardt in de voorafgegane bundels geen eigen geluid had laten horen, ook niet dat dit werk zo bijzonder moeilijk te verstaan valt, maar tot dan toe had zij zich slechts zeer ten dele uitgesproken. *Het levend monogram* geeft voor het eerst heel haar persoon en de motivatie van haar dichten prijs. Het werd een belijdenis van haar meest intieme gevoelens, die zij zó direct en weinig verhuld uitspreekt, dat men zich haast geneert om er naar willekeur uit te citeren.

Wat deze poëzie voor brede kring belangwekkend maakt, is het getuigenis dat zoveel menselijk verdriet christelijk werd doorleefd tot opbouw van persoonlijkheid en geluk. We hoeven dit hier niet met biografiese gegevens te staven, zo we dit al konden. Zelfs een psychologiese analyse van een dichter zou de lezer weinig baten, omdat een gedicht nu eenmaal dieper wortelt dan in de persoonlijke ervaringen van zijn maker. Niet de onthulling van particuliere feiten maakt een gedicht lezenswaard, maar de symboliese lading: de mogelijkheid dat de lezer zich in de weergegeven ervaringen herkent, ervaringen waarin die van vroegere generaties onbewust meeresonneren. De gedichten spreken daarom voor zichzelf.

De bundel heeft vier afdelingen: *In memoriam matris. Daemonen*, *Hoefprent van Pegasus* en *Het levend monogram Ichthys.* Deze opbouw laat een geleidelijke opgang vermoeden, een uitweg vanuit het onverloste bestaan naar vrijheid en geluk, kortom het proces van volwassen-wording. Dat de bundel zijn titel ontleent aan de laatste afdeling, geeft ons reeds te verstaan dat daar het zwaartepunt ligt: alles streeft naar deze apotheose.

In memoriam matris

De eerste afdeling behelst een afrekening met het verleden en opent met een veelzeggende 'opdracht':

Aan allen

Ik heb dit donkere boek geschreven,
want God heeft het mij opgelegd.
Geen uur ben ik alleen gebleven
dat het mij níet werd aangezegd.
Ik - vriend van stilte, dier en plant,
schreef naar zijn wil, met grijze haren,
de gruwelen van mijn kinderjaren

op deze doortocht naar zijn land.

* Dit opstel is een bewerking van een artikel in Benediktijns Tijdschrift 1973/4, 145-157.

De gedichten die volgen, leggen inderdaad ervaringen bloot uit 's dichters vroegste jeugd. Ons wordt geleidelijk duidelijk met welk trauma zij in haar leven te kampen kreeg door de onevenwichtige karakterstructuur van haar moeder. Een aantal gedichten in deze afdeling doen vermoeden dat haar moeder gesitueerd moet worden in een streng calvinisties boerengeslacht, uit welk milieu zij door haar huwelijk werd losgemaakt. ‘Kapitale boerenplaats’ en ‘Het gebed’ spreken met veel ressentiment over dit milieu, waarin haar vader naar zich laat raden nooit helemaal werd geaccepteerd. Haar haat tegen datgene waarvan zij innerlijk toch niet kon loskomen, richtte de moeder tegen zichzelf (‘De ratten’), waarin ook de dochter betrokken werd. Nooit heeft deze laatste zich tegenover haar vrij kunnen voelen (‘De gestorvene/Tegenstem’ en ‘Tristis imago’).

Het gedicht ‘Kinderherinnering’ boort tot op het bot van dit complex. Het doet vermoeden dat de verhuizing van het jonge gezin, van het platteland rond Gorcum naar Schiedam, ‘de zwarte brandersstad’, de ontwortelde vrouw in een acute crisis bracht.

Kinderherinnering

Vóór wij vertrokken naar de zwarte brandersstad,
ging gij nog eenmaal met mij naar de uiterwaarden.
Er was een wollig schaap, dat witte lammeren had;
een veulentje stond bij de grote blonde paarden.

Opeens voelde ik, dat gij mij naar het water trok.
Gij zijt gekeerd, omdat ik wild en angstig schreide.
Wit liep gij op de dijk; ik hangend aan uw rok.
Moeder en kind: vijanden en bondgenoten beide.

Wie zal uitmaken of het kind werd meegenomen om het te besparen wat zij zelf niet aankon, danwel om zichzelf tegen zichzelf te wapenen. Inderdaad bepaalde het moederlijk instinct de feitelijke afloop. Intussen had het kind dit alles intuïtief verstaan: de geborgenheid die het van nature bij de ouder vindt (r. 3 en 4), was haar op slag ontnomen. Berging te moeten geven aan haar eigen moeder, daaraan heeft zij zich voor het leven vertild. Maar voor een sterke natuur als Ida Gerhardt, die bij machte bleek deze spanning nochtans uit te houden, werd dit trauma tevens de bron van haar poëzie. Op ontroerende wijze eert zij ‘van mijn talent de donkere moedergrond’ in:

Sonnet voor mijn moeder

Gij hebt, Moeder, dit leven zwaar gedragen.
Gelijk ik het zwaar draag. Wij zijn verwant.
Wij horen in dit stormbevochten land
van kavels, tussen dijk en stroom geslagen.

Ik heb uw gang: die driftige en toch trage
voetstap, die onverzettelijke trant.
Uw harde hand herken ik in mijn hand,
onwrikbaar om de schrijfstift heengeslagen.

Machtig zijn wij, in liefde en in haat.
Gij hebt u dóódgehaat, hatend het meest
uzelve, om de liefde die gij schond.

Ik ben genezen van het bitter kwaad.
En eer in stugheid, wie gij zijt geweest:
van mijn talent de donkere moedergrond.

Daemonen

De tweede afdeling - *Daemonen* - verzamelt een aantal verzen die uiting geven aan schuldgevoelens, gevoelens van eenzaamheid, bedreiging, wanhoop. Karakteristiek hiervoor zijn bijvoorbeeld het sombere apocalyptiese ‘Marche funèbre’ en vooral ook het aangrijpende noodsein ‘Radiobericht’, geschreven op de regels ‘Grave beneden de sluis’ - ‘Wij geven de waterstand’. Het eerste spreekt van verlaten hébben en roept het gericht Gods af uit wanhoop over de geschonden liefde; het tweede van verlaten zíjn en besprongen worden door de springvloed van de wanhoop, hetgeen haar doet verlangen naar de dood: ‘Grave, dat is groen land / en water, dat draagt mij thuis.’ Op deze details zij even geattendeerd, omdat ze in het verderop te noemen ‘Green pastures’ hun contrasterend evenbeeld vinden.

In deze afdeling gaat het om sombere stemmingen, vaak haatgevoelens, maar veelzeggend is dat in de benauwendste verzen vaak een bede opklinkt tot God om deze demon te weerstaan. Vandaar het motto aan de afdeling meegegeven:

Over zwarte karresporen,
over greppels, over voren,
zweeft het witgepluisde zaad
van de nooit gerooide doren;
zweeft, gevleugeld, al mijn haat.
Eér het kiemt tussen het koren,
God, verlos mij van het kwaad!

De dichter moet al haar haat (gevleugeld!) van zich afschrijven, voordat deze in haar wortel schiet en ook haar eigen leven zou verstikken.

Sterk typerend in verband met de problematiek die ons in de eerste afdeling werd te verstaan gegeven, is het ogenschijnlijk argeloze gedichtje:

Weerzien op zolder

Welterusten, Vader Beer!

Het kind is hier vandaan.
Van al zijn spelen
en al zijn strelen
is haast je haar vergaan,
je lijf kaal tot de naden.
Het gaat op donkere paden
die jij en ik niet weten
- om wat er met zijn liefde is gedaan.
Met ogen die niet meer bestaan,
Beer, zie mij niet zo aan.

Achter de sensatie van het weerzien van een stuk speelgoed uit de kindertijd ligt de confrontatie met zichzelf: wat is er van het kind geworden?* Het is tekenend dat deze vermanende vraag wordt opgeroepen door het beeld van de vader. Het proces der volwassen-wording kan psychologies immers worden geschematiseerd als een loskomen uit de sfeer van de moeder, en ingaan op het vaderlijk appèl. Het bewuste ik is het krachtveld tussen die twee sferen: de moederlijke oergrond, de 'natuur' of erfelijkheid, en anderzijds het ideaal-ik, het door de vader opgeroepen en vertegenwoordigde geweten.

In het aangehaalde gedicht valt van het geschetste vaderbeeld (r. 5-6) af te lezen hoe het met het kind gesteld is (r. 7-8): de gefrustreerde, door de moeder afgewezen liefde (r. 9) reageerde het neuroties af (r. 3-6) op Vader Beer, bij wie het geborgenheid zocht. Nu zij geen kind meer is (r. 2), kan hij geen veiligheid meer bieden: het speelgoed heeft uitgediend. Ligt hier tegelijk een ervaring uitgesproken van ook in de vader te zijn teleurgesteld? En kon dit wel anders, zoals zij evenmin hem geven kon wat zij voor hem wilde zijn (r. 9-10, vgl. de bezorgde vragen van 'In memoriam patris' en sommige van schuldgevoelens getuigende latere vader-gedichten)? De overledene die zich in zijn afwezigheid toch nog als morele categorie laat gelden, is treffend verbeeld in het afgelegde stuk speelgoed, dat kennelijk ook zijn kraalogen heeft verloren (r. 10).

Hoefprent van Pegasus

Zoals in *Daemonen* verzen zijn ondergebracht die uitdrukking geven aan stemmingen en invloeden die gevaarlijk negatief inwerkten op de getraumatiseerde natuur, zo laat de afdeling *Hoefprent van Pegasus* verzen lezen, welke kunnen worden beschouwd als de neerslag van de positieve inwerking daarop van de kant van dichterschap en dichtkunst. De hier samengebrachte gedichten hebben alle het vers of (vooral) het wonder van de inspiratie tot onderwerp.

De dichteres heeft het dichten kennelijk als bevrijdend ervaren. In het spelen met woorden, beelden, symbolen wordt de eigen levensproblematiek verwoordbaar gemaakt. Daarin ontstaat ruimte tussen het factiese en het ideële, tussen het feitelijke en het eigenlijke leven. Niets is zo deprimerend als het mateloze verdriet dat alles is zoals het is. Zodra de betrokkene voor zijn leed beelden kan vinden en het aldus kan verwoorden, ontdekt hij waarom alles is (gelopen) zoals het is. Met andere woorden: hij ontdekt dat het ook anders had kunnen zijn... Door zichzelf aldus te objectiveren begrijpt hij de toevalligheid van zijn bestaan, want al nadenkend beseft hij, niet zonder meer samen te vallen met zijn toevallig lot. Dat hij ideëel ook méér is dan zijn feitelijk lot, schept de ruimte voor zingeving. Daarmee is de mateloosheid van zijn verdriet grenzen gesteld, de uitzichtloosheid gebroken. Er is ruimte gekomen voor zingeving en sublimering.

* Reeds in Gerhardts allereerste bundel *Kosmos* komt een gedicht voor dat even schuchter dezelfde vraag stelt: 'Heb ik het alles gaaf bewaard?' Het gedicht heeft 'Herinnering' en vermeldt als opdracht: 'Voor mijn Vader'.

De dichter psychologiseert natuurlijk niet over deze dingen. Hij ervaart de zin van het spel niet in het theoretiseren maar eenvoudig in het spelen zelf. Zo is deze afdeling vol verzen over het wonder van de dichterlijke inspiratie. De inspiratie wordt gezien als een bovenpersoonlijk gebeuren waarbij de dichter enkel willig werktuig is. Bij voorkeur worden de inspiratiemomenten gesitueerd in de Waddenstreek, waar paarden en vogels de beelden aanreiken voor de bevlieging uit het eeuwige: ‘Slapende’ en ‘De paarden’ nemen het Pegasus-motief op, ‘Mantiek’ en ‘Poièsis’ beschrijven het wachten op het neerstrijken van vogels op ‘de zilveren platen’; ‘Orpheus’ verbindt heel knap verschillende sferen tot de kosmos van het gedicht: de dieren als ‘aardgeboren volken’ en hun evenbeeld ‘in 't

kruiven van de wolken', welk verdubbeld beeld in de stroom van de poëzie wordt gespiegeld en vertolkt. Een hoogtepunt in deze afdeling is:

Thracisch I

Ginder het wrak, bij de stranding
diep in de zandplaat gewoeld;
hier, met de kantelende branding
is het boegbeeld aangespoeld.

Een gekromd zeepaard, verbonden
met vier snaren: de Lier;
en de naam - Grieks ongeschonden -
'Orpheus', in slingers van wier.

Te avond heb ik het hergeven
aan het scherp trekkende tij.
Toen het uit zicht was gedreven,
ruisten de liederen in mij.

Dit gedicht is daarom zo fascinerend, omdat het heel het gebeuren dat deze bundel tot thema heeft, plasties maakt: wat de dichteres in handen houdt is afkomstig van een gestrand schip, een 'wrak', 'diep in de zandplaat gewoeld'. Het boegbeeld valt haar toe door 'de kantelende branding' heen, en dit wrakstuk is het speeltuig - de lier van Orpheus - van haar die dit grieks weet te vertolken. Juist door het op de levensavond weer los te laten krijgt het voorgoed eigen stem in haar.

Gelegd naast de schipbreuk-ervaringen die de eerste en tweede afdeling verwoorden, moet men inderdaad zeggen dat de lier van Orpheus hier een bevrijdend lied doet horen.

Het levend monogram Ichthys

De vierde afdeling vormt de apotheose van de bundel. De hier ondergebrachte gedichten geven aan de gestelde problematiek een duiding die deze leefbaar maakt. En de titel bestempelt deze zingeving en verwerking uitdrukkelijk als christelijk: Ichthys = Vis, het Christus-symbool en letterwoord voor 'Jezus Christus, Gods Zoon, Verlosser'. Het titelvers van deze afdeling luidt:

Ichthys

De vis, getrokken door mijn hand
en éven vrij nog van de golven,
zal straks gewist zijn van het strand
en door de grote vloed bedolven.
Maar in het water, dat hem nam
zwemt levende het Monogram.
Geheime trek van tij en maan:
Hij zal op alle kusten staan.

Zowel dichter als gedicht zijn hier te zien als de Ichthys. Het monogram, nabeelding van de Vis door inkerving in de zandplaat, ontstond door confrontatie en identificatie met Christus. Door zich in het gedicht met Hem prijs te geven wordt de dichter als

de Vis door de grote levenszee opgeslokt, maar hij overleeft deze dood ook door in ieder lezer op te staan. Getuigen of ‘prediken’ van Christus gebeurt dus van binnenuit. Vanuit deze visie op het dichten wordt het hier volgende gedicht een aangrijpende belijdenis van 's dichters tekortschieten:

Preek op Terschelling

‘Want zij waren vissers.’ (Mt. 4,18)

Raak mij niet tot in het hart
met uw starend vragen;
mij, in kleren zwaar en zwart
aan de wand geslagen,

vissers, met uw stroef gebed
en uw simpele wetten;
als bij 't meer Genésareth
komend van de netten.

Die het woord ‘Komt achter mij’
eenmaal hoorden spreken,
vissers waren zij, als gij.
En de Vis is teken.

Vis en Visser ken ik niet,
die voor u moet bidden.
Die mijn zwarte armoe ziet,
Hij zij in uw midden.

De identificatie met, en daarmee de adequate prediking van Christus is een niet haalbaar ideaal. Tegenover het appèl dat van de ander uitgaat (r. 1-2) voelt de dichter zijn tekort. Maar hij belijdt dit ontwapenend eerlijk (r. 13-15): ‘al ben ik ervoor aangesteld om u te helpen (ook: als dichter te “bemiddelen”), ik ben er niet toe in staat; maar moge Hij, die ook mijn bittere armoe ziet, in jullie hart zijn.’

In dit perspectief kan ook ‘Staking’ gelezen worden, een fascinerend vers vanwege zijn goed afgedekte dubbele bodem.

Staking

De ploeg van het ontginningsland
heeft wéér de spade neergesmeten
en zit tussen de vale keten
zwijgend het trage brood te eten.
Smakeloos zout vreet aan het strand.
Eén slaapt al. Op de zondagskrant
die om de hompen heeft gezeten
staat bij de tekst: ‘Geef gíj hun te eten’
gigantisch breed zijn voet geplant.

Dit gedicht had in de oudste drukken van de bundel de titel ‘Meer van Genésareth’. Daarmee werd wat nadrukkelijk op de tweede leeslaag geattendeerd, en was anderzijds een verklarende aantekening nodig, welke luidde: drooglegging Z.O.-polder. De nieuwe presentatie betekent een subtiele maar echte verbetering: het blijkt te gaan om de werkelijkheid welke de eerste leeslaag aanreikt; pas in tweede instantie ontdekt de lezer (r. 8) dat het ontginningswerk wordt gezien in het licht van de apostoliese taak om het brood te breken voor het volk. Deze werklieden verwaarlozen hun opdracht: in plaats van het brood te breken voor anderen zitten zij zelf te consumeren (r. 2-4). Hun ontginningswerk is zodoende weinig effectief:

de zee, zelf binnenwater aan het worden (r. 5), vreet aan het land (parallel met de etende arbeiders). Zij eten overigens niet gretig (r. 4); het meegekregen brood is blijkbaar al zouteloos en smakeloos; ze hebben er zelf geen boodschap aan. Wat zouden ze dan door te geven hebben? Alle vuur, alle zout, alle elan ontbreekt. Eén slaapt al (Mt. 24,42 vgl. 26,40). Zo blijft het brood ongebroken (r. 7): de boodschap die de broodreiking vergezellen moet, wordt aan de laars gelapt (r. 9).

De broodvermenigvuldiging waartoe deze ploeg geroepen is, worde niet te eng-religieus verstaan. Daarvoor kan de titel ons hoeden. Het gaat niet om de actualisering van een stukje evangelie, maar om de 'evangelisering' van een stukje actualiteit: déze werkelijkheid, waarin wij leven, heeft een evangeliese dimensie! Binnen het kader waarin wij het gedicht hier aantreffen, denkt men allereerst aan het sociaal-culturele functioneren van het dichterschap. En men verstaat de zalige ergernis om zoveel slechte apostelen, die geen 'kerk' weten te maken, en neerzitten tussen vale keten.

De verbreding van thematiek welke met het gedicht 'Staking' gegeven is, zet zich in het laatste deel van de bundel verder door: het narcisties gebogen staan over eigen problematiek

bevrijdt zich in de ontdekking van en aandacht voor de ander. Het gedicht 'Uittocht' beleeft deze bevrijding nog in de droom. 'Green pastures' brengt de hemel op aarde (zoals de beroemde negerfilm, waarnaar de titel verwijst, zo suggestief stelde). Het is een soort christelijke pastorale van de beleefde tweezaamheid, bevrijd van angst en tranen: 'wat met schromen werd verbeid / is met schroom gekomen'. Het gedicht zit vol reminiscenties aan psalm 23 en de messiaanse belofte als geformuleerd in bijvoorbeeld Jesaja 2.

Green pastures

Wij die wandelden in het licht
van het zacht getijde,
het verwonderd aangezicht
naar de pracht der weiden,
elkaar leidend bij de hand
door het lieflijk groene land -
niet zal Hij ons scheiden.

Wie heeft onze gang geleid
langs de koele stromen,
ons in liefde en licht geweid
aan de groene zomen,
ons van tranen en angst bevrijd?
Wat met schromen werd verbeid
is met schroom gekomen.

In de zomen van het licht
gaan wij aardse beiden;
komend voor zijn aangezicht
aan het eind der tijden
zien wij eindelijk, ongedeeld,
wat geen aardse wei verbeeldt:
Glans in glans, door glans omspeeld
op de groene weiden.

Dat het godsgeschenk van de ervaren tweezaamheid nochtans niet kant en klaar uit de hemel is komen vallen, maar dat dit hemels geluk na te zijn ontdekt nog moest worden uitgezuiverd, daarvan getuigt 'Wijnstok'. Het zegt in bewoordingen, ontleend aan Johannes 15, 1-17, nauwelijks verhuld dat de liefdesverhouding in Christus werd gesublimeerd, een ascese die niet vervreemdend werkt maar de vriendschap juist veredelt ('gescheiden ongescheiden' - ware liefde laat de ander ruimte om meer zichzelf te zijn). De ervaring die hier ligt uitgedrukt is een paaservaring. Het gedicht zit dan ook boordevol allusies op de paasevangelies.

Wijnstok

Zonder mij kunt gij niets doen. (Joh. 15, 5)

Het was de hovenier,
die in het vroege licht
de ranken heeft gericht,
diep in elkaar verward,
vervreemdend van het hart,
de wortelstok.

Geen zag wat zich voltrok
in het zeer vroege licht.
Hij raakte hen slechts aan:
zij zijn vaneengegaan,
ontbonden
ontwonden.

Het was de hovenier.
Verwonderd, in vroeg licht,
gescheiden ongescheiden
de door zijn hand geleide
hartranken.
    - Aan ons beiden
hebt gij het, God, verricht.

Structuur

De gesloten opbouw van de bundel is van hieruit doorzichtig: eerst moest met het verleden worden afgerekend, moesten de aan het verleden gebonden gevoelens van zich worden losgeschreven, vooraleer de aangeboren kwetsuur zich kon sluiten (*In memoriam matris*), een wond die bleef schrijnen en in kwade dagen tot gevaarlijke crisissen leidde (*Daemonen*) maar door objectivering in de kunst werd tot een toonbaar litteken (*Hoefprent van Pegasus*), ja tot leefbaar geluk door confrontatie en identificatie met Christus (*Het levend monogram Ichthys*). Deze voor de hand liggende opbouw vertoont het schema van een bevrijdende dialoog: eerst wordt het eigen ik vanuit het verleden geponeerd (*In memoriam matris*), voorts worden de frustrerende gevoelens geuit die deze voedingsbodem blijft voortbrengen (*Daemonen*), dan wordt de positieve inbreng van de dichtkunst - de inspiratie - verwerkt (*Hoefprent van Pegasus*), ten slotte wordt de gegeven problematiek in een persoonlijk antwoord geduid (*Het levend monogram Ichthys*), waardoor het leven leefbaar wordt en naar de ander toe openbloeit.

Die geslotenheid van de opbouw wordt nog versterkt door de onderlinge betrokkenheid van een aantal gedichten uit de verschillende afdelingen van deze bundel. Zo is er de correspondentie tussen het boven geciteerde openingsgedicht ‘Aan allen’ en het slotgedicht ‘Finis’, gericht tot die ene

gij, die dit donkere, zware
door liefde te niet hebt gedaan.

Hiermee is inderdaad de uittocht, waarop ‘Aan allen’ zinspeelt, begonnen, het paradijs betreden: de moeder ontgroeid, de ander in het verschiet gekomen. Alles staat nu vol hoop gericht op de definitieve ontmoeting:

Eénmaal, van aangezicht tot aangezicht...
als ik versta, gelijk ik bén verstaan. (‘Apocalyps)

Tussen dit begin en slot van de bundel is een hele weg afgelegd, een hele ontwikkeling doorgemaakt. En zoals het leven leefbaar werd, zo werd ook de dood inleefbaar. Dit toont ons de parallellie welke valt aan te wijzen tussen het tweede gedicht van de bundel, ‘De gestorvene / Tegenstem’, over de dode die rust láat noch héeft, en het voorlaatste gedicht ‘Vallei van de dood’, die er zo uitnodigend uitziet als een bloemenwei op paasmorgen. En zo zijn er meer verbanden te zien. Terloops werd reeds gewezen op de contrasterende verwantschap tussen ‘Radiobericht’ (uit *Daemonen*) en ‘Green pastures’ (uit de slotafdeling *Ichthys*).

Een belangrijke samenhang, die de structuur van de bundel komt versterken, is de contrasterende correspondentie tussen ‘Het gebed’ uit de afdeling *In memoriam matris* en ‘De disgenoten’ uit de slotafdeling.

Het laatstgenoemde vers staat afgedrukt naast ‘Wijnstok’ en herneemt nog eens de daar uitgesproken paaservaring van de verkregen tweezaamheid. Het gedicht bezingt de gevonden vrede als een één-zijn met de Heer. Vandaar dat een tafelgemeenschap wordt geschetst als van de Emmaüs-gangers.

De disgenoten

Het simpele gerei,
het brood, dat is gesneden,
de stilte, de gebeden -
Want de avond is nabij.

Uit tranen en uit pijn
dit samenzijn verkregen:
bij sober brood de zegen
twee in úw naam te zijn.

Waar aan de witte dis
uw teken wordt beleden
verschijnt Gij -: 'u zij vrede',
gij Brood - gij Wijn - gij Vis.

In deze eucharistiese maaltijd ligt reeds de aanzet van een hemels geluk gesymboliseerd. Om de volle draagwijdte der woorden te peilen is het aanbevelenswaard om de tekst te vergelijken met die andere beschrijving van een tafelgemeenschap, uit de afdeling *In memoriam matris*:

Het gebed

de grootouders

Drie maal per dag, naar vaste wetten,
nemen zij de eigen plaatsen in,
en gaan zich rond de tafel zetten;
van haat eendrachtig: het gezin.

De vader heeft het mes geslepen,
de kinderen wachten, wit en stil.
De moeder houdt haar bord omgrepen
alsof zij het vergruizelen wil.

Een grauw: dan vouwen zij de handen,
de disgenoten in het huis:
van tafelrand tot tafelranden
geschikt tot een onzichtbaar kruis.

Hier is het samen-zijn slechts erfelijk belaste 'natuur', in 'De disgenoten' is er samen-zijn, uit genade gewonnen. Wat hier uit routine gebeurt (op 'een grauw'), dat wordt daar bewust geintendeerd als een ontmoeting met de Heer ('want de avond is nabij' - Lc. 24, 29). In het ene gedicht wacht men met dreigend gereedschap op de te verdelen buit ('wit' en 'stil' spreken van angst), in het andere ligt naast het vredige 'simpele gerei' gesneden brood gereed ('wit' en 'stil' spreken van vrede). In het ene is het kruis onbedoeld aanwezig als lotsbeschikking (men is elkaar tot kruis), in het andere wordt het teken van de Heer gelovig beleden in het delen en in het dragen van elkanders lasten ('twee in uw naam').

Deze gedichten zijn elkaars woordelijke antipoden, hetgeen de chiastiese betiteling nog eens onderstreept: het ene gedicht, dat een gebed is (in de tweede persoon gesteld), draagt een ironies gebruikt woord uit het andere vers als titel, het andere ontleent zijn titel eveneens aan zijn pendant en geeft zo méér voor dan de aangeduide werkelijkheid toestaat (hetgeen exact de portee is van het gedicht). Zo scherp contrasteert het onverloste bestaan met de liefdegemeenschap in de Heer. Er liggen werelden tussen, zoals er werelden liggen tussen de reeds vermelde eerste en laatste gedichten van deze bundel.

Op één element waaruit de hechtheid van de structuur van *Het levend monogram* blijkt, wil ik hier nog de aandacht vestigen. In de afdeling *Hoefprent van Pegasus* komt een kort gedicht voor over een wouw, dat als titel 'Zelfportret' meekreeg. Nu bevat de bundel meer van dergelijke korte gedichten die met minstens evenveel recht zo betiteld zouden kunnen worden. Allereerst komen daarvoor in aanmerking: het gedicht over de specht dat 'De aanstoot' heet, het vers over de adelaar dat getiteld is 'Het bord' en het gedicht 'Psychè' over de vlinder. Vier dierenbeelden

dus, die alle vier het portret van de dichter tekenen, en dit precies in het perspectief dat aangegeven wordt door de vier afdelingen van de bundel waaraan zij respectievelijk zijn ontleend.

In de afdeling *In memoriam matris* staat het verborgen zelfportret in de gestalte van de specht:

De aanstoot

Hamer, kleine bonte specht;
stoot uw snavel op de stammen.
In dit bos van molm en zwammen
klinkt uw hard geluid oprecht.

Hamer in het gistend woud -
In mijn hart en in mijn oren
dringt uw tikken en uw boren.
Hamer op het harde hout.

Hamer, kleine bonte specht;
straks - zij zullen God wel danken! -
timmert men voor mij zes planken.
Dan is alle twist beslecht.

In de afdeling waarin de dichter zich afzet tegen het verleden opereert hier 'in dit bos van molm en zwammen' de kleine bonte specht, die aan zichzelf verplicht is hard tegenspel te leveren. Hij moet doorstoten tot de harde kern van de werkelijkheid om zichzelf te vinden. Hij beseft: zo steen des aanstoots zijn en aanstoot geven betekent uiteindelijk weggetimmerd worden... tussen zes planken (en dan zal men nog menen het gelijk aan zich te hebben: 'God dankend'). Maar dat alles is nodig om vrij te worden. Het is waarheidsliefde en tevens nood aan geborgenheid wat zo agressief maakt. Ook al klinkt dit 'oprecht geluid' wat cynies en zelfverzekerd, hier roept iemand om de innerlijke vrede en harmonie, die alle twist en innerlijke conflicten beslecht.

In de afdeling *Daemonen* staat de ingekooide adelaar:

Het bord

Ingekooid - op een tronk verdord,
de slagpen hoekig opgestoken,
snavel en oog in rouw verdoken,
de doffe vederen saamgeschort
de adelaar, in zijn vlucht gebroken
en in het slagnet neergestort.
Wandelaars lezen op een bord:
'Bergarend, vlucht 2.80 M.'
De kinderen naderen eendrachtig
wanneer er aas geworpen wordt.

De dichter portretteert zich hier met een stukje van de menselijke samenleving. Voor hem is die confrontatie pijnlijk. De dichter-adelaar, door het maatschappelijk bestel verraderlijk gevangen (r. 5-6) en ingekooid (r. 1), ziet zich gedwongen om het instrumentarium van zijn kunst (datgene waarom hij door het publiek wordt aangegaapt) voor de niet-begrijpende toeschouwers verborgen te houden: de smartelijke kant van zijn persoon houdt hij afgewend ('snavel en oog in rouw verdoken'). Van zijn heerlijkheid beroofd (r. 4) en tot onvruchtbaarheid gedoemd (r. 1) stelt de adelaar zich afwerend op (r. 2) tegenover de wandelaars, die hem niet werkelijk, niet naar het leven kennen, maar hoogstens als gereduceerd tot een

onderschrift: ‘Bergarend, vlucht 2.80 M.’ (zij kennen de dichter niet uit eigen leeservaring, maar bv. vanuit een beknopte omschrijving in een handboek). Plichtmatige belangstelling krijgt hij alleen van de kinderen, die er klassikaal heen gedreven worden. Dat is het aas dat het dier nog toegeworpen wordt. Maar ook die belangstelling is niet veel meer dan sensatielust; het beeld keert zich als het ware om in zijn negatief: de bedreigende roofvogel wordt zelf als een prooi bedreigd door roofdieren (de dichter voelt zichzelf tot aas geworden).

Zo ziet de dichteres, die jarenlang de maatschappelijke functie vervulde van lerares klassieken, zichzelf afgebeeld als poserend voor kinderen bij een bord. Het portret is echt gerhardiaans. De stijl is even compact en gedrongen als de geportretteerde: de beschrijvende zin van r. 1 t/m 6 heeft geen werkwoord, maar is een participiumconstructie als bepaling

bij ‘de adelaar’ (r. 5) en dus zelf niet meer dan een bord-opschrift. De syntaxis slaat geen vleugels uit, evenmin als het dier zelf. Vorm en inhoud zijn volmaakt één.

In de afdeling *Hoefprent van Pegasus* vindt men de wouw als

Zelfportret

De wouw, die hier zijn standplaats heeft,
heeft zijn beschermer overleefd,
die neergeslagen is bij het maaien
en aan wiens brauw het zweet nog beeft.
Zijn vleugelen blinken lichterlaaie
terwijl hij om de dode zweeft.

Om dit vers te verstaan moeten wij het, dunkt mij, zien binnen de thematiek van dagwerk en dichtwerk, waarvan men in Gerhardts werk herhaaldelijk de motieven kan aantreffen. Zo komt in *Sonnetten van een leraar* het vers ‘Tussenuur’ voor, dat te verstaan geeft dat het dagwerk niet het eigenlijke van het leven uitmaakt, ook al rooft het er qua tijdsduur het leeuwenaandeel van. In de ervaring van de dichter is er alleen maar in de marge van het tussenuur - het springuur of gat in de rooster - aandacht voor het eigenlijke. Daarnaast zijn er bij Ida Gerhardt nogal wat gedichten die over het eentonige en slopende van de dagtaak spreken. In *De hovenier* bijvoorbeeld ‘Het dagwerk’ met als inzet:

Ik loop in de Meander van het dagwerk,
het heilig en verschrikkelijk motief -

Is in het genoemde ‘Tussenuur’ een spanning voelbaar tussen dagwerk en dichtwerk, die elkaar in evenwicht houden, in het geciteerde ‘Zelfportret’ is deze ten top gevoerd en doorgebroken. De vogel lijkt mij hier te staan voor het geestelijk-creatieve aspect van de mens. Het maatschappelijk werk, dat in dienst staat van de broodwinning, houdt het natuurlijke leven op gang. Het beschermt als zodanig de geest (het biedt hem eigen domein), maar is ook belastend, ja fysiek dodelijk vermoeiend. Hier is de arbeidende mens bezweken; juist het jaarlijks binnenhalen van de resultaten van de arbeid kan hem teveel worden. De dichteres kent deze ervaring als lerares, wanneer zij bij de examens afknapt en vakantie moet nemen. Dan wiekt de vogel op en laat zijn veren blinken (vgl. ‘de doffe vederen’ van de ingekooide adelaar): de geest komt vrij van de opgelegde dwang en ontspant zich in de poëzie.

De vierde afdeling tenslotte bevat een gedicht over een vlinder die bezig is zich te ontpoppen. Het vers, dat eveneens als een zelfportret kan worden gezien, heet ‘Psychè’, hetgeen tegelijkertijd naar het insect en naar de ziel verwijst.

Psyche

Eén vleugel nog in de cocon
en één, gekreukeld, die gaat gloeien.
Ik wist niet dat het zó begon,
zó deerlijk -
   God, laat niet verschroeien
mij schaamte voor uw aangezicht,
dat ik mijn blik, tóch, heb gericht
toen hij vrij wilde en niet kon...

Het was een schepsel in uw licht.

Men moet een vlinder ooit uit zijn cocon hebben zien komen om de trefzekerheid van de hier gegeven beschrijving te kunnen taxeren. (Wie deze ervaring mist, kan nog zijn voordeel doen met een ander gedicht van Ida Gehardt, dat een soortgelijke geboorte als beeldspraak uitwerkte: het vers 'Geboorte' uit *Het veerhuis*). In 'Psychè' is sprake van een deerniswekkende geboorte: een van de vleugels blijft in de cocon hangen en kan zich niet vrij ontplooien. Aangrijpender beeld van het zich gehandicapt voelen is nauwelijks denkbaar. Hier ligt de ervaring uitgesproken dat er bij een geboorte - dat geldt ook voor zijn toepassing op 's mensen geestelijke ontplooiing alsook voor de totstandkoming van het vers - steeds een element van machteloosheid zich doet gelden, iets wat ons te boven gaat en dat ons van Bovenaf gegeven moet worden. De dichter spreekt zelfs van een schuldgevoel en belijdt dit in een gebed: laat schaamte (subj.) mij (obj.) niet verschroeien voor uw aangezicht ('excuus, dat ik het gewaagd heb om in mijn onvolkomenheid toch naar U op te blikken. Ik ben toch ook een schepsel van U!'). Een klacht als van een psalmist, waarin het leed inderdaad reeds wordt overstegen.

Vier portretten dus, die zich elk volmaakt sluitend laten inpassen in de afdelingen waarin ze successievelijk werden gesitueerd. Vier portretten in beelden van toenemende verfijning en broosheid: 1) de agressieve specht 2) de gefrustreerde adelaar 3) de ontstijgende wouw 4) de gehandicapte vlinder, die opengaand opziet naar zijn Schepper. Deze samenhang ondersteunt op zijn beurt het getuigenis dat deze bundel behelst van iemand die zijn negatieve oer-menselijke ervaringen leerde verwerken tot opbouw van zijn persoon; die de sporen van zijn gekwetste natuur als littekens van Jezus (Galaten 6, 17) leerde dragen. *Het levend monogram* is als getuigenis een monument van de zich bevrijdende mens. Geen einde dus, maar een begin. Ook voor de dichter als zodanig bleek dit einde geen einde, maar een voorgoed begonnen begin. Zo mogen we Ida Gerhardts eigen woord, ontleend aan 'Schriftuur', hier verstaan:

> - Ontsprongen aan mijn hand
> vangt thans het eigenlijk schrijven aan.

Daan Cartens
Even of er iets was
Over de dood in de poëzie van Ida Gerhardt

I.

Behalve het verheugende verschijnsel dat er bij de meeste uitgeverijen weer meer poëzie verschijnt, dan aan het begin van de jaren zeventig en dat bovendien de aandacht voor de ambachtelijke kant van het dichten sterk is toegenomen - de serie ‘Dichten’ van Jan Brokken, verschenen in de Haagse Post vormt daarvoor de treffendste illustratie - verschijnen er ook allengs meer bloemlezingen. Niet elke keuze uit een oeuvre hoeft tot een proces te leiden, misschien wél tot overdenking van de opzet van bloemlezing of reeks. Moeder- en kindgedichten zijn er in de literatuur en niet eens speciaal in die van deze eeuw talloze. Het is ook een belangrijk onderwerp, dat aan de dichter de kans biedt het beeldende, de beschrijvende kant te combineren met de meer psychologische, inzichtelijke of verhelderende zijde. De fiets is behalve een tijdgebonden vervoermiddel, ook eerder voertuig voor beschrijving, dan voor inzicht. Vogels zijn symbolen voor vlucht, beweging, onbereikbaarheid, maar tegelijk ook de natuurlijke mogelijkheid om jezelf, als dichter te kunnen expliciteren. ‘Ik ben in beesten opgesomd’, schreef Chris van Geel niet voor niets. Het is niet mijn bedoeling om de bij Erven Thomas Rap verschijnende reeks thematische bloemlezingen, want daaraan zijn de genoemde onderwerpen ontleend, te ridiculiseren, maar wél om de beperkingen van de reeks te signaleren. Welke dichter laat zich splitsen in moeder-, kind-, fiets-, werk- en vogelgedichten? Of anders: welk fenomeen, of verschijnsel is zo ruim en ook belangrijk dat bijna elke dichter het ook tot zijn onderwerp heeft gemaakt? Zo bezien worden de thema's, denk ik, existentieel afgebakend met voorbijgaan aan het toevallige, of het tijdgebondene.

Ida Gerhardt, want zij is het onderwerp van beschouwing, heeft zich poëtisch over veel zaken uitgelaten, maar altijd essentiële. Het luchtige en toevallige zal de lezer in haar werk slechts sporadisch vinden. Haar onderwerpen zijn landschap, leven, taal. De strenge vorm die zij hanteert en die in de kritieken aan haar werk gewijd, welhaast tot cliché is geworden, is in overeenstemming met haar opvatting dat het dichten een opdracht is en het gedicht een organisme, ‘een vers moet de structuur van een bloem hebben’[1.]. Kwatrijnen zijn haar als vorm van uitdrukking vertrouwder, eigener dan sonnetten. Toch vulde zij twee van haar bundels, *Kwatrijnen in opdracht* en *Sonnetten van een leraar* met qua vorm en thema bijeenhorende gedichten. Voor het oog duidelijker zichtbaar zijn deze bundels, net als haar andere een geheel, een organisme op zichzelf. Soms verschenen eerder gepubliceerde gedichten wederom in een nieuwe bundel. Is dat, in weerwil van de vaak aan Ida Gerhardt toegeschreven trots, ook geen teken van poëtische bescheidenheid? Het gedicht is zó voltooid, beter kan ik het niet en daarom neem ik het opnieuw op, omdat het past in een ander geheel. Marie van der Zeyde heeft in *De hand van de dichter* uiteengezet waarom sonnet en kwatrijn bij Gerhardt passen:

> (...) de stof. Die mag niet te omvangrijk zijn om in vier regels te kunnen, - maar ook vooral niet te betekenend, want wat blijft er bij zo'n kleine omvang dan over? Het anecdotische is ongeschikt, het ‘particuliere’ zal zelden voldoende tegenhouden. Om de ongehoorde spanning van het

kwatrijn te doorstaan, is iets nodig wat sterk persoonlijk is doorleefd, en tegelijk meer dan persoonlijke geldigheid heeft.[2.]

Om deze regels te illustreren, citeer ik een kwatrijn uit *De slechtvalk*, waaruit behalve Gerhardts 'ballingschap tot het vers' ook die spanning blijkt van leven, opdracht en werk als geheel:

Waar vindt de hoge vreugde onderkomen,
de smart wanneer het schoonste is ontnomen?
O gij, die jong tot zelftucht Ik verkoos:
binnen de strofe en haar trotse zomen.

Het zijn de uitersten aan het leven ontleend, vreugde en smart die behuizing vinden in het vers. Hoe fundamenteel dat voor de dichteres is blijkt uit de aanroep in de derde regel: 'O gij' die, plechtstatig klinkend, gericht lijkt tot een persoon, die de rustige belichaming zou kunnen zijn van de vraag uit de twee eerste regels. Het is geen vraag gericht tot een persoon, maar tot een plaats, een bestemming, zelf door de 'ik' verkozen in een misschien al grijs verleden. In de derde regel wordt dat moment van keuze aangeduid: 'jong' en wisselt de tijd van het werkwoord: de vragen van het leven - geluk en verdriet - die hun geldigheid nimmer verliezen, vonden al jong een antwoord in het gedicht en zoals een minnaar zal willen pronken met zijn geliefde, zo wil de dichteres dat met haar vers. Van der Zeyde wijst op die trots, als zij spreekt over de vormkeuze: 'Het is niet alleen de affiniteit tot deze geconcentreerde en moeilijke vorm, - het is ook een zekere fierheid. Een behoefte zich hoog op te richten, heldere taal te spreken, te laten zien hoe het kán'.[3.]

Ida Gerhardt debuteerde laat. Al in haar studententijd schreef zij, blijkens *De hand van de dichter*, verzen, maar de eerste gedichten van *Kosmos*, haar debuut, werden geschreven in 1936, toen zij al éénendertig was. Zij is dan ook één van de dichters die zich pas geleidelijk ontplooid heeft. Dat betekent overigens niet dat haar vroegste werk zou bestaan uit vingeroefeningen, probeersels. Daarvoor was het besef van de ernst van haar opdracht te groot. Ook technische oneffenheden zijn in de eerste bundels schaars, maar zij was klassiek geschoold en kende de fouten en door haar vertalingen van Lucretius en Vergilius bleef zij vertrouwd met het hoge technische peil van de Klassieken. De baat die Ida Gerhardt vond bij een langdurige poëtische 'training', als ik het zo oneerbiedig mag uitdrukken, was een enorm vergroot bereik. Wie de finesses van het ambacht kent, kan de vreselijkste, de meest diepgaande onderwerpen aan. *Het levend monogram*, voor een deel handelend over ervaringen van voor haar tiende, verscheen toen Ida Gerhardt de vijftig al was gepasseerd, maar 'de bundel van

bliksem en donder'[4.] was nooit uitgekomen, als de andere er niet aan waren voorafgegaan. *Het levend monogram* is dus een cruciale bundel: 'Ik heb dit donkere boek geschreven, / want God heeft het mij opgelegd' (pg. 9) en wat qua vorm al sterk was, won daarna nog aan innerlijke overtuigingskracht. *De hovenier*, *De slechtvalk*, *De ravenveer*, *Vijf vuurstenen* en *Het Sterreschip*, in geen van deze vijf bundels na *Het levend monogram* ontbreekt het persoonlijke, maar wie dat eerder zo gaaf heeft kunnen uitdrukken kan aan het meer algemene diepte verlenen, die aan anderen onthouden blijft. Elly de Waard heeft in haar baanbrekende artikel over Gerhardt[5.] een gedicht van haar met dat van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson vergeleken om tot conclusies op het terrein van de beeldspraak te komen. Ik zou hier willen wijzen op de opmerkelijke overeenkomst in ontwikkeling: bij Emily Dickinson een creatieve uitbarsting na het overwinnen van een innerlijke crisis, bij Ida Gerhardt een veel gedurfder uitspreken na het formuleren van wat een levenlang het innerlijk zo had bewogen om tot vers te stollen. Waren in Gerhardts vroegste werk de natuur, de liefde (in *Buiten schot*) onderwerp, na *Het levend monogram* nemen de verzen die handelen over het dichten zelf, onbekende, soms onheilspellende streken, maar ook over het ontvallen van vrienden en verwanten, of algemener gezegd, de dood, aanzienlijk toe. Ik wil me in het hieropvolgende concentreren op dat laatste onderwerp, dat ook als toekomstverwachting omschreven zou kunnen worden. Welk karakter hebben de verzen waarin de dood impliciet of expliciet voorkomt? Is er sprake van een duidelijk religieuze verbinding? Gaat het vooral om naasten, of om onbekenden, waardoor een bepaalde visie op een hiernamaals abstracter zou kunnen worden geformuleerd? Bij het analyseren van enkele aspecten, verbonden aan dit thema, zal ik vooral gebruik maken van de in 1966 verschenen bundel *De slechtvalk.*

II.

Ida G.M. Gerhardt / Foto: J. Holvast.

De eerste afdeling van *Het levend monogram* is getiteld *In memoriam matris.* Na in het eerste gedicht gewag te hebben gemaakt van haar opdracht, die rechtstreeks van God komt, 'want God heeft het mij opgelegd', wil zij terugkeren naar 'de gruwelen van mijn kinderjaren'. De laatste regel van het gedicht 'Aan allen' staat los van de zeven eraan voorafgaande: 'op deze doortocht naar zijn land'. De dichteres is zich bewust van een Goddelijk hiernamaals, maar tevens werkt deze laatste regel relativerend. Wat er beschreven zal gaan worden zijn 'gruwelen', maar de dichteres heeft al afstand genomen 'met grijze haren' en met een duidelijk toekomstbeeld voor ogen, kan zij de verschrikkingen aan. Wat tijdens het leven een onoverbrugbare kloof leek, haat was, wordt na het gescheiden zijn anders: 'Ik ben genezen van het bitter kwaad', of zelfs herkenning: 'Wij zijn verwant' en 'Ik heb uw gang: die driftige en toch trage / voetstap, die onverzettelijke trant' (pg. 20). Toch is het gescheiden zijn door leven en dood en dus de onmogelijkheid van een ontmoeting ook schrijnend:

En nu haar lichaam moet vergaan,
nu is zij in mij opgestaan.

- Ik kan haar niet verslaan -

(pg. 10). Als de wil tot resignatie wint is er het onderbewuste dat zich 's nachts manifesteert tijdens de slaap. Dat leidt tot een ongewenste confrontatie:

Wat staat gij naast mijn bed, Moeder van gene zijde?
Wat doet gij in mijn kamer in de zwarte nacht?
Kan mijn bestaan zich nooit van uw bestaan bevrijden,
dat gij mijn slaap nog met uw heimelijkheid bevracht?

Wat praat gij tegen mij, Moeder van gene zijde?
Ik wíl niet wakker worden, als gij naast mij staat.
Het hart zal mij stukhameren, als ik moet lijden
het schrikkelijk verwijt op uw geblust gelaat.

('Tristis Imago', pg. 15) Tijdens de slaap, zo blijkt uit de eerste strofe, wordt de ik-figuur met de dode moeder geconfronteerd. Het maakt de nacht nog onheilspellender, want het normaal zinloze adjectief 'zwarte' is eraan toegevoegd, om dàt aspect te accentueren. Uit de daaropvolgende regels blijkt dat er geen bestaan mogelijk is zonder Moederbeeld, het is te sterk om zich te laten verdringen, maar juist 's nachts hoopt de ik-figuur even verlost te zijn van het schrikbeeld. Zelfs dan wijkt het beeld niet en zorgt voor een bedrukt gevoel: de slaap wordt bevracht. In de tweede strofe wordt de aanwezigheid nog bedreigender: de moeder is er niet alleen, zij spreekt haar dochter ook toe. Deze weigert de mogelijkheid zich te verzoenen, of tenminste met de moeder te spreken resoluut: 'Ik wíl niet wakker worden' en alsof die wens nog niet voldoende is, beklemtoont de dichteres het werkwoord ook nog. Hoe sterk de bewogenheid is van de ik-figuur blijkt uit de twee laatste regels. Het hart, bij uitstek symbool om emoties uit te drukken, zal zo heftig kloppen ('stukhameren'), dat het de ik-figuur ten gronde zal richten, als zij en pas daarna wordt die voorwaarde uitgedrukt, elk moment kan worden geconfronteerd met haar eigen falen, tekortschieten dat door de moeder wordt uitgespeeld. In het volgende gedicht 'De afgronden' wordt de verbondenheid symbolisch als touwtrekkers aan hetzelfde koord voorgesteld, balancerend aan de rand van de afgrond. De afstand tussen leven en dood is dan nog maar minimaal: 'Messcherp de rand, waarop wij staan' (pg. 16).

Op doortocht zijn: het aards bestaan is tijdelijker dan het hemelse, de vluchtigheid wordt op verschillende plaatsen benadrukt. De dichteres roept God herhaaldelijk aan: 'God, zie ons aan', 'God, zie mij met mijn zwart berouw' en altijd is er de verbinding van het persoonlijk lot en die aanroeping. Dat het woord God later vrijwel

uit haar poëzie is verdwenen, heeft Ida Gerhardt zelf als volgt verklaard: 'naarmate je ouder wordt, word je meer sober in je gedichten. (...) Het woord God zal ik niet meer gebruiken (...) ik wil niet exuberant van taal worden;

ik hoop daarvoor gespaard te blijven'. In hetzelfde interview over haar Godsbeeld gevraagd, zegt Ida Gerhardt: 'Ik weet het niet, ik kan u geen antwoord geven (...) Ik kan mijn gevoelens en ideeën hierover niet uiten, ziet u het zo eenvoudig mogelijk, dat wil niet zeggen primitief en onkritisch'[6.] Vooral na haar eerste bundels, misschien nog versterkt door de toenmalige uitgever Van Gorkum, is Ida Gerhardt wel gerekend tot de groep protestantse dichters. 'Dat maakt me razend', zei Gerhardt daarover en niet ten onrechte, want de rangschikking bij voorbaat brengt Gerhardt in een hoek waar zij niet hoort. Ook in een tijd waarin de secularisering overheerst is haar werk er voor iedere lezer en niet voor kwezels die Godvruchtigheden op een poëtische manier willen lezen.

Hoe profaan Ida Gerhardt de dood kon doorgronden is het beste zichtbaar in *De slechtvalk*. De acht verzen uit de titelafdeling handelen niet meer over de moeder, of een ander familielid, maar over een gestorven vriendin die allereerst in een sonnet wordt geportretteerd. Vervolgens wordt op haar ambt ingegaan; Gerhardt heeft daarover opnieuw het sonnet 'Facultas medica' uit *De hovenier* opgenomen. Het diep respect dat zij zelf koestert voor haar ambacht en het produkt is er mutatis mutandis ook voor de anderen:

> Gezegend die het weten van zijn grens
> belijdt: zijn hand vertoont die vaste trek,
> zijn ziel de schroom die adeldom verraadt.

(pg. 11) De lezer heeft inmiddels het beeld van een arbeidzame vrouw voor ogen, die haar taak naar beste kunnen vervuld, maar voorafgaande aan de afdeling *De slechtvalk* is een kort gedicht geplaatst, waarin om de 'laatste eer' wordt gevraagd voor een persoon die daar tijdens het leven kennelijk weinig blijken van heeft ondervonden. Maar de dichteres wil haar recht doen, door haar ziekbed te beschrijven, de soms even opdoemende hoop op herstel: 'Even of er iets was' en uiteindelijk de dood. De zuiverheid van het bestaan van de gestorvene wordt vergeleken met dat van de sneeuwhaas die is neergeschoten. Wat voor hem gold, geldt voor haar: 'Het glanzen dat hier niet mocht horen' en 'Wier zuivere staat men moest verstoren / hoe, in den dood, geleekt gij hem' (pg. 13). Er is woede over het kwaad de vrouw aangedaan, maar zij is door de dood onaantastbaar geworden:

> Treedt, donkere mensen, zacht
> die haar hebt omgebracht
> en bergt uw donker wapen.
> Zij ligt zo stil te slapen,
> ontkomen aan uw macht.
>
> Niet rake uw donker kwaad
> die boven aarde staat,
> de laatste stille dagen
> eer zij wordt uitgedragen.
> En zwijgt wanneer zij gaat.
>
> Als is verbrand tot as
> die onaantastbaar was,
> keert, op uw donkere sporen.
> Zij wil u niet verstoren
> die uw gedachten las.

('De donkeren', pg. 14) Het dwingt respect af, te zien hoe Ida Gerhardt in de drie gedichten die de cyclus besluiten, het paradoxale gegeven heeft kunnen verwoorden

van een leegte, die door de dood, door afwezigheid wordt gevuld. Het mooist zijn 'Schriftuur' en 'Het onherroepelijke' (pg. 15 en 17). Het huis verkeert in een haveloze situatie: het is niet meer bewoond en de winter heeft ervoor gezorgd dat de ramen zijn dichtgevroren. Zo wordt de afgeslotenheid nog eens extra geaccentueerd. In die winterse verlatenheid is er door de spiegelende werking van een bevroren blad, de mogelijkheid de naam te ontwaren van de bewoonster. De prachtige dubbelzinnigheid van de titel spiegelt zich, als de bevroren bladen, aan het einde van het vers, want behalve de naam schriftuur ook op te vatten als de stijl, in deze context misschien wel levensstijl van de gestorvene, die blijkbaar het één en ander gemeen had met de staat waarin het huis na haar verscheiden verkeert:

> Al maanden staat het huis verlaten,
> haastig onttakeld en verdaan.
> De ijsbloemen staan op het raam.
> In scherpgenerfde varenbladen
> schittert, onuitgewist, uw naam.

In 'Het onherroepelijke' staat het in gave gedaante bewaren van een gestorvene centraal. Tijdens het Oude Rijk van de Egyptenaren (circa 2650-2160 v.Chr.) werden de koningen begraven in, of onder reusachtige pyramides. Over de constructies van deze bouwwerken zijn de architekten het nog niet eens, feit blijft dat zij de eeuwen hebben getrotseerd. Welk beeld is er dan ook beter bruikbaar dan van deze pyramides, of van de slechtvalk die als koninklijk metgezel fungeerde, om de eeuwigheid te symboliseren?

> Gij slechtvalk met het onyx oog,
> gehouwen uit korrelig porfier,
> weer keerde ik waar gij zijt. Gedoog
> mijn nadering, zwijgend koningsdier.
> Eeuwigheid, overstaar mij hier
> die nauwelijks te ademen waag,
> die in het hart mijn dode draag
> in de gesloten sarkophaag.

Voor Ida Gerhardt heeft de traditie niet alleen de vorm bepaald, waarin zij zich uitdrukt, maar gedeeltelijk ook de uitdrukkingsmiddelen, de beelden. Dat werkt soms archaïserend en een aantal lezers wordt er door afgeschrikt. Misschien zou dat terecht zijn, als de vorm een leeg omhulsel was en de beelden star en inhoudsloos. Voor wie de essentie doorziet is het niet moeilijk om voor eventueel hinderlijk ouderwetse - al bekruipt mij dat gevoel als ik Gerhardt lees vrijwel nooit - moderne begrippen te plaatsen, het wezenlijke blijft erdoor onveranderd.

Direct op *De slechtvalk* volgt de afdeling *Keltisch* en ook hierin staat de dood centraal, maar de verhoudingen zijn anders. Marie van der Zeyde schrijft erover:

> De gestorvenen die hier figureren, zijn fictieve gestorvenen. Toch moet de innerlijke noodzaak waaruit deze verzen zijn voortgekomen - de ontstaansgeschiedenis strekt zich over tien jaar uit - niet minder sterk zijn geweest. Ook hier gaat het om gestorvenen die niet vergeten mogen worden, die, simpele en ongeletterde mensen, via de dichter nog éénmaal de gelegenheid moeten krijgen, te zeggen wat hun leven is geweest.[7.]

Zo worden het persoonlijke en het naamloze door het thema in twee opeenvolgende afdelingen gecombineerd. Ida Gerhardt heeft zelf over de Keltische gedichten opgemerkt:

> Deze verzen zijn in Ierland geschreven. Ik ken geen Keltisch. Ik heb er door een in puin gevallen dorpje gezworven, huizen, de kerk, het kerkhof in puin. Ik heb dat dorp met mijn gedichten bevolkt; de mensen die ik opvoer zijn de mensen die *ik* er zag; ze deden mij aan mijn eigen jeugd denken[8.].

In 'Keltisch grafschrift' spreekt een man over zijn gestorven echtgenote. De ruwheid van zijn handelingen staat tegenover haar zichzelf wegcijferende aard, kortom een beeld van een huwelijks schabloon, begrijpelijker door de situering ten plattelande. Maar na de dood komt de inkeer:

Die voor zichzelf niets vroeg,
wier liefde bij mij was,
rust in het hoge gras.
Ik gaf haar pijn genoeg.
Wier liefde bij mij was,
die ik van huis verjoeg,
zij die mijn kinderen droeg,
rust in het hoge gras.

(pg. 22). Ik citeer dit vers om twee redenen. Er is een zekere mate van overeenkomst in gedrag van de echtgenoot die hier spreekt, 'Ik gaf haar pijn genoeg' met dat van de moeder in *Het levend monogram*, bijvoorbeeld in 'Kinderherinnering': 'Opeens voelde ik, dat gij mij naar het water trok'. Vanzelfsprekend gaat het om meer dan deze twee, uit hun context gelichte regels, maar het gemeenschappelijke schuilt in het feit dat de dood een veranderde houding oplevert. De man uit zijn respect, de dochter herkent haar aard in die van de moeder, verenigend is de dood. De andere reden is dat vooral in *Vijf vuurstenen* en *Het Sterreschip* herhaaldelijk een verlangen wordt geuit om eenmaal oud geworden in alle eenzaamheid, ver weg van anderen, zelfs van de meest nabije, zonder verlengend oponthoud te kunnen sterven. Uitgedrukt in het lange vers 'Een herfstavond' uit *Vijf vuurstenen*:

   Hoe brandend kan een wens zijn
die stom wordt omgedragen. -
God, die mij kent, bescherm mij:
laat het mij niet ontzegd zijn
om, als het komt, gevrijwaard
voor overmacht van mensen
en het oneerbaar uitstel
mijn eigen dood te sterven.

(pg. 66). De tendens om tot die zo gewenste eenzaamheid te geraken om zo één te kunnen worden met de gestorvenen die met het stijgen van de leeftijd toenemen in aantal, is in *De slechtvalk* al onmiskenbaar aanwezig. De notie, al uit de Oudheid stammend dat direct na het uitblazen van de laatste levensadem gereisd moet worden, voordat een definitieve rustplaats is bereikt, spreekt uit veel verzen in de derde en laatste afdeling van *De slechtvalk*, getiteld *De Japanse visser.* In het titelvers, zo ijl als een Japanse pentekening, moet er dagelijks getrokken worden om in leven te kunnen blijven:

Over de smalle brug
als nog de sterren staan
ga ik bij u vandaan,
de netten op de rug.

Mijn manden dragende aan
de bamboe keer ik terug,
als er al sterren staan.
Om weer tot u te gaan
over de smalle brug.

(pg. 43). Maar de voortekenen van een naderend vertrek verschijnen: 'Ik weet (...) / dat gij voor mij het dingdong luidt', 'Hij kwam dat gij u voorbereiden zoudt' en 'haast doven ook mijn vuren uit'. Vanwaar die haast berustende bereidwilligheid om te sterven? Er is een perspectief dat verlokkend werkt:

Zeven maal om de aarde te gaan,
als het zou moeten op handen en voeten;
zeven maal, om die éne te groeten
die daar lachend te wachten zou staan.
Zeven maal om de aarde te gaan.

Zeven maal over de zeeën te gaan,
schraal in de kleren, wat zou het mij deren,
kon uit de dood ik die éne doen keren.
Zeven maal over de zeeën te gaan -
zeven maal, om met zijn tweeën te staan.

Zeven, bij uitstek een symbolisch getal. De veelvuldige herhaling van dat aantal en van de twee beginregels van beide strofen, ze verlenen aan het vers niet alleen vaart, maar ook iets van een spontane blijheid om een weerzien. Maar in de achtste regel staat het expliciet: het gedicht is wel degelijk ook naar het leven toegekeerd: ontberingen te doorstaan om de wederopstanding te bewerkstelligen van een geliefd persoon. De herhaling, de woordkeus vermindert in dit gedicht de aandacht voor het onderwerp. Marjorie Boulton[9.] heeft erop gewezen dat de repetitio in de poëzie twee wortels heeft: een heidense, aan magische riten ontleende en een Christelijke, voorkomend in gezangen of gebeden. Voor het werkelijk verstaan van het gedicht is die herhaling niet zo belangrijk, wél wordt het emotionele effect, de uitwerking op de lezer, erdoor vergroot. Ook anderszins komt de herhaling vaak bij Gerhardt voor, maar daar kan op deze plaats niet dieper op worden ingegaan.

Er is nog een categorie gedichten in het oeuvre van Ida Gerhardt die aan doden zijn gewijd. Zij komen niet alleen in *De slechtvalk* maar ook in andere bundels voor. Het gaat om In memoriam verzen voor bevriende kunstenaars, of dichters die Gerhardt waardeert, of waaraan zij zich verwant voelt. Het In memoriamgedicht is een typisch gelegenheidsvers, maar door opname in haar bundels vervaagt dat aspect wat en blijkt duidelijker waar het Gerhardt om gaat: meer nog dan respect voor de persoon, waardeert zij het ambacht, het ‘ballingschap tot het vers’ en is zij in staat het essentiële uit de poëzie van de beschrevenen te combineren met één of enkele karaktertrekken. Prachtig is ‘Begrafenis M. Nijhoff’ uit *Het levend monogram.* Zij heeft de jeugdig aandoende verwondering die Nijhoffs gezicht zijn leven lang heeft beheerst, gekoppeld aan de bevrijding van de dood, waarbij zij, zoals wel vaker, spreekt over het hiernamaals als ‘een aan de overzijde’. Niet vreemd voor een dichteres die de Klassieken en dus de Lethe kent en voor wie het water de allesbepalende metafoor is:

Gedenk nu de aarde opengaat
het kind, dat leefde in zijn gelaat
en dat de lei heeft volgeschreven.
God alleen wist dat het nadien
de grote nieuwe brug wou zien.
De engelen gaven vrijgeleide.

Hij is reeds aan de overzijde.

(pg. 66).

III.

Uit het voorafgaande is gebleken dat Gerhardts visie over een hiernamaals past in de gebruikelijke Christelijke voorstelling. Het met name noemen van God komt schaars voor, het meeste in *Het levend monogram*, soms bijna als een soort bezwering om de opgewonden gemoedsgesteldheid te kalmeren. De dood blijkt de houding tegenover personen te kunnen veranderen: wie gehaat was, wordt verwant,

wie onaanzienlijk was, vergeten geraakt, wordt geliefd of aan vergetelheid onttrokken. Het verscheiden komt voor in drie categorieën gedichten: de meest persoonlijke (vooral in *Het levend monogram*), daar waar de verbeelding van de dichteres zich toespitst ('Keltisch' en 'De Japanse visser' in *De slechtvalk*) en in de verspreid voorkomende In memoriam-verzen.

Het heengaan van familie, verwanten heeft de dichteres, oud geworden, gelouterd:

> Ik heb mijn eigen ouders heen zien gaan,
> heb anderen de laatste dienst gedaan.
> Maar vraag mij niet hoe het is toegegaan:
> sterven is iets waarover men niet spreekt.

('Over de eerbied' II, *Het sterreschip*, pg. 13) Ik wees al op de behoefte aan eenzaamheid, afzondering die behalve de noodzaak voor het ontstaan van gedichten vormt - niet voor niets spreekt Ida Gerhardt van 'tucht' - ook de voorwaarde vormt om voldaan te kunnen sterven. Wie oud wordt, wordt weer kind, het is een volkswijsheid, maar varianten erop zijn aanwijsbaar in Gerhardts werk. Ouderdom is in haar geval wel terechte zekerheid over eigen meesterschap, maar geen zelfverzekerdheid. Haar eigen aard blijft haar tot aan het einde zelf toebehoren, de anderen hebben er weliswaar een vermoeden, maar geen weet van.

> Ver van de plek die ik niet ken,
> waar ik, zegt men, woonachtig ben,
> vreemdeling, bijwoner, renegaat -
> ver van de zelfverzekerden
> is onderdak en toeverlaat;
> een diepte tussen dal en wand:
> berekuil, niemandsland.
>
> Gij die mij duldt in dit gebied,
> met vuur getekend door uw hand,
> die nooit mij stamelaar verstiet -
> Geef, als de dood mij overmant,
> dat ik hier val. Dat men mij vindt
> op steen gebed, de ogen blind.

('Testamentair', *Vijf vuurstenen*, pg. 25).

Ontoegankelijk, archaïsch, stijf en stug, het zijn alle kwalificaties die veelvuldig zijn gebruikt om het werk van Ida Gerhardt te karakteriseren. Een oordeel is snel gevormd, maar het schaadt degenen die het vellen meer, dan de veroordeelde. 'Het zijn woorden die het isolement raken waarin een kunstenaar soms leven moet, of hij nu schilder, musicus, of schrijver is' zei F.L. Bastet in zijn feestrede bij de toekenning van de Prijs voor Meesterschap aan Gerhardt[10.]. Waardering en respect is in haar geval laat gekomen, maar niet té laat, gelukkig en zij is gehard:

> (...) wat met mijn hartslag mij is ingeboren:
> aanslagen te weerstaan, verraad te laten
> voor wat het is, en het geheim te hoeden.

(Uit: 'Het vliegend hert', *Het sterreschip*, pg. 36-37). Wie 'aan gene zijde' is, is 'drager van geheimen'. Dat geheim te onthullen, zelfs maar een fractie ervan behoort tot de opdracht die Ida Gerhardt voortdurend ervaart. En zoals de vlinder naar het licht fladdert, 'even of er iets was', zo is het leven gericht op het ontwijken naar 'andere gewesten'.

Eindnoten:

1. ‘Ik moet mijn verbazing vorm geven’, interview met Ida G.M. Gerhardt, Ben Bos-Harry van Santvoort, De nieuwe linie, 1 april 1971.
2. M.H. van der Zeyde, *De hand van de dichter*, over Ida Gerhardt, Amsterdam, 1974, pg. 39.
3. Idem, pg. 43.
4. DNL 1-4-1971.
5. Elly de Waard, ‘Een ademtocht van liefde en poëzie’, de Volkskrant, 3 november 1979.
6. DNL 1-4-1971.
7. Van der Zeyde, pg. 75.
8. DNL 1-4-1971.
9. Marjorie Boulton, *The anatomy of poetry*, London, 1953.
10. F.L. Bastet, Ida Gerhardt: Prijs voor meesterschap, De Revisor VII/I (1980), pg. 46.

Jan van der Vegt
De Keltische gedichten van Ida Gerhardt

'Keltisch' is een beladen woord, dat behalve een geografische en een cultuur-historische betekenis ook een zekere sfeer heeft, waardoor de contouren van zijn inhoud wazig zijn geworden. De benaming heeft niet alleen betrekking op de bevolkingsgroepen die Keltische talen spreken, maar wordt ook gebruikt als aanduiding van wat 'oud', 'donker', 'geheimzinnig', kortom 'anders' is. Met zulke woorden moet men voorzichtig zijn.

Nu hebben de Keltische volkeren, de Ieren, Schotten, Welshen en Betronnen, weinig nagelaten om de nadruk te leggen op hun eigen karakter en hun onverbrekelijke band met een ver en mistig verleden, om zo het getij van de Angelsaksische of Romaanse beïnvloeding en overheersing te kunnen keren. Dat doen ze al eeuwen lang en ze doen het nog, soms met het rabiate fanatisme van afscheidingsbewegingen, maar vaker met de folklore van kilts en doedelzakmuziek; en het cultiveren van de oude talen is zeker de beste vrucht van al deze activiteiten. Er zijn werkelijk nog enkele afgelegen eilanden bij Ierland en Schotland waar het leven nog niet door de televisie gelijkgeschakeld is met de rest van Europa, waar het Engels een vreemde taal is en waar bij de alleroudsten de verhalen van eeuwen her nog in leven zijn. Maar dat zijn nietige stippen op de kaart.

De natuur lijkt de behoefte van de Kelten om anders te zijn te ondersteunen, maar het is niet toevallig dat de streken waar de resten van de oude culturen zich terugtrokken, oorspronkelijk verlaten en geïsoleerde gebieden zijn, landschappelijk erg aantrekkelijk voor wie een liefhebber is van ruige rotskusten, eenzame heidevlakten op heuvels en hooglanden, grote stille meren; landschappen waarvoor de waardering geijkt is door de Romantiek met zijn hang naar het indrukwekkende, het eenzame en het contrasterende.

Al vroeg werd het begrip 'Keltisch' in de sfeer van een Romantisch levensgevoel getrokken, waarin de voorkeur voor zulke landschappen een dominerende positie innam. De Schot James MacPherson was daar in het midden van de 18e eeuw met zijn Ossian-mystificaties de gangmaker van. Hij bracht heel Europa tot ver in de 19e eeuw in de ban van een schimmig en vaag Keltisch oer-verleden, dat hij een Homerische allure wilde geven in de hoop daarmee de beschaving van de Engelse onderdrukkers in de schaduw te stellen.

Vanzelfsprekend is deze romantisering een doorn in het oog van de Keltisten. Maartje Draak brak er in haar openbare les 'Ierse letterkunde als toetssteen' dan ook de staf over:

> In de vorge eeuw is de term 'Keltisch' roekeloos en onbarmhartig geëxploiteerd. Het was of men te doen had met een toverformule die alle mogelijke problemen van Europese taal- en letterkunde voorgoed kon doen verdwijnen... Was er een somber, weemoedig, bovennatuurlijk, speels of grillig element in enig verhaal of gedicht van Westeuropees afkomst, 'Keltische invloed' was het antwoord dat onvermoeide vragers bevredigde.[1.]

De ergernis van de deskundige, die zijn vak in onverdacht vaarwater wil houden, is begrijpelijk, maar dat neemt niet weg dat de sfeer van: archaïsch, oorspronkelijk, openstaand voor het bovennatuurlijke, enz. bij het woord 'Keltisch' min of meer is ingeburgerd. Schrijvers van onbetwiste Keltische origine als Yeats en Synge hebben daar ook toe bijgedragen, de eerste met de schemerig-mysterieuze sfeer van

sommige van zijn vroegere drama's en gedichten, de tweede met de archaïsch aandoende vereenvoudiging in het beeld dat zijn toneelstukken van de Westierse bevolking geven. Hoe Keltisch is niet een titel als die van Yeats' versdrama 'The Shadowy Waters' - en hoe 'Keltisch' is niet de titel *Schimmen van het wester-eiland*, waaronder Maartje Draak haar wetenschappelijke beschouwingen bundelde!

Ida Gerhardt heeft aan enkele van haar gedichten de benaming 'Keltisch' meegegeven. Uit andere gedichten blijkt dat ze door een verblijf in Ierland zijn geïnspireerd. Ze heeft dus iets Keltisch in haar werk en ze is de enige niet in onze literatuur. Bij allerlei schrijvers komt dit voor, vaak in de vorm van een enkel gedicht of verhaal dat berust op een reiservaring. In het bijzonder is Ierland bij schrijvers in trek, want dat geldt nog steeds - maar dat zal wel niet lang meer duren - als een land met een poëtisch 'klimaat'. Geen wonder, waar de harp het nationale symbool is in plaats van een agressief brullende leeuw.

Onder deze schrijvers valt Vestdijk in het oog met zijn beide Ierse romans, die trouwens wat wegvallen in het geheel van zijn oeuvre, zodat we het Keltische bestanddeel daarvan niet moeten overschatten. Veel dieper gaat het bij A. Roland Holst, die in de oude Ierse sagen en mythen motieven aantrof die zijn levens- en wereldbeschouwing bevestigden en bijdroegen tot de vorming van de persoonlijke mythe in zijn werk. Bij hem is het Keltische geen randverschijnsel zoals bij Vestdijk. Ida Gerhardt zou men, wat de betekenis van het Keltische voor haar poëzie betreft, ergens tussen beide in kunnen plaatsen.

Er zijn meer landstreken, landschappen, die haar geïnspireerd hebben en het Keltische komt daarbij niet op de eerste plaats. Het Hollandse wel, en dan vooral het rivierenland: dat bij haar geboorteplaats Gorcum, het land van Van Schendels *Waterman*; en dat bij Kampen, waar ze jaren als leraar gewerkt heeft, dat van de IJssel tussen Zalk en Veecaten, plaatsnamen die zo romantisch klinken dat men er niet voor naar Keltische streken hoeft uit te wijken. Voor dat Hollandse rivierenland heeft zij in haar gedichten een monument opgericht.

Maar er is ook nog het Griekse landschap, het heldere waar de stem van antieke dichters als Sappho nog te horen is, waar de creatieve kracht van de 'Poièsis' zich nog laat gelden. 'Wie schrijft, schrijv' in den geest van deze zee', was de opdracht van Marsman; zij deed het. Men kan daar wat ironisch bijdenken, dat ze dan het geluk gehad heeft de vervuiling door het massale toerisme en het moderne leven vóór te zijn of niet te zien, maar voor zoiets sloot ze de ogen toch niet. De lof van het Hollandse land die zij al vroeg in haar werk ging zingen, werd gaandeweg een aanklacht tegen de aantasting daarvan,

wat in het ambivalente gevoel uitmondde dat ze vastlegde in een kwatrijn in de bundel *Vijf vuurstenen* (1974):

> Ik draag een haat vol liefde voor mijn land,
> waarin ik onverzettelijk sta geplant:
> door hellegronden boort de boom zijn wortels.
> En heft zijn kroon tot licht en wolkenrand.

In haar bundel *De argelozen* van 1956 nam Ida Gerhardt voor het eerst gedichten op die zij van de aanduiding 'Keltisch' voorzag. Het zijn er twee: 'Keltisch grafschrift' en 'Brief aan de grootouders (*Keltisch*)'. Ze gaf daar geen toelichting bij. Dezelfde gedichten komen we opnieuw tegen in de bundel *De hovenier* van 1961, maar nu zijn er twee bijgekomen: 'De verstotene (*Keltisch*)' en 'Alleen (*Keltisch*)'. De opvallende toevoeging aan de titels wordt nu wel verklaard in de aantekeningen bij de bundel: 'deze verzen zijn ontstaan bij het zien van Keltische grafkruisen'. Dat zijn de kruisen met een cirkel om het snijpunt van de vertikale en de horizontale lijn heen.

In 1966 publiceert Ida Gerhardt in het februari-nummer van Maatstaf[2] een reeks van tien gedichten onder de verzameltitel 'Keltisch' en de toelichting is nu iets preciezer dan in *De hovenier*: 'deze verzen zijn geïnspireerd door een oud kerkhof met Keltische grafkruisen, Wales ± 1800.' In datzelfde jaar komt haar bundel *De slechtvalk* uit, die uit drie afdelingen is opgebouwd. De middelste daarvan heet weer 'Keltisch' en bestaat nu uit achttien gedichten: de tien uit Maatstaf, de vier uit *De hovenier* (nu uiteraard zonder de toevoeging aan de titel) en vier die nog niet eerder gebundeld waren. Achterin *De slechtvalk* staat dezelfde notitie als bij de tijdschriftpublicatie. In zijn definitieve vorm bevat de cyclus 'Keltisch' nu vier gedichten die al eerder gebundeld zijn en voor twee daarvan is dat zelfs de derde keer. Het vermoeden ligt voor de hand dat we aan 'Keltisch grafschrift' en 'Brief aan de grootouders' dan een bijzondere betekenis moeten hechten, dat het voor Ida Gerhardt heel belangrijke gedichten zijn. Maar voorlopig is die veronderstelling voorbarig. In de eerste plaats was *De argelozen* een wat ongewone bundel, die volgens een aantekening achterin 'aanvankelijk slechts voor de kring der vrienden bestemd' was. Van de 27 gedichten hadden er zeven al in eerdere bundels gestaan en één is niet van Ida Gerhardt zelf, maar - zegt ze achterin - 'het is mij voor deze bundel afgestaan'. *De argelozen* had daardoor het karakter van een wat voorlopige keuzebundel en dat maakt het niet zo vreemd dat gedichten eruit in een latere bundel opnieuw geplaatst worden. Bovendien is dat iets wat Ida Gerhardt wel vaker heeft gedaan; men kan het in de aantekeningen achterin haar bundels nagaan.

In *De slechtvalk* staan in de derde afdeling nog twee gedichten die op Keltische inspiratie berusten: 'Ultima Thule' en 'Afvaart', maar daarin wordt de stap van Wales naar Ierland gedaan en dat verbindt ze met de 'Verzen van overzee' in *De ravenveer.*

In de reeks 'Keltisch' staat maar één gedicht dat een herkenbare verwijzing naar Wales vertoont, en dan nog alleen in de titel: 'Fair Ceridwen'. Die meisjesnaam is Welsh. Het is een simpel gedichtje, waarin een meisje zegt dat ze juist de man die haar ontwijkt, verkiest; om zoiets te zeggen hoeft een meisje niet Keltisch te zijn. Afgezien van die titel is er in de achttien gedichten niets te vinden, dat ze tot typisch 'Keltisch' kan bestempelen en dan zijn er twee gevolgtrekkingen mogelijk: òf Ida Gerhardt heeft de verzameltitel alleen gebruikt om een waardevolle herinnering aan een impressie uit Wales een naam te geven, maar hij heeft verder geen betekenis; òf de titel 'Keltisch' voegt vanuit zijn complexe inhoud iets toe aan deze verzenreeks, heeft een overkoepelende functie.

De gedichten in de reeks hebben een episch karakter. Behalve in het ‘Wiegeliedje’ is er steeds een ‘ik’ (of ‘wij’), sprekend over eigen situatie. In ‘Alleen’ is deze ik, hoewel verzwegen, toch duidelijk aanwezig:

> De tafel en het bed zeggen: alleen.
> De donkere kleren aan de muur: alleen.
> Om huis en stallen sluipt het woord - een moordenaar
> die men het mes hoort wetten op de steen.

Deze donkere toon overheerst in de reeks: verbroken liefde, eenzaamheid, kwelling en dood. In ‘De verstotene’ spreekt een man die sinds zijn vrouw hem verliet, een uitgestotene is geworden. In ‘Keltisch grafschrift’ heeft een man zijn vrouw verjaagd en denkt hij nu zij dood is, aan haar belangeloze liefde. Bijna demonisch is de sfeer in de beide gedichten ‘De dagloonster’: een derde heeft zich tussen man en vrouw gedrongen, ze is verjaagd, maar haar boze macht blijft zich manifesteren:

> Het noodweer heeft de oogst geveld,
> ons kind werd tegen de eg gekneld
> en is verminkt. O duivelsbruid
> die mij bezat met haar en huid,
> laat af, laat af! God, wijs haar uit!

De donkere hartstocht breekt hier haast uit de woorden los, met zoveel intensiteit is dit geschreven. Een kind is hier slachtoffer van de wraak en in vier andere gedichten gaat het over de dood van kinderen. ‘Brief aan de grootouders’ eindigt niet zonder hoop:

> Het kind waarom wij vurig vroegen,
> had éne dag zijn aardse staat.
> Het sneeuwde al, toen wij het droegen
> waar nu het kruis gekorven staat.
> Ik heb de akkers mogen ploegen.
> De aarde draagt het winterzaad.

De sneeuw lijkt er een teken van dat de dood van het kind niet zinloos is: het is in de natuur opgenomen. Maar in ‘Het vuur’ en ‘Het brood’ zijn kinderen omgebracht op een wijze die niet opgelost is, en in ‘Feest der kinderen’ zijn ze op weg van of naar een feest verongelukt en dansen ze na hun dood nog voort.

Er zijn ook lichtere plekken. ‘Wiegeliedje’ en ‘Fair Ceridwen’ noemde ik al. In het dubbelgedicht ‘Till Death Do Us Part’ - ‘And After’ wordt de toewijding aan elkaar in de liefde ook na de dood voortgezet. Het slotgedicht, ‘Het armhuiskind’, vertelt hoe een kind uit verworpenheid vandaan toch goed terecht kwam: ‘God liet zijn onkruid niet vergaan’. Zo is er in de hele reeks een contrastwerking tussen licht en donker, maar dat laatste geeft de doorslag, niet alleen omdat het elf van de achttien gedichten kleurt, maar ook doordat die donkere verzen de sterkste zijn, gespannen van taal, innerlijk bekrachtigd door ritme en rijmvormen.

De vier Keltische gedichten uit *De hovenier* behoren ook tot die donkere groep en de twee die al in *De argelozen* stonden, zijn wellicht ontstaan, zijn in elk geval gepubliceerd vlak na het verschijnen van de bundel *Het levend monogram* (1955), door Ida Gerhardt zelf ‘dit donkere boek’ genoemd, al is het meer de bundel waarin zij van donker naar licht tracht te gaan. Ook in die bundel heeft zij uiting gegeven aan schuld, verlies, verworpenheid en de verschrikking van het alleen zijn en dat zijn de ervaringen en gevoelens die in de donkere verzen van ‘Keltisch’ door de epische vorm geobjectiveerd zijn. Op die wijze kunnen immers gevoelens die al te dichtbij komen, bezworen worden.

De twee gedichten waarmee in *De slechtvalk* de reeks ‘Keltisch’ geopend wordt, geven voor deze visie een argument. Ze staan er in de Maatstaf-publicatie niet bij,

wat het vermoeden rechtvaardigt dat ze door de dichteres in de laatste fase van het afronden van de reeks daar zijn neergezet.

Het eerste gedicht heet ‘The Diviner’ en het valt op doordat het cursief gezet is, wat er een motto-achtig, programmatisch karakter aan geeft. De ‘Diviner’ is de wichelroedeloper die

ondergronds water ontdekt en die de kracht van die ‘wel van leven’ door zich heen voelt gaan,

> de donkere toon, het manend kloppen:
> het water houdt met mij beraad.

Over de fundamentele betekenis die het water als archetypisch symbool in de poëzie van Ida Gerhardt heeft, kan hier niet veel gezegd worden. Het draagt de betekenissen van leven en dood, maar het heeft als bronwater en smeltwater, water dat nog door niets is aangeraakt, de bijzondere functie van een reinigend element. Het beraad heeft zo voor de dichter een bevrijdende uitwerking, want dat de ‘ik’ van het gedicht de dichter is, zegt Ida Gerhardt in een aantekening achterin. Zo kan ‘The Diviner’ door zijn programmatische plaats aan de hele reeks een katharsis-karakter geven. Het tweede gedicht lijkt dit te bevestigen. Het heet ‘De opgeroepenen’:

> Eindelijk laat mij alleen,
> schuifelend om het huis als het duistert,
> komend om samen te scholen -
> Langer hard ik dit niet.
>
> Vreemdeling, in ons gebied
> hebt ge met waren en dolen
> onraad gemaakt, ons verstoord.
> Noem ons, en dàn gaan wij heen.
>
> Rusteloos zijn wij tot gij hoort.

Dit lijkt een mysterieus gedicht. De eerste en tweede strofe moeten als vraag en antwoord worden gelezen, maar wie die ‘opgeroepenen’ zijn, laat zich vanuit het gedicht zelf niet verklaren. Zouden die rusteloze schimmen niet de dragers zijn van schuld, verlies, verworpenheid, eenzaamheid, maar ook liefde en hoop, die in de volgende gedichten sprekend worden ingevoerd of in de epische situatie aanwezig zijn? Ze zijn opgeroepen doordat de dichteres die gevoelens die haar persoonlijk bedreigden, verbonden heeft met gestalten (uit haar fantasie? uit gehoorde of gelezen verhalen?) en door die in de gedichten te ‘noemen’, dat wil zeggen aan het woord te laten, kan ze hen bezweren. Door deze interpretatie krijgt de reeks ‘Keltisch’ nog duidelijker de functie van katharsis, ook in de eigenlijke zin van de geestelijk reinigende werking die uitgaat van de vereenzelviging door de toeschouwer met het schrikwekkende èn bevrijdende van de tragedie.

Dan blijft nog de vraag open wat de zin van de benaming ‘Keltisch’ is. Als de reeks zoveel meer blijkt te zijn dan een aantal epische invallen bij curieuze Keltische grafkruisen, is het niet aan te nemen, dat de titel niet meer zou betekenen dan het vasthouden van een reisherinnering. Dan laat zich hier toch de Romantische, door Maartje Draak gewraakte bijbetekenis van ‘Keltisch’ gelden, en wordt het eenzame, sombere, het geheimzinnige en soms bijna demonische in de gedichten erdoor geaccentueerd; de bijbetekenissen van het woord zijn hier in volle werking. Dat neemt niet weg, dat er ook de geografische betekenis is: aanleiding was dat kerkhof in Wales. Als in de gedichten, ondanks die meisjesnaam en de Engelse titels, niets staat dat specifiek naar Wales verwijst, dan wil dat nog niet zeggen dat er, als we eenmaal over die aanleiding zijn ingelicht, ook niets van Wales in te herkennen valt. Het zwarte protestantisme van de geïsoleerde boerenbevolking, met zijn verpletterend schuldbesef, dat in Wales wel leeft, is hier volop aanwezig. Dylan

Thomas gaf er in *Onder het Melkwoud* en zijn verhalen een grimmig karikatuur van. Maar het komt elders ook voor, men hoeft er niet ver voor van huis te gaan.

De stap van Wales naar Ierland wordt in *De slechtvalk* gedaan. Daarna staan ook in *De ravenveer* (1970) en in *Vijf vuurstenen* (1974) gedichten die op Ierland geïnspireerd zijn en in de derde, herziene druk van *Kwatrijnen in opdracht*, die in 1971 verschijnt, staat een nieuw kwatrijn waar dat eveneens voor geldt:

Een urn, een grafsteen - mîj zegt het niet veel.
Gij doet maar. Een herinnering is mîjn deel:
een oud Iers kerkhof - wilde bijen bouwden
hun honingraten in een bekkeneel.

Dit verband tussen bijen en dood wordt later, in *Het sterreschip* (1979), opnieuw gelegd in het gedicht 'Archaïsche grafsteen', waarin bijen zoemen om een grafteken. De dode heeft 'het huis in stand gehouden', wat de bijen zelf ook doen, zoals het vierde boek van Vergilius' 'Georgica' vertelt (door Ida Gerhardt vertaald als *Het boerenbedrijf*, 1949). Aan het slot daarvan overvleugelen bijen - honingverzamelaars en dus levenbrengers - de dood, als ze opvliegen uit de lichamen van geofferde runderen. De voorstelling van een Iers kerkhof waar een schedel voor het oprapen ligt, is heel authentiek en doet ook romantisch-Iers aan, maar bovendien verbinden zich zo klassieke en Keltische motieven uit Ida Gerhardts poëzie.

Het is de enige keer dat Ierland expliciet in een gedicht wordt aangeduid, maar het vers 'Afvaart' in *De slechtvalk* geeft een aanwijzing die niet misverstaan kan worden: het roept een vaarwel toe aan het 'groen eiland dat een harp gelijkt' en dat is een geijkte dichterlijke omschrijving van Ierland, een ondubbelzinnig cliché. Dat het gedicht ook een motto van Yeats meekreeg ('The love I lived, the dream I knew'), hoeft dan niet meer voor identificatie als Iers dienst te doen. Ierland moet voor Ida Gerhardt een bijzondere betekenis gehad hebben. 'Geen rooft u aan mijn laatste jaren', zegt ze in 'Afvaart'. Ze ging erheen om er alleen te zijn en te werken. 'Ik die hier eindelijk te schrijven zit' staat in *Vijf vuurstenen*, en: 'Het werk komt vrij'. Het is misschien niet zonder betekenis, dat ze - behalve in het geciteerde kwatrijn - het land nergens noemt, want wat uit de gedichten naar voren komt, is háár Ierland, een land dat past bij haar aard, haar behoefte aan eenzelvigheid. In haar latere bundels is ze steeds duidelijker geworden over haar afweer tegen het bijkomstige, haar trots op eigen aard, de weerstand die sterk maakt. 'Ik heb een aard die ingeklonken is', schreef ze in *De ravenveer* en in de (Ierse) 'Verzen van overzee' uit die bundel staat het indrukwekkende gedicht 'De zalmen':

Zij zijn gegaan. Na middernacht.
Stroomop, in voortstuwende stoeten -
stroomopwaarts: op de gronden aan.
Waar het bereid getij verwacht
die krachtens ingeschapen moeten
elf stroomversnellingen bestaan,
de waterval met staarten slaan;
die tartende de zwaartekracht
tegen de katarakt opgaan.

Dit toont haar meesterschap over de versvorm: de beweging van de zalmen is voelbaar in het ritme en hoorbaar in de alliteraties en klinkerrijmen. Dit gedicht tart de zwaartekracht van de alledaagse taal en het zal niet toevallig zijn, dat 'katarakt' lijkt op 'karakter'. In dat meesterschap toont ze ook het niet meegaan met de stroom, het gehoorzamen aan eigen wet ter vervulling van de taak die ingeschapen is.

Het land waar zij zo kan zijn, noemt ze in het eerste van de 'Verzen van overzee' 'Ultima Thule':

Daar waar de zware nevels hingen
waarden zij om als nevelingen,
de trage schapen, met geblaat
klagende om de dageraad.
En nevens ieder was het lam.
Alleen de eenzame bleef stom,
de heerser, voerende zijn staat,
de zwaargevachte machtige ram.
Homerisch is dit land. Er gaat
van het toevallige niets om.

'Ultima Thule' was in de Oudheid de naam voor een ver, noordelijk eiland, dat soms als IJsland, soms als Ierland is geïdentificeerd; zekerheid daarover is er niet. In de Romantiek werd het de benaming voor een ver, onbereikbaar ideaal, maar dat is het voor Ida Gerhardt niet. Het is dan eerder een mythisch land, waar alles een zin heeft en 'van het toevallige niets omgaat'. Homerisch is het misschien om de herinnering aan de ram van de door Odysseus bedrogen Cycloop, maar ook omdat het land als uit de oude sagen op ons toekomt. F.J.P. Verbrugge wees in een recent artikel[3.] op het begin van Boek XI van de Odyssee als mogelijke inspiratiebron; daar wordt over het nevelige, aan de rand van de wereldzee gelegen land van de Kimmeriërs verteld.

Het gedicht 'Ultima Thule' uit *De slechtvalk* laat zich vanuit dit gedicht als 'Iers' herkennen. Het is er misschien een voorstadium van. Het noemt schapen, mist en dageraad en het land heet er 'aanvangsstaat' en in zo'n land is ook geen plaats voor het toevallige. Het ene 'Ultima Thule' verschilt niet van het andere. Wel is er het verschil, dat in het oudste gedicht de ram ontbreekt en dat we veel belang aan dit dier moeten hechten, wordt duidelijk bij het lezen van het grote gedicht 'Een herfstavond', waar *Vijf vuurstenen* mee besluit. De ram waar dit gedicht over gaat, is de eenzaam geworden stamvader van de kudde, die de dichteres vrijgekocht heeft en die ze vanuit Holland in gedachten als balling op zijn schiereiland hoort roepen:

Oud en verweerd geworden,
steengrauw allengs van mantel,
maar steeds als vorst herkenbaar
wenst gij alleen te blijven
in uw domein: wreed gras,
bazalt en wirwarstruiken.

Het is niet moeilijk te zien, hoe ze in deze ram haar eigen aard, de stugge onverzettelijkheid, de trotse afweer van de persoonlijkheid in haar gedichten, heeft belichaamd. *Het levend monogram* is vooral zo'n donker boek, omdat hier verschrikkelijke herinneringen uit de kinderjaren onder woorden worden gebracht: hoe het kind door de moeder (die geestelijk ziek is) bedreigd wordt, hoe ze zich nog door die moeder achtervolgd voelt, maar haar toch herdenkt met een huiverende liefde en een besef van verwantschap.

Als de ram waarover het in 'Een herfstavond' gaat, op een 'grauwe maartse morgen' is geboren, wordt het lam in de kou door de ooi aanvankelijk verstoten. Maar 'hard ras handhaaft zich koppig', het groeit op tot een trots dier, dat leider en stamvader wordt, eenzelvig maar zorgzaam als het nodig is. Ida Gerhardt heeft veel van zichzelf in dit dier geprojecteerd, ook het gevoel verstoten en miskend te zijn. Als de ram ouder geworden, over het hoogtepunt van zijn kracht heen is, krijgt hij 'het teken van verwerping / en dood'. Dan grijpt de dichteres in:

Ik ben een vreemde
in deze warse streken,

somtijds geduld en somtijds
argwanend waargenomen;
een die, geweerd, zijn heil weet
in zwijgen, aldus mijdend
elk woord te zijnen laste.

Ida G.M. Gerhardt / Foto: J. Holvast.

> Maar dît geding kon kort zijn:
> wie, slechts de koopsom vragend,
> loven en bieden afwijst
> houdt de eer aan zich. - En nochtans:
> geld neergeteld in norsheid
> en weggeveegd in norsheid
> is kwaad van klank. Het zij zo.

Het is een daad waarover zij haar twijfel heeft, want het dier moet nu in een eenzame strijd zijn leven eindigen; maar ook:

> zijn weg zou gaan ten einde,
> voltooiend onaantastbaar
> de ingeschapen kringloop.

En die woorden brengen ons terug naar ‘De zalmen’: het voldoen aan eigen wet, tegen alle weerstand in. Tenslotte betrekt zij dit duidelijk op zichzelf:

> laat het mij niet ontzegd zijn
> om, als het komt, gevrijwaard
> voor overmacht van mensen
> en het oneerbaar uitstel
> mijn eigen dood te sterven.

Het gedicht is opgedragen aan de nagedachtenis van een herder: ‘In memoriam Brendan Joyce / 1903-1972 / a faithful shepherd’. Als dit geen zeer Ierse naam was, zou Ierland in dit gedicht nergens herkenbaar zijn. Het is weer het ‘Homerische’ land, Ultima Thule, ‘wars’ en noordelijk, niet het traditionele Ierland van de vriendelijke gastvrijheid, maar een elementair land waar de natuur zijn rechten laat gelden. Dat kan zijn in het beeld van een kalfje dat bij de moeder drinkt (‘De dageraad’ in *De ravenveer*), van de afwisseling van zon en regen, of van de ruige Atlantische natuur bij het Northrock waar zij zich gevestigd heeft:

> Over kanteltrappen van steen
> is het pad naar de klip te begaan.
> Nog een uur - en ik zal er staan:
> met de zee en de meeuwen alleen.

Zal er staan, als ik het behaal,
en, windomwaaid op de rots
weer proeven met bittere trots
de smaak van zilt en metaal.

Er is hier iets dat aan Roland Holst herinnert, maar zee en meeuwen zijn nu geen tekenen van het overzeese, maar van de weerstand, het innerlijk verzet dat sterk maakt.

Ultima Thule is voor de dichteres geen land waar ze zich steeds welkom kan voelen. Ze is er een nauwelijks gedulde vreemdeling. Als een enkele keer in de verzen het contact met een ander in dat land ter sprake komt, is het meestal afwijzend. De ravenveer is de zwarte veer waarmee het teken 'neen' geschreven wordt. Er is wederzijdse norsheid in de transactie om de ram.

Twee keer is er toch een contact dat niet tot afweer leidt. In *De ravenveer* staat het gedicht 'Eileen', over het kleine meisje met die zeer Ierse naam, dat als 'een feeks, een helleveeg' op een agressieve wijze om brood komt bedelen. Als ze dat gekregen heeft

geeft zij één tel haar ogenpaar
vrij. - Ergens in die groene gronden
lijkt zij op mij, lijk ik op haar.

De groene gronden van Ierland hebben dit wilde, ontembare kind voortgebracht en ze weerspiegelen zich in het groen van de ogen, en daarin spiegelt zich de dichteres. Via dit kind identificeert ze zich met het land.

De tweede keer is het in 'Het bericht', dat als inleidend gedicht afzonderlijk voor 'Een herfstavond' is geplaatst. De dichteres heeft het bericht gekregen dat de herder (Brendan Joyce, mogen we aannemen) op de dag van het schapenscheren tijdens een onweer dodelijk neergeslagen is. Van hem zegt ze:

Mij is daar in de verte
een bondgenoot ontvallen
met wie ik telken jare
bij brood en beker zwijgend
de gastvriendschap vernieuwd heb.

Hij schonk mij zonder woorden
wat gij mij, grauwe wereld,
nimmer vermocht te geven,
wat gij, zo gij de macht had,
mij schamper zoudt ontnemen.

Het zijn woorden die tegelijk warm en bitter zijn. Ze herinneren om dat laatste aan regels uit het gedicht waarmee *Vijf vuurstenen* opent:

een sterk talent, in eenzaamheid beseft:
aanstoot blijft het voor vrienden en verwant.

Wie dit levensgevoel kent, is een buitengeslotene, die maar een heel enkele kan toelaten en die misschien meer tegenstand vermoedt dan nodig is, die zich daardoor ook tegen zichzelf keert. In het beeld van de ram heeft de dichteres iets heel wezenlijks over zichzelf duidelijk gemaakt: zij identificeert zich met dit sterke, trotse, eenzelvige dier, maar als zij het benadert, weert het haar af. Zo keert de trotse eenzelvigheid zich tegen zichzelf. Het voldoen aan haar 'ingeschapen moeten' - het dichterschap - vereist dit, haar verblijf in Ierland, dat zij tot haar Ultima Thule heeft geconcentreerd, noemt zij een 'ballingschap tot het vers', want heimwee en eenzaamheid laten haar ook daar niet los.

Aannemelijk is, dat in *De ravenveer* en *Vijf vuurstenen* de afdelingen 'Verzen van overzee' en 'Ballingschap tot het vers' gedichten bevatten die in Ierland ontstaan zijn, waar Ida Gerhardt immers heen ging om te schrijven. Die gedichten gaan lang niet allemaal over Ierland, soms ook over Holland of Griekenland. Gedichten over Ierland als 'Een herfstavond' zijn kennelijk weer in Holland geschreven, dat is allemaal heel betrekkelijk.

'Keltisch' bleek voor Ida Gerhardt een woord te zijn met zowel een geografische als een affectieve betekenis. Ierland doet zich aanvankelijk wel voor als het groene eiland dat op een harp lijkt - een zeer 'literair' beeld want zoiets ziet men alleen op een kaart - en de bijen die in het kwatrijn om de schedelpan op het oude kerkhof zoemen, lijken het gebruikelijke romantische beeld te versterken, hoewel dat kwatrijn een diepere laag heeft. Maar dan wordt het toegespitst tot een land dat op een heel 'Gerhardt-iaanse' wijze 'anders' is en met het werkelijke Ierland alleen het meest ruige, noordelijke aspect gemeen heeft, maar met zijn wind en nevelflarden Ossiaans aandoet en zo op zijn manier toch 'Keltisch' is: oud en donker en eenzaam. Maar dat ook duidelijke trekken van het archaïsch-Griekse heeft, het 'Thracische', dat een ondergrond is voor veel van haar gedichten. De dans van de ram voor de ooien

in ‘Een herfstavond’ roept herinneringen op aan de wijze waarop de kentaur Chiron de ‘Thracische jongensdans’ leidt in het gedicht van die naam (*Vijf vuurstenen*).

Dit Keltische doortrekt niet haar hele werk, maar het heeft een betekenis ervoor die ver van oppervlakkig is. Het is niet geisoleerd, maar verweven met invloeden uit andere culturen. ‘Keltisch’ is zo ook bij Ida Gerhardt een beladen woord geworden, maar beladen met een inhoud die de kern van haar werk raakt.

Ida G.M. Gerhardt / Foto: J. Holvast.

Eindnoten:

1. Dr. Maartje Draak: *Schimmen van het wester-eiland. Verkenningen in de Keltische traditie van het oude Ierland* Amsterdam 1977, p. 9.
2. Maatstaf, 13e jaargang nr. 11, februari 1966, p. 792-802.
3. F.J.P. Verbrugge: ‘Volmaakt archaïsch’, zie elders in dit nummer.

Johan Phaff
De geloofsbrieven voor een psalmvertaling*

DE PSALMEN, uit het Hebreeuws vertaald door dr. Ida M. Gerhardt en dr. Marie H. van der Zeyde. Vijftien gulden zoveel kost het boekje, uitgegeven door de *Katholieke Bijbelstichting* en het *Nederlands Bijbelgenootschap* tezamen. Het ligt op grote stapels in de boekwinkels en wordt grif gekocht. Dat is te begrijpen, want iets meer dan een dubbeltje per psalm is niet veel, maar toch? Wie is dr. Ida M. Gerhardt en wie is dr. Marie H. van der Zeyde? Wie zijn ze en hoe zien hun geloofsbrieven eruit? Want wie zich waagt aan de vertaling van 'De Psalmen' (en dan nog wel uit het Hebreeuws - alsof het ook uit een andere taal zou kunnen) moet wel het een en ander op tafel kunnen leggen.

Een brok koppige en bondige poëzie - ontstaan in de jaren 1000 tot 200 voor Chr. - geschreven in een eigenzinnige, weerbarstige taal. Het strijdbare en intieme liedboek van een volk dat in zijn lange geschiedenis meer dan eens ondervonden heeft dat inburgeren en uitroeien twee begrippen zijn die gemakkelijk binnen één ademtocht kunnen vallen. Een bundeling van gedichten die niet meer weg te denken zijn uit het westerse cultuurpatroon, maar ook gedichten die - hoe vaak ook gepreveld of gegalmd - toch verzen van verwegge anderen zijn gebleven.

Het vertalen vraagt kortom om geheide geloofsbrieven. Vraagt om weet van de taal van Israël én van de eigen taal. Vraagt om een gehoor voor heel hoog en heel laag en voor alles ertussen, een gehoor van hier naar Jeruzalem en weer terug.

In 1905 in Gorinchem geboren debuteerde Ida Gerhardt in 1940 met de dichtbundel *Kosmos*, een bundel die - zoals nagenoeg al haar volgende - is opgedragen aan haar vriendin en vertaalgenote Marie van der Zeyde. Fijnzinnige gedichten uit het land van de grote rivieren. Land, lucht en water. Maar ook gierstgras en akelei, kruizemunt en sneeuw. Gedichten over het eigen metier: '*Is dichten slechts aandachtigheid?*' vraagt ze, en al is dichten misschien meer, in dat woord aandachtigheid heeft ze duidelijk veel van zichzelf gevangen.

Het Veerhuis heet de bundel die in 1945 verschijnt. *Schepen als zeilende bloemen over de zilv'ren rivier.* En naast de rivier het fluitekruid, de ogentroost, de ereprijs, de hazelaar en de wilde roos, de fazant en de merel, aandachtigheid naar buiten en naar binnen.

Een suizelen van regen aan de ruit/en binnen niets dan dit: te zijn gebogen/over den tekst, die voor de vraag der oogen,/de onafgewenden, langzaam zich ontsluit./En dan de zware stuwing - een bewogen/dwingende arbeid, - tot het denken stuit/en luistert: helder hoorbaar het geluid/der eigen stem - het edelste vermogen. De titel van dit vers is *Lucretiusvertaling*, en Lucretius, die eenzame en eerlijke schrijver van een halve eeuw voor Christus ligt na aan het hart van Ida Gardina Margaretha Gerhardt. Op de vertaling van twee van zijn boeken promoveerde zij in oktober 1942 tot doctor in de letteren en wijsbegeerte. Een interessant proefschrift.

Om de hartelijke buiging die zij in een voetnoot maakt in de richting van Marie van der Zeyde, die in haar dissertatie *Hadewijch* 'het moderne natuurgevoel kort en voortreffelijk heeft getypeerd.' Om de reverentie waarmee zij spreekt van de poëzie van Henriëtte Roland Holst, Gorter en vooral Leopold: *den grootmeester van onze Nederlandsche taal.* Om haar eigen manier van vertalen. Om twee stellingen.

Stelling I: *Aan de vertaler, die kunstenaarschap paart aan taalkundigen verantwoordelijkheidszin, kan men zijn stijl zoomin voorschrijven als aan den beeldenden kunstenaar. Levensvoorwaarde voor zijn werk is wat W.E. Leonard 'accuracy of the imagination' noemt; deze impliceert gebondenheid en vrijheid.* De

accuraatheid van de verbeelding, een term om in het hoofd te houden naast ‘aandachtigheid’.

Stelling IX: *De metaphoor als spontane dichterlijke schepping is een der zuiverste bewijzen, dat wat de denkende geest ziet als behoorend tot verschillende gebieden voor den dichter nog een ongescheiden wereld kan vormen.* De metaphoor als brug over de rivier? En wat dan als de brug als gevolg van oorlogsomstandigheden in elkaar dondert? Of anders gesteld: hoeveel romantiek kan een dichterschap verdragen?

Kwatrijnen in opdracht, in 1947 verschenen bij De Bezige Bij - en gewijzigd in 1971 bij Atheneum-Polak & Van Gennep - is de bundel van de breuk. De verantwoording van de laatste druk luidt: ‘*De Kwatrijnen in opdracht*’ *werden geschreven in het tweede en derde jaar na de bevrijding. De neiging* ‘*alles waarin een klein land groot kan zijn*’ *te sacrifiëren was toen reeds zichtbaar. Besef van de - nu een kwart eeuw lang - aangerichte schade wordt de laatste jaren wakker en mobiliseert de besten van ons volk.*

Opdracht, roeping aan de ene kant en doodsangst, nood, schending, en aanverwante termen aan de andere kant karakteriseren de steile breuklijn door de ongescheiden dichterlijke wereld. Er is nog een dovenetel, maar die is nu gekneusd. En land, licht, water, plant, dier? Ze zijn in hevige nood: *Zoek in mijn verzen heulsap noch venijn./Het zijn de scheuten van een felle pijn:/de doodsangst om mijn land, mijn volk, mijn taal,/wringt in het onverbiddelijk kwatrijn.*

Marsman, Gorter, Van Schendel, Nijhoff, Leopold zijn de helden, de goden van weleer die door de profetes aan de Waal worden opgeroepen om mee te protesteren tegen het smartelijk derven, de troosteloosheid, de schending, tegen alles waarin een groot land klein kan zijn. Prof. Jacob Thijsse werd in 1922 wel eredoctor, maar *zijn paradijs* werd verwoest. De schilder Floris Verster moest in 1926 zijn huis en tuin Groenoord in Leiden afstaan, *voor een doel dat nooit verwezenlijkt is. Kort voor de onteigening overleed Verster. Men vond hem in de tuin van Groenoord.*

Vermeer, die heeft het eens gezien, en de dichters van nu? Terwijl de dichter-verachters slapen, lopen zij de hondewacht. Verguisd, tot gekwordens toe, levend op wat ze in de ongescheidenheid van de jeugd gezien hebben: *Wie zelf de wijde wateren is gewend/laat zwijgend de ander in zijn element./Men groet elkaar met de ogen. In de Lekbocht/heb ik als kind*

een visotter gekend.

Via de schoolbloemlezingen is Ida Gerhardt de dichteres van 'Het Carillon' geworden, en dat moet dan maar. Voor mij is zij de dichteres van de visotter. Een ontroerender en schrijnender kwatrijn ken ik niet.

Ik vroeg naar geloofsbrieven. Dr. Marie H. van der Zeyde schreef inleidingen, helder, zindelijk, over proza en poëzie voor De Woodbrookers in Bentveld en collega-lerares Gerhardt vertaalde de *Georgica* van Vergilius. (Bezige Bij 1949 - Atheneum-Polak & Van Gennep, Bert Bakker 1969). Ze vertaalde het didactische pastorale handboek van de poëtische boerenzoon Vergilius (70-19 voor Chr.) zo prachtig dat ze er terecht de Nijhoffprijs voor kreeg. En ze dichtte zelf verder. *Sonnetten van een leraar* (1952).

Het Levend Monogram (1955). Afrekenen met haar moeder, die door de kinderen gericht, naar het gesticht ging. Een moeder waarvan ze schrijft: *de ratten zaten in uzelf.* Maar als lezer voel je toch de verbondenheid met die schuwe plattelandsmoeder, meer nog dan met haar vader die ze ongeremder, vanzelfsprekender in bescherming neemt.

Afrekenen met is *verzoenen met* is *bevrijden van*, maar met de bevrijding groeit de gepolariseerde dienstbaarheid. Aardse paarden drinken overdag bij het wed, maar 's nachts is het niemand minder dan Pegasus die er zijn dorst lest. De vogels vliegen steeds hoger en worden steeds groter: fazanten en merels worden adelaars, en het laagland wordt meer en meer bar hooggebergte. *Grave beneden de sluis*, jawel. En het witte tafellaken en het simpele gerei, jawel. Maar vooral: *Deze winter is Eén/met mij overgebleven/in het verlaten gebied./Anderen hardden mij niet:/het ging op dood of leven./ - Weet dat dit boek is geschreven/onder Zijn* '*Ja*' *en Zijn* '*neen*'.

Met *De Hovenier*, *De Slechtvalk* en *De Ravenveer* heeft Ida Gerhardt de afgelopen tien jaar van haar uitzonderlijk dichterschap waargemaakt. Ze is vele malen officieel bekroond, maar dat heeft niet kunnen verhinderen, dat ze een eenzame plaats inneemt in de Nederlandse literatuur. Dat de uitgever Johan Polak de laatste jaren - via verzorgde heruitgaven - dat probeert te veranderen, kan alleen maar worden toegejuicht.

Leopold (*Adelaar tot de laatste strofe*), Achterberg (*Edelman*, *bedelman*, *wichelaar*, *kind*), Rietveld en Nijhoff zijn allemaal door haar uitgeluid, maar boven Gorcum hangt nog het licht van Hercules Seghers en van Ruysdael, en daarom blijven inzicht en uitzicht.

Moeilijk is het: te merken dat men zelf/werd tot een ploeg, *met pinnen vastgezet;/het kromgebogen ploeghout van het lijf*, *de scherpgesleten ploegschaar van de geest.* (*De Hovenier*). *Ik heb een aard die ingeklonken is/en uitverweerd. Waarin gezonken is/tot zware grond een laag van tegenstand.* (*De Ravenveer*).

... *een groene uiterwaard,/de planten op een blauw bazalten krib,/de regenwolken waar het licht door breekt.* (*De Slechtvalk*).

Citaten waaruit vakmanschap, talent en discipline blijken. En dan is er nog meer: de profetes wordt psalmdichteres, want hoe men een gedicht *denkend aan Israël* (uit *De Slechtvalk*) anders dan als een psalm moet betitelen, weet ik niet: *Een stem is opgegaan in de Jordaan./Het draagt van de omwolkte Hermonwand/tot waar de vaderen over zijn gegaan,/achter de ark naar het beloofde land./Bergbeken breken naar het keteldal./toornig stort het in donkere gronden neer,/en komt dan donderend van de overwal:* '*Hoor*, *Israël*, *hoor. Ik ben een Eenig Heer*'.

Inzicht en uitzicht, de geloofsbrieven zijn dik in orde. Holland is twintig jaar vrijheid, twintig jaar verraad aan het edelste geworden, maar de blik van de slechtvalk blijkt in het nieuwe gastland Ierland scherper dan ooit: *Een man die op een narwal lijkt/en*

somber naar mij koeterwaalt,/staande niet van mijn tafel wijkt/terwijl mijn kaak het voedsel maalt./Vast gaat het over vis en vangen. Hoe gaarne zag ik hem gehangen die heel mijn heimwee hier vertaalt.

Marie van der Zeyde mag dan ook even het woord overnemen. In de mededelingen van de Prof. Dr. G. van der Leeuw-Stichting, 1971, aflevering 41, die gewijd is aan de problematiek van het vertalen van de bijbel. Volgens de stichtings-voorzitter Ds. W.G. Overbosch is haar artikel *met evenveel argeloosheid als toewijding geschreven* maar behoedzaam stilist als hij is zorgt hij ervoor dat hij niet teveel laat merken dat hij meer van haar toon houdt dan van haar muziek.

Ze schrijft onder meer: *Het is al een reeks van jaren geleden dat een Nederlands dichter heel sterk geboeid werd door de psalmen. Dat is op zichzelf al niet zoiets gewoons: de meeste van onze dichters van de laatste honderd jaar hebben niet veel relatie met bijbel en christendom, of de relatie is negatief. (...) Bij de dichter waarover ik spreek was het anders. Die wilde, bladerend, zoekend, lezend, speurend in de psalmvertaling van het Nederlands Bijbel Genootschap, toch maar zo verdraaid graag weten wat er in die oeroude en vaak zo springlevende poëzie nu wérkelijk zou staan. Wàt die dichters nu in werkelijkheid hadden gezegd, en hoe zij het hadden gezegd. (...) In die situatie is er maar een oplossing: look for yourself en leer Hebreeuws; zoveel Hebreeuws dat je de psalmen zelfstandig en met oordeel en begrip lezen kan. De dichter leerde Hebreeuws en las. Niet vreemd dat na verloop van tijd de gedachte opkwam: 'Zou het nu mogelijk zijn dit te vertalen?' Maar dan werkelijk vertalen: enerzijds met de grootste filologische nauwgezetheid, zoals men dat ook tegenover een profane tekst van een dergelijke importantie al verplicht zou wezen, en hoeveel te meer dan tegenover een van de 'oorkonden van ons geloof'. Maar anderzijds ook zó als alleen een dichter poëzie vertalen kan: met zijn hele wezen het werk van die langgestorven voorganger a.h.w. indrinkend, om het daarna in de eigen taal en met de eigen taalmiddelen opnieuw vorm te geven. (...) De dichter van wie ik spreek is een dichteres: Ida Gerhardt (...)*

Gelukkig blijft Marie van der Zeyde niet zo mythologiserend spreken, legt zij nuchter uit waarom de dichteres en zij bij hun vertaling een middenkoers tussen letterlijkheid en begrijpelijkheid hebben gevaren en wordt ze zelfs geestig als ze voetje voor voetje verklaart hoe het beruchte *hijgend hert* van psalm 42 via een horribele *moede hinde* bij hen gewoon - en terecht - tot *hert* is geworden. Wetenschappelijk verantwoord, geen gebruik van dikke woorden meer, en vooral dichterlijk, dat blijken de criteria die de geleerde dames zich hebben gesteld. En gezegd moet worden dat ze zich daar redelijk aan hebben gehouden.

Bij eerste en zelfs bij tweede lezing van hun vertaling overheerst een heldere, ingetogen rust. De oorspronkelijke Hebreeuwse indeling in *Atem-einheiten* (de term is van de geniale bijbelverdeutscher Martin Buber) is min of meer gehandhaafd, de afwezigheid van dikke woorden doet weldadig aan (al miste ik er een aantal, via de Statenvertaling in het Nederlands ingeburgerde, zoals bijv. *goedertieren*) en dat de dichteres van de aandachtigheid aan het werk is geweest is merkbaar op iedere bladzijde.

Maar bij zorgvuldiger lezen komen toch een groot aantal merkwaardigheden aan het licht. Twee dingen ergerden mij het meest. De opschriften boven de psalmen die als een soort stichtelijke etiketten nu niet bepaald bevorderlijk zijn om ook de niet-Christen aan het psalmlezen te krijgen, zoals gehoopt wordt in het ronkende persbulletin dat de presentatie vorige maand begeleidde. Wat moet die met titels als: *De zekerheid der verhoring*, *Gods harde waarheden*, *overwonnen twijfel*, *coalitie van Gods vijanden* - titels die in het origineel nergens te vinden zijn, maar alleen voortkomen uit de annexatiedrift die het Christendom al eeuwenlang tot zo'n irritante godsdienst maakt. De joodse dichters hebben die titels niet verzonnen, mogen vertalers dat wel omdat ze christenen zijn?

In dezelfde lijn ligt trouwens mijn tweede grote bezwaar: de schrijvers van wat Cristenen hardnekkig het oude testament blijven noemen hadden een reden om de naam van hun God

versluierd weer te geven; en zonder daar hier verder diep op in te gaan, vind ik dat deze oude joodse gewoonte gerespecteerd dient te worden, dat de verberging van die voor de joden kennelijk zo ontzagwekkende naam ook in de vertaling gehandhaafd moet worden. God weet wat Gerhardt en Van der Zeyde bezield heeft toen ze besloten het afschuwelijke, onlogische en voor orthodoxe joden nog steeds ergerniswekkende *Jahwe* weer van stal te halen. En onbegrijpelijk is het dat er onder de velen die hen met het vertalen geholpen hebben, niet een is geweest die ze daarvoor heeft kunnen behoeden.

En voor de rest? Best leesbaar, goed spreekbaar, al neemt de dichteres af en toe teveel een loopje met de geleerde, en luistert zij vaak meer naar Nederlandse poëtische principes dan naar de oorspronkelijke Hebreeuwse.

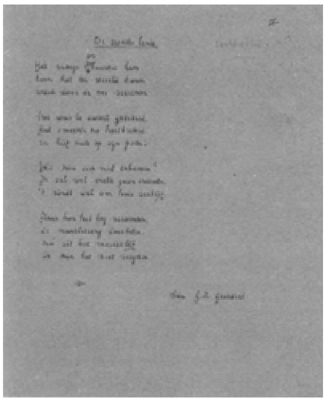
Een voorbeeld: als de dichter van psalm 12 het in vers 1 heeft over de kinderen van Adam, dan mogen Gerhardt en Van der Zeyde best vertalen met *mensengeslacht*, al vind ik het niet mooi. Maar als ze dat doen, dan moeten ze dat ook doen in vers 9 van dezelfde psalm, en niet dan ineens die kinderen van Adam laten opdraven, waar in het Hebreeuws precies hetzelfde woord staat.

Nog een voorbeeld: psalm 22 vers 13, waar de poëzie-gevoelige lezer ineens verrukt opkijkt bij: *de bisons van Basan.* Wat een vondst! Maar horen die bisons daar wel, als het al bisons waren? In dat vers beslist niet, het zijn daar niet meer dan *sterke stieren.* Maar de vertaalsters hebben een beetje gesmokkeld, en ter dichterlijke opdoffing een beest uit vers 22 naar vers 13 verhuisd. Een oerbeest dat bij Buber *wisent* heet en in de oude Statenvertaling zelfs *eenhoorn.* (Wat overigens die oude Dordtse heren de regel van hun leven opleverde toen ze constateerden dat er in psalm 2 vers 22 letterlijk stond: *en verhoor mij van de hoornen der eenhoornen*).

Achter de psalmen voegden de vertaalsters uitgebreide aantekeningen, waarin ze veel van wat ze vonden en aanrichtten op eigenzinnige manier verantwoordden. Verrukkelijk eigenzinnig soms - ik herken ineens weer de dichteres uit het veerhuis als ik bijv. lees: *De interpretatie* '*des ooievaars huis zijn de cypressen*' *is ongeloofwaardig voor wie een ooievaarsnest kent.*

Maar ook vaak onbegrijpelijk onverantwoord. Wat te denken van bijv. psalm 132, waarbij apodictisch - twee oude leraressen aan het woord? - wordt aangetekend *Vers 5. De Machtige Israëls - wij vermijden*, *evenals in vers 8 (bedoeld is vers 2) in het Nederlands te zeggen:* '*de machtige Jacobs*'. Maar als die oude Hebreeër dat nu juist heeft bedoeld?

De taal van de Heer staat ergens in deze gedichten, is *stralende taal*, *als zilver*, *puur uit de smeltkroes*, *gezuiverd tot zevenmaal toe.* Dat laatste moet met deze vertaling ook nog maar eens gebeuren. Wie weet hoe puur en stralend de zevende druk dan zal zijn.



Eindnoten:

* Uit: Vrij Nederland 21-10-1972.

Frans Berkelmans
De psalmen zoals ze zijn

> Taal des Heren, stralende taal,
> als zilver, puur uit de smeltkroes,
> gezuiverd tot zevenmaal toe. (Psalm 12,7)

Op 7 september 1972 belegden de beide landelijke bijbelgenootschappen, de Katholieke Bijbelstichting (KBS) en het Nederlands Bijbelgenootschap (NBG), te Amsterdam een gezamenlijke persconferentie waarbij het 366 bladzijden tellende boek *De psalmen*, *uit het Hebreeuws vertaald door dr. Ida G.M. Gerhardt en dr. Marie H. van der Zeyde*, officieel werd gepresenteerd. De beide auteurs schitterden door afwezigheid. Maar hun *Psalmen* waren er dan toch.

Een jaar of tien was daar ononderbroken aan gearbeid. En als men de voorfase meerekent, mag deze periode nog wel worden verdubbeld. Die voorfase was de tijd dat Ida Gerhardt, naast haar hoofdtaak als docent klassieken op de Werkplaats van Kees Boeke, aan de universiteit van Utrecht Hebreeuws was gaan studeren. Onvrede hebbend met wat haar in de hervormde gemeente als psalmen werd voorgeschoteld, werd zij namelijk gebiologeerd door de vraag: wat zou er eigenlijk staan? Om daar achter te komen was zij op reeds gevorderde leeftijd weer in de collegebanken aangeschoven. En zo drong zich van lieverlee de gedachte aan haar op: zou dat nu niet adequaat in Nederlandse poëzie weer te geven zijn?

Toen Ida Gerhardt om gezondheidsredenen haar vervroegd pensioen kreeg, kon zij zich geleidelijk aan intensiever met de psalmen gaan bezighouden. Haar dichterschap was toen al ten volle ontplooid: in 1961 was *De hovenier* verschenen. Tijdens het werk aan de psalmen voltooide zij nog twee bundels: *De slechtvalk* (1966) en *De ravenveer* (1970). Dit vertaalwerk was dus geen vingeroefening van een aankomend dichter; het was eerder de vrucht van een gerijpt talent. Ook op het gebied van vertalen had Ida Gerhardt toen reeds de nodige ervaring opgedaan. Zij promoveerde in 1942 op *De natuur en haar vormen*, een vertaling van *Boek I en V* van Lecretius' *De rerum natura*, en in 1949 volgde die van Vergilius' *Georgica: Het boerenbedrijf.*

Toch wilde Ida Gerhardt dit werk niet alléén ondernemen. Vanaf 1966 ging de neerlandica dr. Marie H. van der Zeyde, eertijds gepromoveerd op een originele Hadewijch-studie, intensief met haar samenwerken. Samen hebben zij het hele herdichtingsproces van de psalmen vers voor vers doorgemaakt. En zoals filologiese deskundigheid en creatieve taalgevoeligheid hierbij ongescheiden samengaan, zo beperkte deze samenwerking zich niet tot hulp op afgebakende gebieden. Blijkens het bulletin van voornoemde persconferentie stellen beide auteurs zich gelijkelijk verantwoordelijk voor het gehele werk. Het zou intussen onjuist zijn uit zulk een verklaring te concluderen dat deze psalmen dus ook maar voor de helft Ida Gerhardts dichterhand verraden. Daaromtrent geeft trouwens M.H. van der Zeyde anders te verstaan in het lezenswaardige boekje *Vreugde van de psalmen* (Spiritualiteit deel 14, Nijmegen-Brugge, z.j.), dat zij in 1979 uitbracht als een inleiding achteraf op de psalmen. In het nawoord van dit boek vinden we omtrent die samenwerking en de aard en opvatting van dit vertaalwerk te veel karakteristiek bijeen om het hier onvermeld te laten Ik schrijf de belangrijkste passage even over:

> Ida Gerhardt en ik hebben samen de psalmen vertaald, en dat dat zo is, kunnen wijzelf nog altijd niet begrijpen. Ook al had Ida er al jaren voorbereidend werk voor gedaan. Het plan, het vooropgezette plan om

een nieuwe vertaling van de psalmen te gaan maken, hebben wij nooit gehad. Waarschijnlijk zou ons dat als een onzinnige overmoed zijn voorgekomen. We probeerden er één, vol spanning, vol twijfel aan de mogelijkheid van wat ons voor ogen stond. Toen het wonder boven wonder bleek te lukken, is in de loop van zes lange jaren, die ene uitgegroeid tot alle honderdvijftig.

Je zou willen dat je het de mensen vertellen kon: hoe het geweest is. Twee vrouwen, allebei niet jong meer, al gepensioneerd, geen van beiden vak-theoloog, die in hun huiskamer trachten op zoiets greep te krijgen. Niemand geloofde erin. - In die kamer heeft iedere dag weer de grond bezaaid gelegen met woordenboeken, vertalingen, commentaren, atlassen; de grónd, want de tafel was te klein. Wanneer dan de werkdag sloot, was je weer een stukje verder gekomen. Maar psalmen kunnen het niet doen met studeerkamerlucht. Gelukkig hebben wij dát van het eerste begin af begrepen. Al die boeken zijn goed, wanneer je ze dan vooral achter je laat. Want een poëzie als van de psalmen vraagt heel veel ruimte, luisterende stilte, en een levende adem. De meeste van onze vertalingen zijn tot hun vorm gegroeid op reizen, of op het ritme van lange wandelingen. Ze zijn tot ons gekomen aan een bosrand waar de reeën graasden, en neergeschreven op de buitentrap van een Zwitsers chalet; bij het turfvuur in een oud Iers boerenhuis, met eindeloze regen tegen de ruiten; soms ook in de gastvrije stilte van een Nederlands klooster.

Het initiatief was altijd bij Ida, en zij ook bepaalde de gang van het werk, - want bij een taak van deze omvang, een echt reuzenkarwei, zijn een vaste hand en een vaste wil onmisbaar. Maar tegelijk ligt hier de grootste moeilijkheid; zodra je het namelijk gaat zien als een 'reuzenkarwei', als iets dat áf moet, is eigenlijk alles al verloren. Zo'n vertaling wordt, ondanks al het werk dat erin steekt, uiteindelijk nooit gemáákt, maar altijd weer ontvangen. Misschien is dat het dan geweest, waarbij wij elkaars hulp het allermeest nodig hebben gehad.

(*a.w.*, blz. 134-135)

De 'vaste hand' en 'vaste wil' waarover hier sprake is, laat zich in deze psalmvertaling wél identificeren. Elders heeft dr. M.H. van der Zeyde trouwens nog iets opgemerkt, dat hier evenzeer aandacht verdient. In de *Mededelingen van de Prof. Van der Leeuw-stichting* (afl. 41, maart 1971) schreef zij een uitvoerige verantwoording van de psalmvertaling waaraan zij toen met Ida Gerhardt bezig was. Terloops stelt zij daarin aan de psalmvertaler als voorwaarde dat hijzelf ook het nodige

verdriet moet hebben gekend om de psalmen aan te kunnen voelen. Wie de portee van *Het levend monogram* heeft gevat, zal op dit punt geen bedenkingen hebben tegen Ida Gerhardt als psalmvertaler. Alleen de sterkste naturen zijn bij machte zoveel spanning te verwerken.

Aan deze spankracht danken wij het titanenwerk van de psalmvertaling: driehonderd pagina's poëzie van nivo! Het is nauwelijks voorstelbaar over hoeveel psychiese weerbaarheid een mens moet beschikken om de 150 psalmen vanuit het oude en veelal problematiese Hebreeuws consciëntieus in modern Nederlands over te brengen, en dit niet alleen volgens de normen van wetenschappelijke waarheidszin, maar vooral ook in geduldige gehoorzaamheid aan de eisen die deze materie als poëzie aan een vertalend dichter stelt. Men herkent in dit werk degene die zichzelf in *De ravenveer* karakteriseerde met het kwatrijn:

> Vooroudertrots: goed ingeklonken land.
> Ik heb een aard die ingeklonken is
> en uitverweerd. Waarin gezonken is
> tot zware grond een laag van tegenstand.

Als men nu de psalmvertaling van Gerhardt en Van der Zeyde wil karakteriseren, dan zal men allereerst moeten zeggen dat het hier gaat om een wetenschappelijk verantwoorde weergave van de Hebreeuwse tekst, dus geen vrije dichterlijke bewerking of zoiets, en tevens om een herdichting van het oude Hebreeuws in Nederlandse poëzie. In beide richtingen zijn in de loop der eeuwen talloze pogingen ondernomen, ook met succes; maar dat beide aanspraken *tegelijk* tot gelding werden gebracht, is iets bijzonders.

Van die wetenschappelijkheid wordt onder meer verantwoording afgelegd in de achter in het boek opgenomen aantekeningen: vijftig bladzijden in kleine letter, welke zich overigens tot het hoogstnodige beperken. De dichters, die zich trouw aan de masoretentekst onderwierpen, konden er niet onderuit om in een enkel geval toch een eigen conjectuur voor te stellen.

Wat deze wetenschappelijk verantwoorde vertaling van het bijbelboek evenwel tot een nationaal gebeuren maakt, is het feit dat de poëtiese grondtekst hier in Nederlandse poëzie werd recht gedaan. Dat is een unicum, en niet alleen voor onze taal. Toch kennen wij in het Nederlands sinds 1967 nóg een proeve met vergelijkbare aanspraken: de selectie van *Vijftig psalmen* door het viermanschap Huub Oosterhuis en Michel van der Plas (dichters) met Pius Drijvers en Han Renckens (bijbeldeskundigen). Een globale vergelijking met deze *Vijftig psalmen* kan de eigen aard van *De psalmen* van Gerhardt en Van der Zeyde wellicht het beste doen uitkomen. Maar eerst moet hier dan nog iets worden gezegd over de poëtiese beginselen waardoor de laatsten zich bij hun werk hebben laten leiden.

Wat in de Hebreeuwse poëzie het meest opvalt, is het zogenaamde parallellisme: de verzen zijn doorgaans twee aan twee gelijk van structuur en inhoud (zonder enjambementen), alleen de woorden worden gevarieerd. Deze stijlfiguur is, hoe ongewoon ook in de oorspronkelijke Nederlandse poëzie, heel goed in onze taal weer te geven. Gerhardt en Van der Zeyde hebben dit parallellisme in hun vertaling dan ook trouw gerespecteerd.

Het meest opvallende element van het Nederlandse vers is wellicht het rijm. Hiervan hebben Gerhardt en Van der Zeyde van meetaf aan afgezien. Zij wilden afstand bewaren ten opzichte van het aloude genre der psalmberijming, omdat men anders gedwongen zou zijn om de grondtekst omwille van het rijm vrijer weer te geven. Ook zou de strofenbouw onherroepelijk leiden tot aanlenging van de oorspronkelijke tekst. Toch heeft men niet gekozen voor het zgn. vrije vers. Weliswaar

is deze vorm rijmloos en niet-strofies, maar het ritme beweegt zich daarin te willekeurig. Zij gaven de voorkeur aan een gebondener vorm: een regelmatig aantal accenttoppen per versregel, hetgeen het meest lijkt op het middeleeuwse heffingenvers. In de psalmvertaling van Gerhardt en Van der Zeyde vallen per versregel drie of vier heffingen, waartussen een onregelmatig aantal onbeklemtoonde lettergrepen. Geen metriese poëzie derhalve, al tendeert het vers doorgaans naar metriek op basis van de anapest (passim, bv. psalm 65, 109), en soms in de richting van de jambiese versvoet (psalm 10, 42, 53, 56, 58, 62). Maar overal behoudt het ritme de overhand op de maat. De verzen zitten vol variaties; nergens verwordt het ritme tot een dreun.

Op het punt van woordgebruik, zinsbouw, klank en ritme moesten de dichters uiteraard geheel hun eigen weg vinden. Hier treedt het eigen karakter van deze psalmvertaling volledig aan de dag, hetgeen bij vergelijking met de *Vijftig psalmen* van Oosterhuis en Van der Plas onmiddellijk blijkt.

Genoemde *Vijftig psalmen* zijn geschreven in een gevoelig, lichtvoetig, aansprekend, modern Nederlands. *De psalmen* van Gerhardt en Van der Zeyde steken daar tegen af als bij eerste lezing stroeve verzen, die zich niet makkelijk aan de lezer uitleveren. Zowel qua woordgebruik als zinsbouw wijken ze voortdurend af van het verwachte en gebruikelijke. Het voor de hand liggende: naar hem kijken, wordt ‘op hem zien’ (27, 4 en passim), u bevrijdde mij / van u kreeg ik hulp: ‘door u gewerd mij bevrijding’ (118, 21) / ‘hulp gewerd mij’ (28, 7). Van soortgelijk bijzonder woordgebruik kan men haast in elke psalm voorbeelden vinden: ‘geen boze bestaat (= houdt het uit in) het gericht’ (1, 5), ‘waarom gaan zinloos de natiën aan?’ (2, 1), ‘dan spreekt hij tot hen in vergramdheid’ (2, 5), ‘nooit begeeft gij, Heer, die u zoeken’ (9, 11), ‘een woord van overschrijding’ (36, 2), ‘zij vergramden bij Meriba's wateren Mozes’ (106, 32), ‘zij stichtten ter woning een stad’ (107, 36), ‘sprake gaat van uw goddelijk rijk’ (145, 11) enzovoort. Een enkele keer een opzettelijk ‘vreemdgetaald’ (114, 1) woord (men zie Ida Gerhardts eigen opmerking hieromtrent in *Nu ik hier iets zeggen mag*, blz. 25) of een dichterlijke taalnieuwigheid (overigens al gemunt door Leopold!) als ‘gebodwoord’ (105, 8), met het dubbele gezicht van een participium en een samengesteld substantief. Veelvuldig worden genitiefconstructies aangewend: ‘uwer vingeren werk’ (8, 4), ‘uwer vleugelen schaduw’ (36, 8 63, 8), ‘ontsluit mij gerechtigheids poorten’ (118, 19), ‘uwer uitspraken reeks, zij verrukt mij’ (119, 14).

Een stijlmiddel dat door een markant persoonlijk ritme kan worden opgeroepen is de inversie of omkering der woordorde: ‘doet zwaar gij de sterveling boeten’ (39, 12), ‘hoort mijn woorden, alle gij volken’ (49, 2), ‘raak met hysop mij aan’ (51, 9), ‘op een held deed mijn bijstand ik dalen’ (89, 20). De ervaring leert dat naast het bijzonder woordgebruik vooral dergelijke inversies bij de beginnende lezer weerstand wekken. En men meent dan wel eens dat het vers zonder die ‘dichterlijke onnatuurlijkheid’ sterker zou zijn. Maar dan is men toch ongevoelig voor de eigen poëtiese werking van wat men zo denigrerend dichterlijke taal noemt. Ik wil dit graag duidelijk maken aan de hand van een voorbeeld uit het werk van een op dit punt onverdacht poëet als Martinus Nijhoff. Het octaaf van een bekend sonnet luidt bij hem:

Het strijkje speelt 's avonds in de warande,
- piano, twee violen, fluit en cel -
in de warande van het dorps-hotel
moderne dansen, oude sarabanden.

En in den tuin, waar in de boomen branden
wat roode lampions, - het donkert al -
een op-gedrongen menigte naar 't spel
zwijgende luistert onder de guirlanden.

Als we de talrijke inversies uit de tweede strofe wegstrijken, zou er zoiets overblijven als: ‘En in de tuin, waar in de bomen wat rode lampions branden - het donkert al -, luistert een opgedrongen menigte onder de guirlanden zwijgend naar het spel.’ Dat is inderdaad ‘gewoon’, maar dan ook plotseling proza! C'est le ton qui fait la musique... en het ritme wat een gedicht

maakt. Op beperkte schaal toegepast, kan zulk een kunstgreep wonderbaarlijke effecten opleveren. Daarvan zijn in deze psalmen van Gerhardt en Van der Zeyde talloze voorbeelden aan te wijzen. Na het boven reeds geciteerde kan ik het nu bij een drietal voorbeelden laten:

Hij - in damp deed hun dagen hij opgaan (78, 33)

van mijn jeugd af rampzalig ten dode
draag uw dreigingen ik, zonder troost (88, 16)

zo treden de troonzaal zij in (45, 16).

De op de inversie inspelende alliteratie veroorzaakt in dit laatste voorbeeldje die vertraagde plechtige gang in het vers, welke sterker spreekt dan de woordbetekenis die de woordschikking van het proza zou opleveren. De praktijk leert dat het ongewone en 'moeilijke' van dergelijke wendingen zeer snel gewent, zó dat deze verzen juist dierbaar worden.

Al deze klassieke stijlmiddelen van woordgebruik en zinsbouw leveren de bijzondere taal op die karakteristiek is voor de poëzie van Ida Gerhardt. Men mag dan zeggen dat deze siergewassen thuishoren in de kassen van de literaire kwekerij. Maar men dient toch toe te geven dat Ida Gerhardt in dit domein wonderen weet te verrichten, en dat zij daar het onkruid van bombast of rethoriek resoluut uit weet te weren. Het literaire effect ervan voor deze psalmvertaling is dat de psalmen de geur van de oude bijbel bewaard hebben, welke ook in de statenvertaling zo goed overkomt. Niet dat met enige kunstgrepen wat archaïese plechtigheid zou zijn aangebracht. Wel dat de dichteressen met deze stijl, die hun eigen stijl is, het beperkende en gespecialiseerde dat onze woorden in het moderne spraakgebruik aankleeft, weten af te schudden. In tegenstelling tot de oude talen hebben de woorden in ons hedendaags spraakgebruik doorgaans een verengde betekenis en een door allerlei gevoeligheden toegespitst associatieveld. Op dit taalidioom zijn de *Vijftig psalmen* van Oosterhuis en Van der Plas geschreven. Zij ontlenen daaraan hun moderne frisheid en modieuze flair. Om zomaar een voorbeeld te nemen, zie hun geslaagde en bijzonder geraffineerde psalm 105 met bijvoorbeeld dit detail:

Toen voerde Hij zijn volk naar de vrijheid:
daar trokken de stammen uit,
met zilver en goud beladen,
en niemand die ze wat deed. (vs. 37)

We reppen niet over de vrijheden die deze dichters zich hier veroorloven, het gaat mij nu om het ondeugende van het laatste verslid. En even verder:

Ze vroegen Hem: geef ons te eten,
en Hij liet kwartels komen... (vs. 40)

(op bestelling, alsof de kellner gewenkt wordt!). Dergelijke moderne wendingen, die het gedicht een eigen charme geven maar het ook binden aan een heel concreet en tijdsbepaald spraakgebruik, zijn Gerhardt en Van der Zeyde te enen male vreemd. ('Kwartels deed hij komen' verwijdert zich op slag van het naar hun smaak al te gemeenzame). In hun klassieke taal hebben de woorden een optimale openheid, waarbij veel aan de lezer wordt overgelaten.

Een bekend en modieus trekje in de stijl van Oosterhuis en Van der Plas (en de moderne poëzie in het algemeen) is het speels gebruik van staande uitdrukkingen), die zó in hun context worden geplaatst dat ze plotseling nieuw leven ingeblazen

krijgen. Men vindt in hun psalmen uitdrukkingen als: verloren lopen (ps. 1), tot jezelf komen (ps. 4), veilig en wel (ps. 4), de moeite lonen (ps. 19), gaan en staan (ps. 24), ik was nergens meer (ps. 30), tegen de klippen op (ps. 46), enzovoort. Bij Gerhardt en Van der Zeyde komt dit procédé niet voor. En daar hoeft men niet bedroefd om te zijn, want hoe verrassend dit stijlmiddel bij eerste lezing ook werkt, het verveelt gauw. Met name bij het dagelijks gebruik van zulke teksten zijn het juist deze details die gaan doorslijten. Ik vind bij Gerhardt en Van der Zeyde maar één uitzondering. Psalm 101 vers 8 luidt:

> elke morgen maak ik korte metten
> met wie niet deugen in dit land...

Als deze regel het blijkt uit te houden, dan is het niet dank zij deze uitdrukking uit de sfeer van het kloosterlijk psalmgebed, zelfs niet wegens de etymologies juiste plaatsing van metten in de morgen, maar eerder omdat dit vers qua klank en ritme (met zijn m's en k's, en e's en o's) zo hecht in elkaar zit (de klinkers van *e*lke m*o*rgen worden door de omkering ervan in k*o*rte m*e*tten afsluitend beantwoord).

Dat de psalmen van Gerhardt en Van der Zeyde met dit alles moeilijk toegankelijk zijn, kan niet worden ontkend, wel overdreven. Deze verzen zijn inderdaad robuust en hebben iets ongenaakbaar voornaams. Ze leveren zich niet aan de lezer uit vooraleer ze zijn herlezen en nog eens herlezen. Maar daar kunnen zij dan ook tegen. De vertalers hebben hun psalmen doelbewust deze vorm gegeven, waarmee zij het weerbarstige en knoestige van die oude teksten adequaat in onze taal overbrengen. De psalmen laten zich nu eenmaal beter vergelijken met een oerwoud dan met een aangelegd park of plantsoen. Beter met knoestige eiken, ruw struikgewas, wilde grassen en slingerplanten dan met glad geschoren gazonnetjes en bloemperkjes. De paden zijn er niet aangeharkt en men struikelt er over de halfvergane wortels en stronken.

Wie zich in deze jungle waagt, die zal ‘oneffenheden’ ontmoeten. En wie deze om pedagogiese of pastorale redenen koste wat kost wil omzeilen, die zal hier en daar het kapmes moeten hanteren. Het gesignaleerde stijlverschil tussen *De psalmen* van Gerhardt en Van der Zeyde en de *Vijftig psalmen* van genoemd viermanschap is dan ook niet zomaar iets uiterlijks of bijkomstigs. Dit verschil gaat terug op een verschil in optiek, een verschil in opdracht waarvoor men zich gesteld zag. Oosterhuis en Van der Plas vertalen vaak vrij. Omwille van de aanspreekbaarheid schaven zij de knoesten uit de eiken. Zij willen toegankelijk maken. Zij denken aan een bepaald publiek en vragen: hoe bereik ik ze nog? Gerhardt en Van der Zeyde staan naar de tekst gekeerd en vragen: wat staat er nu eigenlijk? Zij willen het geheim van die oude Hebreeuwse poëzie in hun verzen vangen en bekommeren er zich minder om als dit vormen oplevert die niet gemakkelijk aanspreken. Zij laten zich niet verleiden tot vrijheden die een psalm wel glad en vriendelijk maken, maar die er het markante karakter aan ontnemen.

Dat dit vérstrekkende gevolgen kan hebben, blijkt als men de beide vertalingen naast elkaar legt. In psalm 118,3 komt ‘het huis van Aäron’ te liggen naast ‘en alle priesters van de Heer’. Vers 10 van psalm 72 luidt bij Gerhardt en Van der Zeyde:

> De vorsten van Tarsis, het kustland,
> zij komen geschenken hem brengen,
> de koningen van Sjeba en Seba,
> zij dragen hun schatting hem aan...

Bij Oosterhuis en Van der Plas heet dit:

> Verre koningen, verre kusten
> bieden hem hun geschenken aan.

Rijke vorsten, de rijkste landen
leggen hun schatten voor hem neer...

Allerlei concreetheden worden aldus wegvertaald naar tijdeloze algemeenheden. ‘Sjeba's goud’ wordt in dezelfde psalm met

'een gouden tijd' weergegeven (vs. 15). In vers 16 is de hele Libanon over het hoofd gezien. Deze psalm, die het tweede psalmboek afsluit, eindigt met een doxologie (vs. 18-20), welke bij Oosterhuis en Van der Plas zonder meer werd weggelaten. Iets dergelijks, maar met nog minder reden, gebeurde met de slotverzen van psalm 51.

Dat hiertegen van bijbelkundige zijde bezwaren rijzen, valt te begrijpen. Soms leidt dit dynamies-equivalent* vertalen tot ernstiger manco's. Wie psalm 126 in de grondtekst leest, kan vaststellen dat tweemaal het woord 'sjoef' voorkomt. Dit woord (of afleidingen daarvan) komt in de latere bijbelboeken heel frequent voor. Het betekent 'keren' (om-/terugkeren) en is een term uit de ballingschap. De jood droomde van 'de terugkeer van Jakob'. Die uitdrukking is karakteristiek voor de Deutero-Jesaja en vormt ook het thema van deze psalm. Hoe fraai de psalm is geworden bij Oosterhuis en Van der Plas (en hoe gelukkig getoonzet door Bernard Huijbers), in de verzen 1 en 4 missen we dit woord *keren*, dat verbindingen legt met de andere bijbelboeken (bv. Hos. 9,3 Jer. 30,10 43,5 46,27) en ook met andere psalmen, zoals 14,7 (= 53,8). Bij Gerhardt en Van der Zeyde, die overigens niet strikt concordant* vertalen, krijgt men dit grondwoord wel te horen. (In 14,7 geven zij:

> Het komt: als God de keer,
> de keer brengt voor zijn volk -

waarbij het herhaalde 'keer' iets van de frequentie suggereert van Jahwe's reddend ingrijpen en tegelijk de omkering zelf uitbeeldt door in het tweede lid het eerste te hervatten beginnend met het woord waarop het was uitgelopen.)

In deze psalm 126 bevatten de verzen 2b en 3 een parallelle tegenstelling tussen 'de volken' en 'ons' (= volk Sions), welke bij Oosterhuis en Van der Plas nagenoeg onherkenbaar is geworden met 'de wereld' en 'in ons midden'. Hetzelfde geldt voor het herhaalde 'groot!' dat in die verzen voorkomt. Dit woord behelst een geijkte cultiese uitroep en werd in de 'Vijftig' weergegeven met 'doet wonderen'.

Het is duidelijk wat Oosterhuis en Van der Plas in deze en dergelijke gevallen doen: omwille van de verstaanbaarheid vertalen zij naar de lezer toe. Zij vertalen hermeneuties. Als men mensen voor de bijbel zoekt te winnen, kan dit zijn zin hebben. Wie echter wil weten wat er staat, is meer gediend met de weergave van Gerhardt en Van der Zeyde.

Het is paradoxaal dat Oosterhuis en Van der Plas met hun modern tijdgebonden idioom veelal het oorspronkelijk-concrete (niet alleen de eigennamen) uit de psalmen wegvertalen, terwijl Gerhardt en Van der Zeyde met hun klassieke 'tijdloze' taal de concrete wereld van de psalmen het zuiverst recht doen.

In deze bijdrage mag de aandacht voor de psalmvertaling van Gerhardt en Van der Zeyde voornamelijk op de literaire aspecten worden toegespitst. Dat ik de literaire kwaliteiten ervan hoog aansla is al wel gezegd, maar nog nauwelijks aangewezen. Ten besluite zou ik van mijn bewondering willen getuigen door enige verzen te citeren, waaraan de lezer zelf zijn oordeel kan toetsen.

Het slotvers van psalm 1 frappeert door het gebezigde 'afbreken', hetgeen een reële ervaring uit het dagelijks leven (voor zover er nog gewandeld kan worden in de vrije natuur) even origineel als trefzeker verwoordt:

> Want de Heer kent de weg der rechtvaardigen,
> doch het pad van de bozen breekt af.

Fraai én verantwoord is vers 12 van psalm 30:

En toen hebt gij veranderd
   mijn rouwgang in een reidans,
mijn sombere dracht ontgord
   en mij gekleed in vreugde.

Alliteratie en klinkerrijm komt zó vaak voor, dat citeren nauwelijks zin heeft. Slechts een enkel voorbeeld: ‘al omsluit mij de sluwheid der slinksen’ (49, 6), ‘had de kolkende stroom ons bedolven’ (124, 4) en 33,7:

rijzen deed hij de zee als een wal,
heeft haar kolken in krochten gekamerd.

En hoe verrassend om zijn kleinerend getreiter is 11,1:

Vlied, vogeltje, naar uw bergnest!

Weids als een stad is de gang van de verzen 13-14 van psalm 48:

Maakt een ommegang rondom Sion
opdat gij moogt tellen haar torens,
ziet met trots naar haar vestingmuur,
laat uw oog langs haar bouwwerken gaan.
En verhaalt dán het komend geslacht:
Zie...

Twee verzen uit psalm 50, die een studie waard zijn:

Om uw offers kan ik u niet laken,
offerrook stijgt gestaag tot mij op;
doch ik wéns geen stier uit uw stal,
geen bokjes uit uw omheining. (vs. 8-9)

Tweemaal dezelfde alliteratie (stijgt-gestaag en stier-stal) die door toedoen van de verschillende begeleidende klinkers (2 x lange a en ij in het eerste vers, en de korte ie en a in het tweede) een radicaal verschillende uitwerking hebben: tempo-vertraging (trage rook) in het eerste en tempo-versnelling (woede-uitbarsting) in het tweede vers.

Er zijn verzen die de indruk maken van oorspronkelijke Nederlandse poëzie, zoals 57, 8-9:

Mijn hart, God, weet zich weer gerust:
zingen mag ik, tokkelen de snaren.
Ontwaak, o mijn glorie - harp, citer, ontwaak:
en het morgenrood zing ik wakker.

Zoals ook deze mooie inzet van psalm 62, die spreekt van de gebedsintimiteit:

Bij God alleen verstilt mijn ziel,
van hem komt mijn bevrijding.

Of die van psalm 42:

Gelijk het hert dat reikt
   naar waar het water stroomt,
zó in verlangen reikt
   mijn ziel naar u, o God.

Er zijn ook daverende vloektirades, zoals deze passage uit psalm 58, waarin het viertoppige heffingenvers van pure woede jambies werd:

Breek zulken dan, o God,
   de tanden uit de kaak,
ram gîj dit leeuwenbroed
   de scheurtanden, Jahwe!
Verdwijnen moeten zij!
   als water dat vervliet;
als gras dat wordt vertrapt
   zo zullen zij vergaan;
beter nog! als de slak
   verslijmend in zijn spoor... (vs. 7-9)

Hier valt op hoe klankrijk en beeldend deze poëzie vaak is in passages waar dieren worden beschreven. Zo klaagt psalm 44,20:

ofschoon ge ons gaan deed, gekromd,
door het oord waar de jakhalzen huizen,
ons in schaduw des doods hebt gehuld...

en psalm 102,7:

de kraai van de steppe gelijk ik,
ben een uil die in bouwvallen huist.

In psalm 104, die in dit verband wel in zijn geheel geciteerd verdient te worden, lezen we (vs. 10-12):

Bronnen wijst gij hun loop naar de beken:
tussen bergen door wandelt het water,
drenkt alle dieren des velds,
de woudezels lessen hun dorst;
boven nestelen de vogelen des hemels,
doen zich horen van tussen de takken.

In psalm 59 klinkt tweemaal het onheilspellende bassen der honden (vs. 7 en 15-16):

Als de avond valt zijn zij daar weer,
bassend - zwerfhonden onder de muren,
rondwarend, belust op een prooi:
zijn ze niet verzadigd, zij grommen.

Zoals Gerhardts oorspronkelijke poëzie veel sterke natuurgedichten telt (beschrijvingen van dieren inbegrepen), zo zijn ook in de psalmen de natuurbeschrijvingen opvallend markant weergegeven. Psalm 68, die moeilijke want zeer corrupte oude tekst, is verrassend aannemelijk en fraai vertaald. Daaruit citeren we de verzen 8 en 9, welke uitmunten door hun klankwerking (let op de klinkers o en a en de medeklinkers b, d, r):

Toen gij, God, uw volk vóór zijt gegaan
uw weg door de woestijn hebt genomen,
beefde de aarde, het zwerk brak in droppelen
voor deze aanwezigheid Gods...

Bijzonder trefzeker zijn de passages waar het onweer klankschilderend wordt beschreven:

Heer, verdonker het zwerk, daal gij neder,
tref de bergen dat zij in rook staan;
breek met flitsende bliksem hun aanval,
schiet uw schichten, sla hen met paniek! (ps. 144, 5-6)

In psalm 97, 2-4 weer hetzelfde klankeffect van de lichtende i's temidden van donkere ò-klanken:

Rondom hem is donker van wolken,
de orde des rechts schraagt zijn troon.
Vuur gaat voor zijn naderen uit,
verschroeit wie hem willen weerstreven.
Zijn schichten doorflitsen de wereld.

In psalm 29, die indrukwekkende 'psalm van het onweer', wordt van de donderende Jahwe gezegd (vs. 7):

> De stem van Jahwe splitst het weerlicht...

Psalm 77 heeft tegen het einde deze angstaanjagende beschrijving (waarin de klankwerking geen commentaar behoeft):

> Het water, God, werd u gewaar,
> het water zag u, het kolkte,
> het schokte tot in zijn gronden;
> in regens braken de wolken
> en het daverde aan het zwerk.
> Weer en weer verschoten uw schichten.
> Het geweld van uw donder blijft rollen,
> hemelvuur striemt de wereld met licht
> dat de aardbodem siddert en schokt. (vs. 17-19)

Ik ben deze bloemlezing begonnen met een voorbeeld, ontleend aan psalm 1, dan past het te besluiten met een opmerking over psalm 150. In vers 5 is sprake van twee soorten cimbalen, resp. met een zwaar en donker geluid en met een licht en helder timbre. Daar is in de vertalingen - ook die van Oosterhuis en Van der Plas, en ook die van Buber! - wat mee geworsteld. Gerhardt en Van der Zeyde vonden een elegante oplossing: zij brengen dit verschil in de klank van het vers zelf tot uitdrukking (lange zware a's tegenover lichte korte i's):

> Looft hem met slaande cimbalen,
> looft hem met klinkende cimbels!

In hun Korte verantwoording bij *De psalmen* gewaagden Gerhardt en Van der Zeyde van hun verlangen de psalmen weer te geven 'zoals ze zijn'. Voor zover daarmee bedoeld werd dat zij niet alleen de bijbelse maar ook de poëtiese kant van de psalmen beoogd hadden recht te doen, mag deze opzet ten volle geslaagd heten. Deze vertaling geeft blijk van deskundigheid én kunstzinnigheid. Beide maken deze herdichting tot een monument in onze cultuurgeschiedenis. Zonder op het aandeel van haar medewerkster te willen afdingen mogen we zeggen dat vooral het dichterschap van Ida Gerhardt dit heeft mogelijk gemaakt. Terecht ontving zij mede voor de eerste proeven van deze psalmvertaling de Martinus Nijhoff-prijs. Maar waardiger eretekenen nog van deze vertaalarbeid vindt men in Gerhardts eigen poëzie.

Ik denk hier aan een drietal gedichten tegelijk. Allereerst is daar het vers waaraan ik word herinnerd via een passage uit M.H. van der Zeydes Nawoord op haar reeds genoemde *Vreugde van de psalmen*:

> Het vertalen van een psalm is een soort geestelijk avontuur: hem vinden in dat verre Hebreeuws, geschrokken zien hoe mooi hij is, hem dan behoedzaam en eerbiedig over-dragen naar je eigen taal. En hopen dat je nu maar niets beschadigd hebt.

(blz. 134). Kan dit niet doorgaan voor een parafrase van 'De akelei' (uit *Kosmos*)?

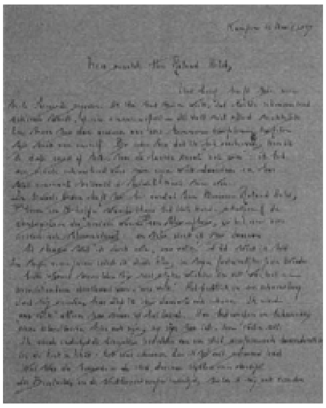
Het tweede vers waaraan ik moet denken, en eveneens te groot om in extenso te citeren, is 'De grassen' (uit *Buiten schot*). Het krijgt, als men het leest in het perspectief van de later ondernomen psalmvertaling, een hele dimensie erbij.

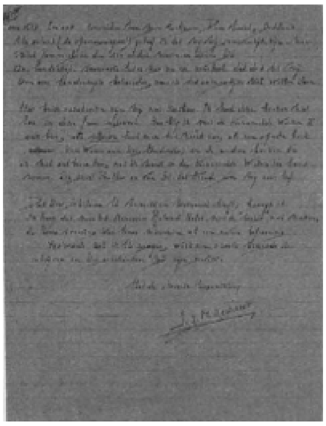
En ten slotte is er het vers dat Ida Gerhardt dichtte op haar eigen 'Lucretius-vertaling' (in *Het veerhuis*):

> Een suizelen van regen aan de ruit

en binnen niets dan dit: te zijn gebogen
over de tekst, die voor de vraag der ogen,
de onafgewenden, langzaam zich ontsluit.

En dan de zware stuwing - een bewogen
dwingende arbeid; tot het denken stuit
en luistert: helder hoorbaar het geluid
der eigen stem - het edelste vermogen.





Eindnoten:

* In de jaren dat Ida Gerhardt aan haar psalmvertaling werkte was, i.v.m. een geplande oecumeniese bijbelvertaling, de strijdvraag weer actueel geworden hoe vrij een vertaling mag zijn en hoe getrouw hij moet wezen. Zowel van de zijde van het NBG als van de KBS werd gepleit voor het zogenaamd dynamies-equivalent vertalen. Van een bijbelvertaling verlangden zij allereerst dat het een *vertaling* zou zijn, d.w.z. men eist vóór alles verstaanbaarheid en offert daar zonodig wat woordelijke slaafsheid aan op. Een groeiende tegenbeweging werd o.m. vertegenwoordigd door de ‘Amsterdamse school’ (Societas Hebraïca Amstelodamensis), in de praktiese sector gesteund door de Prof. Van der Leeuw-stichting. Zij eisen van een bijbelvertaling vooral dat het een *bijbel*vertaling is welke het bijbelse taalidioom zo letterlijk mogelijk in de moderne taal overbrengt.
De eerste richting gaat uit naar de polysemie van de woorden: van het feit dat woorden meer dan één betekenis kunnen hebben, waarover in eerste intantie de onmiddellijke context beslist. Zo is bij Paulus - om een klassiek voorbeeld te nemen, ontleend aan prof. Grossouw - het woord *sarx* (O.T.: basar) iets wat de hele mens aanduidt, vaak het aardse bestaan in tegenstelling tot de hemel, de wereld van God. Vertalers als Grossouw (Nijmegen) en M. de Jonge (Leiden) zeggen: *vlees*, de letterlijke omzetting van ‘sarx’, is ontoereikend om de bedoeling van de tekst recht te doen; dit woord wekt vandaag bovendien puriteinse associaties. Zij laten de onmiddellijke context daarom beslissen welk equivalent in dit concrete geval gevraagd wordt. De ene keer zal dat *sterfelijk* zijn, een andere keer *zwak*, weer een andere *onbestendig*, maar soms ook *zondig*, *zelfzuchtig* of *aards* (in de zin van: verstoken van de Geest, van de genade). Zo kan men in de Willibrordvertaling ‘sarx’ weergegeven vinden met *lichamelijk* (Rom. 2,27) en in plaats van ‘plannen naar het vlees’ (2 Kor. 1,17) geeft Grossouw de voorkeur aan ‘plannen volgens menselijke berekening’ of ‘plannen ingegeven door zelfzucht’. Soms ook mag het vlees *vlees* blijven, m.n. waar Paulus doelt op het oude antropologiese dualisme van vlees tegenover geest, of in een geval als: ‘Naar het vlees ontsproten aan Davids geslacht’ (Rom. 1,3).

Het andere standpunt van het zgn. concordant vertalen is veel massiever, maar het wordt ingegeven door eerbied voor de bijbeltekst. Het vindt zijn oorsprong in de joodse kringen waar men getrouw dag-in dag-uit de bijbel overweegt. Zij lezen de schriften anders dan wij onze krant; zij lezen langzaam en hardop. Zij leggen er de nadruk op dat de schriften ook anders zijn ontstaan: als gedichten, met zorg voor het woordelijke detail, en altijd tegen de achtergrond van een bepaalde literaire traditie. Martin Buber en Franz Rosenzweig met hun klassiek geworden 'Verdeutschung' van het oude testament zijn er de grote inspiratoren van.
Ter verduidelijking van dit standpunt een voorbeeld, ontleend aan prof. M.A. Beek (Amsterdam): Iemand die vóór alles verstaanbaarheid eist van zijn vertaling zal Jona 1,15 weergeven met: 'Toen namen ze Jona, wierpen hem *overboord* en de zee werd kalm...' *Overboord* is het juiste equivalent voor de onmiddellijke context (2 x 'zee' vlak achter elkaar zou immers hinderlijk zijn). Maar voorstanders van het concordant vertalen kiezen hier principieel voor het letterlijke: 'Toen namen ze Jona en wierpen hem *in de zee*, en de zee hield stil...' Want, zeggen zij, in de context staat binnen een omvang van elf verzen het woord 'zee' maar liefst tien keer. Het korte inleidende hoofdstuk van het Boek Jona slaat nl. de motieven en thema's van dit bijbelboek aan, dat gecomponeerd blijkt rond vier mythologiese motieven: de zee, het zeemonster, de wonderboom en de worm. Vertaal je zo'n sleutelwoord enkele keren weg, dan verdonkeremaan je een heel thema uit het bijbelboek.
Zoals deze controverse is toegespitst, valt onmogelijk partij te kiezen. Daarvoor ligt aan beide zijden té veel gelijk. Maar het voorgaande moge duidelijk hebben gemaakt wat hier op het spel staat. Gerhardt en Van der Zeyde hebben in dezen genuanceerd hun weg gebaand. Zij vertaalden niet principieel concordant, maar tonen anderzijds in de praktijk een groot respect voor de grondtekst.

* In de jaren dat Ida Gerhardt aan haar psalmvertaling werkte was, i.v.m. een geplande oecumeniese bijbelvertaling, de strijdvraag weer actueel geworden hoe vrij een vertaling mag zijn en hoe getrouw hij moet wezen. Zowel van de zijde van het NBG als van de KBS werd gepleit voor het zogenaamd dynamies-equivalent vertalen. Van een bijbelvertaling verlangden zij allereerst dat het een *vertaling* zou zijn, d.w.z. men eist vóór alles verstaanbaarheid en offert daar zonodig wat woordelijke slaafsheid aan op. Een groeiende tegenbeweging werd o.m. vertegenwoordigd door de 'Amsterdamse school' (Societas Hebraïca Amstelodamensis), in de praktiese sector gesteund door de Prof. Van der Leeuw-stichting. Zij eisen van een bijbelvertaling vooral dat het een *bijbel*vertaling is welke het bijbelse taalidioom zo letterlijk mogelijk in de moderne taal overbrengt.
De eerste richting gaat uit naar de polysemie van de woorden: van het feit dat woorden meer dan één betekenis kunnen hebben, waarover in eerste intantie de onmiddellijke context beslist. Zo is bij Paulus - om een klassiek voorbeeld te nemen, ontleend aan prof. Grossouw - het woord *sarx* (O.T.: basar) iets wat de hele mens aanduidt, vaak het aardse bestaan in tegenstelling tot de hemel, de wereld van God. Vertalers als Grossouw (Nijmegen) en M. de Jonge (Leiden) zeggen: *vlees*, de letterlijke omzetting van 'sarx', is ontoereikend om de bedoeling van de tekst recht te doen; dit woord wekt vandaag bovendien puriteinse associaties. Zij laten de onmiddellijke context daarom beslissen welk equivalent in dit concrete geval gevraagd wordt. De ene keer zal dat *sterfelijk* zijn, een andere keer *zwak*, weer een andere *onbestendig*, maar soms ook *zondig*, *zelfzuchtig* of *aards* (in de zin van: verstoken van de Geest, van de genade). Zo kan men in de Willibrordvertaling 'sarx' weergegeven vinden met *lichamelijk* (Rom. 2,27) en in plaats van 'plannen naar het vlees' (2 Kor. 1,17) geeft Grossouw de voorkeur aan 'plannen volgens menselijke berekening' of 'plannen ingegeven door zelfzucht'. Soms ook mag het vlees *vlees* blijven, m.n. waar Paulus doelt op het oude antropologiese dualisme van vlees tegenover geest, of in een geval als: 'Naar het vlees ontsproten aan Davids geslacht' (Rom. 1,3).
Het andere standpunt van het zgn. concordant vertalen is veel massiever, maar het wordt ingegeven door eerbied voor de bijbeltekst. Het vindt zijn oorsprong in de joodse kringen waar men getrouw dag-in dag-uit de bijbel overweegt. Zij lezen de schriften anders dan wij onze krant; zij lezen langzaam en hardop. Zij leggen er de nadruk op dat de schriften ook anders zijn ontstaan: als gedichten, met zorg voor het woordelijke detail, en altijd tegen de achtergrond van een bepaalde literaire traditie. Martin Buber en Franz Rosenzweig met hun klassiek geworden 'Verdeutschung' van het oude testament zijn er de grote inspiratoren van.
Ter verduidelijking van dit standpunt een voorbeeld, ontleend aan prof. M.A. Beek (Amsterdam): Iemand die vóór alles verstaanbaarheid eist van zijn vertaling zal Jona 1,15 weergeven met: 'Toen namen ze Jona, wierpen hem *overboord* en de zee werd kalm...' *Overboord* is het juiste equivalent voor de onmiddellijke context (2 x 'zee' vlak achter elkaar zou immers hinderlijk zijn). Maar voorstanders van het concordant vertalen kiezen hier principieel voor het letterlijke: 'Toen namen ze Jona en wierpen hem *in de zee*, en de zee hield stil...' Want, zeggen zij, in de context staat binnen een omvang van elf verzen het woord 'zee' maar liefst tien keer. Het korte inleidende hoofdstuk van het Boek Jona slaat nl. de motieven en thema's van dit bijbelboek aan, dat gecomponeerd blijkt rond vier mythologiese motieven: de zee, het zeemonster, de wonderboom en de worm. Vertaal je zo'n sleutelwoord enkele keren weg, dan verdonkeremaan je een heel thema uit het bijbelboek.

Zoals deze controverse is toegespitst, valt onmogelijk partij te kiezen. Daarvoor ligt aan beide zijden té veel gelijk. Maar het voorgaande moge duidelijk hebben gemaakt wat hier op het spel staat. Gerhardt en Van der Zeyde hebben in dezen genuanceerd hun weg gebaand. Zij vertaalden niet principieel concordant, maar tonen anderzijds in de praktijk een groot respect voor de grondtekst.

Anton Constandse
Venezuela

De federale republiek van Venezuela bestaat uit twintig deelstaten, met een totale oppervlakte die ongeveer zesentwintig maal zo omvangrijk is als die van Nederland. Ze telt veertien miljoen inwoners. Door een schandelijke verwaarlozing van het platteland is de trek naar de steden onstuitbaar geworden. In de dorpen ontbreken vaak riolering, behoorlijke woningen, scholen en medische zorg. In de steden is echter gebrek aan werkgelegenheid en huisvesting, zodat zich ook daar de ontelbare krottenwijken hebben gevormd, waarin alles ongeregeld is. Door falend onderwijs is een derde van de bevolking analfabeet; de medische verzorging is gebrekkig, want tien procent van de natie, bestaande uit welgestelden, beschikt over 180 ziekenhuizen, en de overige negentig procent over slechts 170 hospitalen; de gezinnen zijn ontworteld, meer dan de helft van de kinderen is geboren uit niet-gewettigde verbintenissen, en - wat erger is uit het oogpunt van verzorging - praktisch ook vaderloos. Van de twintig procent, die blank heet te zijn, behoort de helft tot de groep der welgestelden; de mestiezen en mulatten vormen de grote massa, terwijl echte negers en indianen een kleine, gediscrimineerde minderheid uitmaken.

Fabelachtig rijk is een oude en nieuwe bourgeoisie, een 'elite' van ruim tien procent der bevolking. De bronnen van die rijkdom zijn voornamelijk de olie en het ijzererts, waaraan Venezuela rijk is. De exploitatie van deze bodemschatten is een staatsmonopolie (sinds respectievelijk 1976 en 1975) maar dat betekent niet dat de baten ervan ten goede komen aan het volk. De demagogische leuze 'sembrar el petróleo' (de olie uitzaaien) heeft nooit iets betekend: de olie is een bron van kapitaal voor de buitenlandse maatschappijen (bijvoorbeeld Exxon en Shell) voor de bourgeoisie en de militairen, die in het buitenland particuliere reserves vormen met de miljarden, die de staat voor olie- en ijzerwinning ontvangt. De hoofdstad Caracas, die voor een derde uit krottenwijken bestaat, is een voorbeeld van verkwistende weelde en van uitdagende woningbouw voor de elite, die kan wedijveren met de miljonairs van Manhattan. Sinds in 1914 de oliewinning is begonnen heeft deze bitter weinig bijgedragen tot de werkgelegenheid - twee procent van de actieve bevolking is daarvoor voldoende - en even weinig tot de welstand van het volk. Venezuela beschikt over tien procent van de wereldreserves aan olie, het levert van vijftien tot twintig procent der internationale productie, maar de massa is zeer hulpbehoevend gebleven.

Na de dictatuur van Pérez Jiménez, sinds 1958, wisselen twee grote semi-feodale liberale partijen elkaar af. Ze noemen zich Acción Democrática en Copei, een christen-democratische combinatie. Maar democratie betekent allereerst een vorm van liberaal kapitalisme, waarvan de leiders de staat plunderen. In de laatste jaren zijn de presidenten geweest: Rafael Caldera (Copei, 1969-74) Andrés Pérez (A.D., 1974-79) en Luis Herrera (Copei, 1979, officieel tot 1984) die elkaar weinig hebben ontlopen, vooral niet in het bestendigen van de corruptie. Het is deze twee partijen gelukt, afwisselend of samen complotterend, de schijn van democratie hoog te houden door de voorlopige lijdzaamheid van de grote massa. Officieel zijn de guerrilla-groepen ontbonden, hun voornaamste leiders (Douglas Bravo, vóór hem al Márquez en Petkoff) zijn in de legale politiek teruggekeerd, hoewel er telkens arbeidsonrust, stakingen, oproeren en demonstraties zijn. Leger, politie en geheime dienst (Disip) zijn evenwel machtig. De bourgeoisie is nog niet ernstig verontrust, en handhaaft aanzienlijke persoonlijke vrijheden, met name voor intellectuelen. De bewijzen van folteringen nemen echter toe: Jorge Rodríguez, de oprichter van de

Socialistische Liga, is doodgemarteld. De sociale tegenstellingen verscherpen zich: vijftien procent van de actieve bevolking is werkloos, zeventig procent beschikt over slechts elf procent van het nationale inkomen, maar vijf procent aan de top heeft zich meer dan de helft van dat inkomen toegeëigend.

Om hun bestaan te rechtvaardigen hebben de ‘nieuwe rijken’ in hun buitenlandse beleid een grotere onafhankelijkheid willen tonen van de Verenigde Staten. In de OPEC (de ‘trust’ van olieproducerende landen), in het Zuidamerikaanse Andespakt, en vooral in Midden-Amerika hebben de Venezolaanse regeringen kritiek durven uitoefenen op Washington. Zo werd Panamá gesteund in zijn streven naar controle over het kanaal; zo is in Nicaragua de dictator Somoza gedwarsboomd; zo werden in 1975 de diplomatieke relaties met Cuba hersteld. Maar de betrekkingen met de dictaturen in Argentinië en Bolivia werden er niet minder om, de Iraanse Sjah en de Amerikaanse president zijn als goede bondgenoten ontvangen. Elke nieuwe president kondigt aan dat hij meer zal gaan doen voor de arme massa's, de laatste (Luis Herrera) wilde daarvoor de opbrengsten van de nieuw-ontdekte olievelden van het Orinocogebied gebruiken. Misschien wordt hij of zijn opvolger daartoe door groter volksverzet gedwongen. Want onrustiger is het in Venezuela wel in toenemende mate geworden.

Klaas Wellinga
Literatuur in Latijns Amerika/12
Venezuela

Na de opkomst van een belangrijke generatie romanschrijvers, waarvan José Rafael Pocaterra, Teresa de la Parra en de internationaal zeer bekende Rómulo Gallegos deel uitmaakten, een groep, die onmiddellijk gevolg werd door de zgn. 'generatie van 1928', schreef de auteur Arturo Uslar Pietri aan het eind van de dertiger jaren trots: 'De Spaans-Amerikaanse roman is tegenwoordig de belangrijkste van het Spaanse taalgebied en binnen dat taalgebied kan geen enkele zich meten aan de Venezolaanse'.

Nauwelijks dertig jaar later was er niets meer over van dit optimisme. In 1958 verschenen de resultaten van een enquête onder jonge schrijvers in het literaire supplement van de krant El Nacional. Hun oordeel over de Venezolaanse romankunst was vernietigend, want vrijwel allen waren van mening dat Venezuela slechts één romanschrijver van kaliber had voortgebracht: 'Rómulo Gallegos, de enige universele waarde van onze vertelkunst'. Een stroom van kritiek barstte los op deze negatieve visie, vooral van de kant van de oudere auteurs, die stelden dat de jongeren allerlei literaire waarden als Uslar Pietri, Antonio Arraiz, Salvador Garmendia, Guillermo Meneses e.d. vergeten hadden. Wèl was men het er echter over eens dat de Venezolaanse romanproduktie kwalitatief sterk onderdeed voor de werken die in andere Latijnsamerikaanse landen verschenen. Enkele jaren later bleek dit nog duidelijker, toen in augustus 1967 in Caracas het 13de Internationale Congres over Iberoamerikaanse Literatuur werd gehouden. Aanwezig waren literaire grootheden als de Colombiaan Gabriel García Márquez, de Peruaan Mario Vargas Llosa, de Uruguayaan Juan Carlos Onetti e.a. Alle evenementen waarmee dit congres gepaard ging, de vele interviews, de diskussies, de forums, de ronde tafelconferenties; de grote publiciteit in de media rond dit congres en de aandacht voor de corifeeën uit andere landen; dit alles kontrasteerde sterk met het provincialisme en de middelmatigheid van de Venezolaanse roman. Sindsdien is daar echter snel verandering in gekomen en is de Venezolaanse roman dankzij de werken van Salvador Garmendia, José Balza en Adriano González León op gelijke hoogte gekomen met de rest van de Latijnsamerikaanse produktie.

Het korte verhaal

De krisis die in de zestiger jaren gekonstateerd werd ging echter niet op voor de gehele literatuur. Ze gold alleen de roman. Het korte verhaal daarentegen, kende in Venezuela al een zeer lange, bloeiende traditie èn populariteit en de beoefenaars van dit genre werden tot de beste van Latijns-Amerika gerekend. De belangrijkste verklaring voor de grote bloei en populariteit van het korte verhaal moet gezocht worden in het feit dat de schrijvers al vanaf het einde van de 19de eeuw hun verhalen in kranten en tijdschriften kwijt konden. Daarnaast werden ze ook nog eens gestimuleerd door de literaire prijzen die vrijwel jaarlijks door tijdschriften, kranten en instellingen verleend werden. Enkele daarvan waren toonaangevend in hun tijd en soms zelfs trendsettend voor het genre. Aan het begin van deze eeuw werd de belangrijkste prijs toegekend door het blad El Cojo Ilustrado. Na opheffing van dit tijdschrift in 1915 kreeg de prijs van het kultureel-humoristische blad Fantoches het hoogste aanzien. In Fantoches hadden zowel de experimentele avant-garde als de schrijvers van sociaal-kritische, realistische verhalen, waarin de diktatuur van Gómez

(1908-1935) werd aangeklaagd, hun plaats. In 1943 kreeg het korte verhaal een nieuwe impuls met het verschijnen van de krant El Nacional. Bij de oprichting van deze krant werd al direkt gesteld dat de uitgevers ervan zich niet wilden beperken tot het brengen van nieuws, maar het ook als hun taak zagen bij te dragen tot de ontwikkeling van het kulturele en artistieke leven. Dit kwam tot uiting door schrijvers een belangrijke rol binnen de krant toe te kennen - Antonio Arráiz b.v., of Miguel Otero Silva, één van de oprichters en eigenaars van het blad - en door veel literatuur op te nemen. Vanaf 1946 stelde El Nacional een jaarlijkse prijs in voor het beste korte verhaal. Al snel werd dit de belangrijkste literaire prijs van het land, zoals al mag blijken uit het feit dat er elk jaar meer dan 200 inzendingen zijn en dat bijna alle belangrijke Venezolaanse auteurs meedingen c.q. de prijs gewonnen hebben. Ook in het type verhalen dat vanaf het einde van de zestiger jaren bekroond is, manifesteert zich de vernieuwing van de Venezolaanse letteren, hoewel er, zoals gezegd, in dit genre nooit sprake van een krisis is geweest. De vernieuwing uit zich vooral in experimentele technieken, in de thematiek (geweld, politieke onderdrukking, martelingen, guerrilla) en in de taal (opname van het argot uit de volkswijken, doorbreking van kuisheidstaboe's).

Voor echter op de nieuwe Venezolaanse literatuur in te gaan, iets over de 'oude', en dan vooral over de auteur die, volgens de opvattingen uit de zestiger jaren, als enige een 'solide romanoeuvre' heeft geproduceerd: Rómulo Gallegos (1884-1969).

Beschaving-barbaarsheid

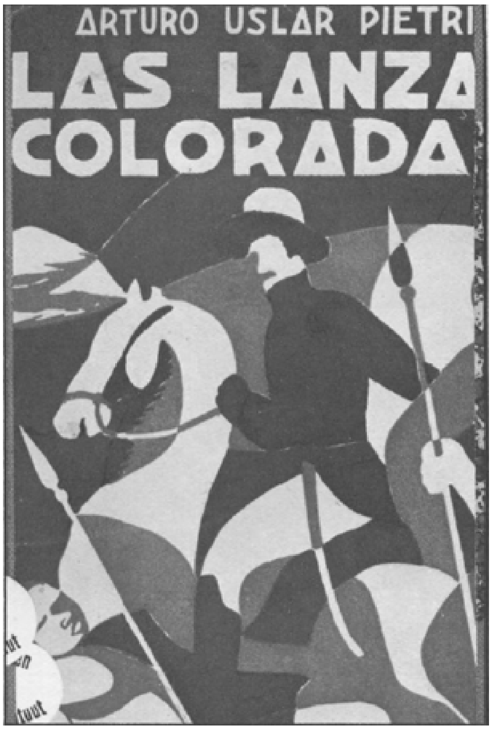
De verdienste van de pedagoog-politikus-schrijver Gallegos is dat hij als eerste Venezuela literair in kaart heeft gebracht. Voordat Gallegos op het toneel verscheen speelde de Venezolaanse literatuur zich, net als het literaire leven, bijna uitsluitend in de hoofdstad Caracas af. Het was een literatuur van kleurrijke, schilderachtige ansichtkaarten, die door de kritikus Orlando Araujo als volgt gekenschetst werd:

> De personages verbleven in Caracas, gingen een tijdje naar Parijs, keerden terug om de smalle straten te zien, deden ironisch over de gebruiken... en gingen naar een hacienda vlakbij de hoofdstad, op een afstand van vrijwel nooit meer dan één dagreis.

Gallegos doorbrak dit beeld. In zijn romans verschenen de eindeloze vlakten (de 'llanos'), het jungle-gebied van de Orinoco, de olievelden van Maracaibo, de rassenproblemen en de

politieke strijd. Het bezwaar van zijn romans is echter dat Gallegos het niet kan laten zijn politieke visie expliciet naar voren te brengen. Het is de visie van de reformistische partij Acción Democrática, die in 1941 mede door Gallegos is opgericht en hem in 1947 tot president van het land gemaakt heeft (een post, die hij slechts 9 maanden heeft kunnen bekleden; in november 1948 werd hij door een staatsgreep aan de kant gezet en begon het bloedige regiem van Pérez Jiménez). Het politieke projekt van Acción Democrática (A.D.) kan kort samengevat worden als: moderniseren van het kapitalisme. Vooral op het platteland was dit nodig, omdat daar al sinds het einde van de 19de eeuw de produktie stagneerde. De oude klasse van feodale heersers ging langzaam ten gronde, zoals vol heimwee in romans als *Idolos rotos* (1902) van Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) en *Ifigenia* (1924) van Teresa de la Parra (1891-1936) beschreven wordt. Vanuit de stad, vanuit de opkomende middenklasse werd geroepen om modernisering van de landbouw en gepleit voor efficiënt gerunde, gemechaniseerde kapitalistische landbouwbedrijven. Op literair terrein leidde dit tot een stroming die de Venezolanen het ‘reformistisch realisme’ noemen, begonnen met de roman *Peonía* (1890) van Romero Garcia (1865-1917) en kulminerend in Gallegos' internationaal bekende roman *Doña Bárbara* (1929). Ook bij latere auteurs zal de krisis op het platteland nog naar voren komen, omdat ze nooit opgelost is: het tekort aan deviezen door de agrarische stagnatie werd van de ene dag op de andere opgevangen door de vondst en exploitatie van de enorme olievelden.

Rómulo Gallegos



Gallego's politieke projekt manifesteert zich duidelijk in de schematische, zwart-wit opzet van zijn romans. Hij hanteert de oude tegenstelling tussen barbaarsheid (het platteland) en beschaving (de stad), met alle kwalijke implikaties van racisme en minachting voor de autochtone kultuur die in deze tegenstelling vervat zijn. Al zijn romans bieden deze strijd tussen goed en kwaad: goed is moderniseren via onderwijs, goed is eerbied voor orde en wet, een verhouding van goede patroons en trouwe bedienden en kwaad is alles wat dit projekt in de weg staat. Dit schema bepaalt opbouw en personages van zijn werken. In *Doña Bárbara*, een roman die in Venezuela enorm populair was (en is) en Gallegos misschien wel het presidentschap heeft opgeleverd, staan twee personen tegen over elkaar als de belichamingen van goed en kwaad. Aan de ene kant doña Bárbara die, zoals de naam al aangeeft, het symbool is voor de barbaarsheid en daar tegenover Santos Luzardo (santo = heilig; luz = licht) die vanuit de stad het licht van de beschaving komt brengen. Luzardo is niet meer dan een marionet, maar doña Bárbara is een uitstekende schepping van Gallegos en doorbreekt daarmee het rigide politieke projekt. Op zulk soort momenten, en ook bij beschrijvingen van landschappen en sekondaire personen is Gallegos op zijn best.

Literatuur tegen diktatuur

Vanaf het einde van de twintiger jaren zet zich al een eerste vernieuwing in de Venezolaanse letteren door. Een nieuwe generatie komt op: de zgn. 'generatie van 1928'. Het is een generatie die opgegroeid is onder de diktatuur van Juan Vicente Gómez die, dankzij een bloedige repressie, een gunstig investeringsklimaat voor de oliemaatschappijen schiep. Het gros van de schrijvers van deze generatie is groot geworden in het studentenverzet tegen Gómez, een verzet, dat op 7 april 1928 bloedig onderdrukt werd. Vele schrijvers hebben de repressie aan den lijve gevoeld. De these-romans van Gallegos over goed en kwaad, over beschaving en barbaarsheid kwamen hen zeer onwerkelijk voor; zij maakten de folteringen en konsentratiekampen van het nieuwe Venezuela mee, het Venezuela van de olierijkdommen. In hun eerste produkties, die in de Gómez-tijd verschenen, richtten

ze zich vooral op het verleden. Arturo Uslar Pietri publiceerde in 1931 de roman *Las lanzas coloradas* die handelt over de Venezolaanse onafhankelijkheids-

oorlog tegen het Spaanse koloniale bewind; het is een zoeken naar de oorsprong van het geweld. Enrique Bernardo Núñez gaf in datzelfde jaar de roman *Cubagua* uit, waarin vanuit magisch-realistisch perspektief de geschiedenis van Venezuela beschreven wordt in een stijl die, met zijn vervaging van de grenzen tussen leven en dood, doet denken aan de later bekend geworden Mexicaan Juan Rulfo.

Miguel Otero Silvo

Pas na de val van Gómez in 1935 verschijnen de eerste romans waarin de diktatuur van deze generaal uit de Andes aangeklaagd wordt. Ramón Díaz Sánchez (1903) publiceert in 1936 de roman *Mene*, waarin de opkomst van de olievelden onder Gómez en de sociaal-kulturele veranderingen die daardoor teweeg gebracht worden, aan bod komen. Antonio Arráiz publiceert in 1938 *Puros hombres*, waarin op indrukwekkende wijze het gevangenis- en folter-systeem van Gómez (Arráiz heeft van 1928-1935 gevangen gezeten) aangeklaagd wordt. Van Miguel Otero Silva (1908) verschijnt in 1939 de sterk autobiografische roman *Fiebre* die handelt over de studentenopstand van 1928.

Tussen deze veelal eerste romans van de ‘generatie van '28’ en hun volgende produkt liggen in de meeste gevallen meer dan 10-15 jaar, een te lange periode om echt van een belangrijke vernieuwende beweging te kunnen spreken. Dit lange zwijgen is vooral te wijten aan de repressie die onverminderd voortduurde, afgezien van enkele korte perioden van liberalisering. Deze generatie heeft weinig tijd voor schrijven, omdat ze vooral bezig is met de politieke strijd tegen de diktatuur. Wat ze wèl produceren is een ‘urgente’ literatuur, die veelal uit journalistieke artikelen bestaat, tegen de diktatuur.

Daarmee zetten ze een lange traditie van strijdliteratuur voort die in Venezuela, door de elkaar voortdurend opeenvolgende diktaturen, een bloeiend genre is geworden. Het is een vaak panflettaire, hartstochtelijk geschreven literatuur tegen de onderdrukking, de folteringen en de konsentratiekampen. De eerste belangrijke vertolker van dit genre was Rufino Blanco Fombona (1874-1944) die zich vooral in zijn gedichten scherp tegen de Gómez-terreur, die hij in de gevangenis had

meegemaakt, keerde. Na hem kwam José Rafael Pocaterra (1889-1955) die, net als Blanco Fombona, een leven gekend heeft van samenzweringen, gevangenschap, ballingschap en gewapende opstanden. In zijn romans, die volgens een kritikus 'de kracht van een bazooka' hebben, keert hij zich satirisch tegen de korruptie en hypokrisie van de heersende klasse. Hij is echter vooral bekend geworden door zijn *Memorias de un venezolano de la decadencia*, een kroniek van de diktaturen van Cipriano Castro (1899-1908) en Gómez (1908-1935); het is een in de gevangenis geschreven kollage van gedichten, historische beschouwingen, verhalen, satyre en literaire kritiek; èn, uiteraard: een felle aanklacht.

Miguel Otero Silva

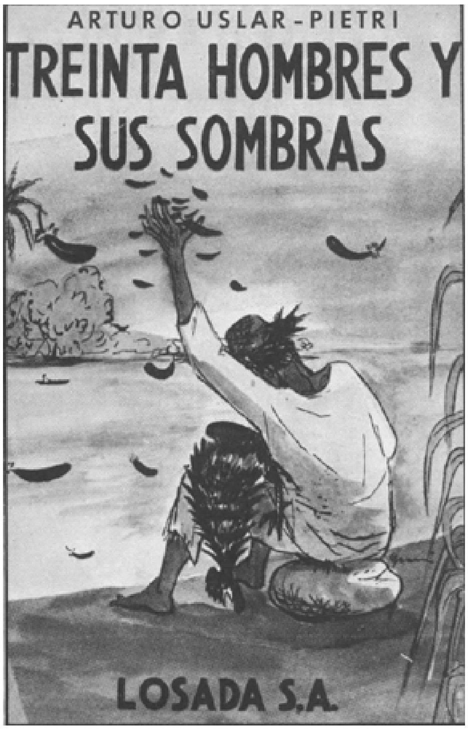
Van de 'generatie van '28' zetten vooral Antonio Arráiz (1903-1962) en Otero Silva de traditie van Blanco Fombona en Pocaterra voort. Otero Silva mag dienen als voorbeeld voor de ontwikkeling van de groep. Pas 16 jaar na zijn eerste roman verschijnt de tweede: *Casas muertas* (1955). In de tussenliggende jaren was hij vooral journalistiek aktief in 'zijn' krant El Nacional, waarvan hij tot 1961 hoofdredakteur is geweest: in dat jaar leidde een boykot-aktie van de belangrijkste adverteerders (o.a. Colgate, Firestone, Goodyear, Chrysler, Coca Cola, Pepsi Cola, General Electric) er toe dat Otero Silva aan de kant gezet werd; hij had geweigerd mee te doen aan de hetze tegen het Cuba van Castro.

In zijn literaire werk volgt Otero Silva attent de ontwikkelingen van zijn land. *Casas muertas* beschrijft de dood van een stadje in het binnenland, dat door de opkomst van de olie troosteloos achter blijft. *Oficina no. 1* (1961) toont de trek naar de olievelden op zoek naar werk, de jacht naar geld, de korruptie en de onderdrukking van het opkomende verzet. *La muerte de Honorio* (1963) geeft via gesprekken met vijf politieke gevangenen een beeld van de repressie onder diktator Pérez Jiménez (1948-1958). *Cuando quiero llorar no lloro* (1970) is een soort klasse-analyse van het huidige Venezuela: jeugdige vertegenwoordigers uit de nouveaux-riches, de middenstand en de krottenwijkbewoners komen er in naar voren. De laatste roman van deze senator-schrijver, die ook poëzie en toneel gemaakt heeft - o.a. een politieke variant op *Romeo en Julia*, waarin de twee strijdende families vervangen zijn door Venezuela's twee grote politieke partijen: A.D. en Copei -, is *Lope de Aguirre*, *príncipe de la libertad* (1979). Daarin toont hij de figuur van Aguirre, die al tot de verbeelding van talloze schrijvers en kunstenaars gesproken heeft (Werner Herzog in de film *Aguirre*, *der Zorn Gottes*; Arturo Uslar Pietri in 1947 in zijn tweede roman *El camino de El Dorado*; Britto García in 1970 in zijn verhalenbundel *Rajatabla*, om slechts enkelen te noemen), als een voorvechter van de droom van Latijnsamerikaanse onafhankelijkheid. Uslar Pietri ziet Aguirre als symbool voor onderdrukking en terreur, maar dat is niet verwonderlijk gezien Uslar's sterke banden met het Venezolaanse en Noordamerikaanse grootkapitaal.

Onder Gómez begon buitenlands kapitaal Venezuela binnen te stromen met de olie. Onder Pérez Jiménez nam dit, net als de repressie, een nog grotere omvang aan. Op 23 januari 1958 werd Pérez Jiménez echter ten val gebracht door een opstand van progressieve militairen en burgers. De verwachtingen zijn hooggespannen. De Venezolanen hopen op grote veranderingen in het land, revolutionaire veranderingen, net als kort daarop in Cuba, na de overwinning van Castro, zullen plaats vinden. De ontgoocheling is echter groot: de parlementaire demokratie van president Betancourt (A.D.) blijkt zich in niets te onderscheiden van de diktatuur van Pérez Jiménez: de façade is anders, maar de praktijken zijn dezelfde.

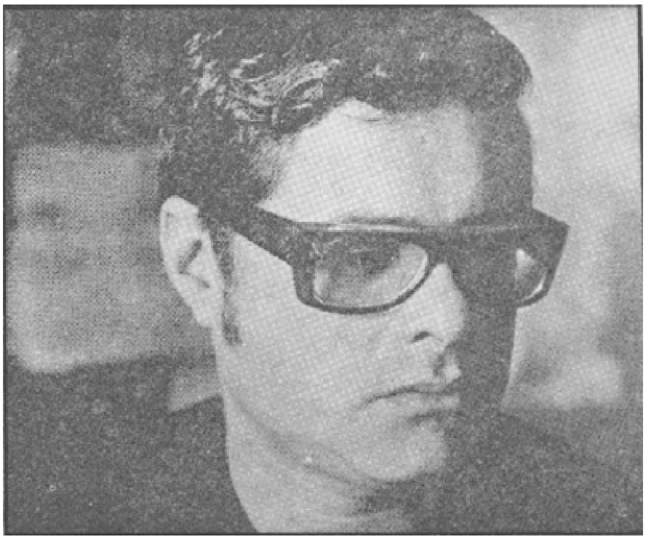
Illustratief is bijvoorbeeld het geval van de militante schrijver José Vicente Abreu die onder Pérez Jiménez 7 jaar lang in het beruchte konsentratiekamp 'La Guasina' heeft gezeten. In het

boek *Se llamaba S.N.* geeft hij een beeld van het leven in het kamp en de folteringen. Het eerste deel van dit boek, waarin hij zijn arrestatie en marteling vrij koel beschrijft (mei tot juli 1952), is de gevangenis uitgesmokkeld en klandestien gepubliceerd door de uitgever José Agustín Catalá, die in datzelfde jaar ook al een zwartboek over de diktatuur had uitgegeven. Het tweede deel van het boek hoefde niet meer het gevang uit gesmokkeld te worden, omdat Abreu het direkt aan de uitgever kon overhandigen die zich bij hem 'gevoegd' had. Enkele jaren na de val van Pérez Jiménez zat Abreu echter opnieuw gevangen, nu onder het demokratisch bewind van Betancourt: het enige verschil was dat hij nu samen met enkele van zijn vroegere beulen in een konsentratiekamp zat.



Het dak van de walvis

De hernieuwde arrestatie van Abreu was geen geïsoleerd iets: talloze mensen wachtte hetzelfde lot tijdens het in de internationale pers als demokratisch afgeschilderde regiem van Betancourt. De repressie en vervolging tegen alles wat te progressief was leidden, vooral bij de universitaire jeugd, tot een gevoel van bittere teleurstelling, dat zich al snel omzette in gewapende akties tegen de regering van A.D., zowel in de stad als op het platteland. Vanaf 1960 bevond Venezuela zich in feite in een situatie van burgeroorlog; de periode van 1960-1970 staat bekend als de 'décade violenta', de gewelddadige 10 jaar. Pas in 1979 kreeg staatsvijand no. 1, de guerrilla-leider Douglas Bravo, naar wie tot dan toe grootscheepse speurakties waren gehouden, amnestie. Dit gebeurde een jaar nadat in boekvorm een lang interview met Bravo gepubliceerd was over zijn ervaringen in de guerrilla en zijn visie op het huidige Venezuela (de bestseller van Alfredo Peña: *Conversaciones con Douglas Bravo*).



Adriano Gonzalez Leon

Het revolutionaire geweld had ook een literair front: de groep 'El Techo de la Ballena' (het dak van de walvis), die met kulturele middelen subversie probeerde te plegen. Een deel van de groep, die bestond uit dichters, romanciers en beeldende kunstenaars, was aanvankelijk verbonden aan het avant-garde tijdschrift Sardío (1958-1961), één van de vele tijdschriften van de kulturele explosie die na de val van Pérez Jiménez losbarstte: zeer agressieve, provocerende tijdschriften in een stad, waarin zoals de dichter Juan Calzadilla het uitdrukte, 'levensverzekeringen een eerste levensbehoefte zijn'.

In het tweede manifest van 'El Techo' werd een duidelijke koppeling gemaakt met de gewapende strijd:

> Het is geen toeval dat het geweld zowel op sociaal als op artistiek terrein losbarst als antwoord op het al bestaande, verkapte geweld van instituties en wetten die alleen in het voordeel zijn van de groep die ze gemaakt heeft... Net als de mensen die nu in de bergen gekozen hebben voor de geweren, wensen wij, schrijvers en kunstenaars, met alle mogelijke middelen te strijden.

In maart 1961 presenteerde de groep zich tijdens een expositie in een garage. Ze produceerden vooral 'urgente' werken, bestemd voor direkt gebruik en mikkend op onmiddellijk effekt: aktie-poëzie, korte proza-fragmenten, manifesten. Hun werk was sterk vernieuwend en zeker shockerend. Een typisch produkt van de groep was de foto-roman 'Asfalto-infierno' van de fotograaf Daniel Gonzáles en de schrijver Adriano Gonzáles León. In dit werk werd de uit zijn krachten gegroeide stad Caracas in al zijn lelijkheid getoond: als een orgie van beton, etalages, puinhopen en autowegen. Een programmatisch punt van de groep was hun leus: 'investigación de la basura' (een speurtocht in het vuil): het vuil van de krottenwijken, de ellende van het andere Venezuela - de krotten, het analfabetisme, de kindersterfte, de ziekten, de terreur, het politiegeweld; de keerzijde van een door de olie-boom totaal ontwrichte maatschappij.

Dit vuil werd op een uiterst agressieve manier in het gezicht van de rijk geworden olie-bourgeoisie gesmeten. De groep kende twee hoogtepunten op 'kultuur-terroristisch' gebied, twee schandalen, die grote verontwaardiging bij de heersende kulturele en politieke klasse wekten. Het eerste was de publikatie van het gedicht 'Slaap zacht mijnheer de president', een grove aanval op president Rómulo Betancourt, vol persoonlijke beledigingen aan het adres van deze ingebeelde figuur. De auteur, Caupolicán Ovalles, nu één van de grote dichters van het land,

had nog maar net de tijd om het land te ontvluchten en zo te ontkomen aan de persoonlijke wraak van Betancourt. In hetzelfde jaar (1962) bereikte ‘El Techo’ haar tweede grote shockeer-sukses: de expositie ‘Hommage aan de nekrofilie’, die vooral uit beeldende kunst van de hand van Contramaestre (o.a. het werk: ‘Erektie bij een begrafenis’) bestond, met daarnaast nog korte proza-fragmenten, waarin het taboe van de

dood vertrapt werd. Na deze suksessen konstateerde 'El Techo' tevreden in haar tweede manifest: 'Na de expositie van Contramaestre zal het, om in ons land nog te kunnen shockeren, nodig zijn om een doek te tonen waartegen iemand met een mes is vastgespietst'.

Drie jaar lang ging de groep door, maar daarna viel ze, net als de guerrilla-beweging, uiteen, totdat de zaak definitief in 1968 opgedoekt werd.

De walvis nu

Uit 'El Techo de la ballena' zijn de belangrijkste hedendaagse auteurs van Venezuela voortgekomen: dichters als Edmundo Aray, Juan Calzadilla en Caupolicán Ovalles en vertellers als Adriano Gonzáles León en Salvador Garmendia.

Garmendia (1928) is een bijna mono-thematisch auteur van verhalen en romans. De Techo-erfenis komt tot uiting in zijn 'speurtocht in het vuil'; in zijn gedetailleerde, uiterst trage manier van beschrijven van mensen die vaak verdinglijkt worden; in zijn deformaties, zijn ziekelijke beschrijvingen van lichamen en lichaamsgebreken, zijn obsessie voor verval, voor vuil en puinhopen. Een berucht verhaal van Garmendia is dat van een man die in een kerk tijdens de mis zich zit te masturberen terwijl hij een goedkoop pornografisch werkje leest. Vrijwel al zijn werken spelen in Caracas en tonen, in verschillende wijken en milieus, de sleur, de leegheid en zinloosheid van het leven in die ontwrichte stad. Via associaties, zeer bruuske verspringingen in tijd en ruimte worden passages uit het verleden van zijn mislukte hoofdpersonen getoond, waarin een herkenbaarheid, een identiteit gezocht wordt. In zijn beste werk, *Memorias de Altagracia*, ontbreekt het thema van de zinloosheid volledig. Dit werk uit 1974 is een boek over de jeugd, over het oude, verloren gegane Venezuela. Het bevat hele mooie verhalen in magisch-realistische stijl over het leven in het stadje Barquisimeto, over het oude Venezuela van voor de olieontwrichting.

Salvador Garmendia

De andere grote schrijver uit de groep is Adriano González León (1931), die vooral bekend geworden is om zijn roman *País portátil* (1968). Het is een roman over de geweldadige periode 1960-65. In een zeer experimentele stijl van associaties en flashbacks wordt de tocht van de hoofdpersoon (Andrés) van het ene eind van Caracas naar het andere, waar hij een koffer met een bom moet afleveren, verhaalt. Het monsterlijke Caracas wordt prima uitgebeeld via een agressieve explosie van associaties (het verkeer en de etalages). Via flashbacks wordt de ineenstorting van het oude feodale Venezuela geschilderd en de opkomst van het verzet tegen Betancourt, dat uiteindelijk, na een koortsachtige guerrilla-periode, vernietigd wordt. Het einde van de roman symboliseert het einde van het verzet. Voorlopig althans.

Caupolicán Ovalles
Slaap zacht mijnheer de president

De president leeft met plezier in zijn paleis,
hij eet meer dan al zijn landgenoten samen
en wordt minder dik
   omdat hij elegant en een verrader is.
Zijn kiezen zijn in perfecte staat;
toch, eet een maagzweer
aan het goeige gedeelte van zijn
hart
en daarom glimlacht hij als hij slaapt.
Omdat hij gekozen wordt met de wil van alle
grote heren die onmetelijk veel geld bezitten
   is hij een hond die bevelen geeft
   is hij een hond die gehoorzaamt aan zijn meesters
   is hij een hond die kwispelt met zijn staart
   is hij een hond die laarzen likt
en knabbelt aan de botten die iedereen
   met cachet hem toegooit
Zijn pens en zijn gedachte
is wat je noemt een noodplee
Door zijn mond
   loopt het vuile water
van alle steden.
Met zijn handen ontmaagt hij
   en
als een oude hoer
is hij zwak
en trots op zijn gekoketteer.
   Hij denkt dat hij de jongste is
en hij is een voorzichtige moordenaar
Niemand zou kunnen zeggen
wat zijn gezicht van geliefde man is,
want allemaal spugen ze zijn teken uit
en zeggen hem als hij voorbijgaat:
'Daar gaat de meest kokette keutel'
   Wanneer
het licht betaald wordt
      de telefoon,
         het gas
en het water
   slaapt hij als een pas geborene
tussen zorgen en zachte matrassen
   de oude vos.
Niemand maakt hem wakker
DE PRESIDENT woont met plezier in zijn paleis

Vertaling: Anko Kwee

Britto Garcia
De president is goedgeluimd opgestaan

Hieronder zal ik u een uiteenzetting geven van de problemen die ontstaan als de President goedgeluimd opstaat. Hij sluit zich op in zijn werkkamer, stuurt zijn adjudanten weg en komt na een poosje de kamer uit met een decreet dat luidt: de basisindustrieën worden genationaliseerd. En als enig commentaar voegt hij eraan toe: aangezien dat een van de doelstellingen is zoals opgenomen in de Grondwet. Grotere paniek kan men zich niet voorstellen de ambassadeurs de nuntius invloedrijke mensen ministers wij generaals komen in het geweer we kloppen op de deur maar de President o, de President komt met een ander decreet naar buiten dat luidt: al het grootgrondbezit wordt onteigend en met een glimlach legt hij ons uit: aangezien dat in het verkiezingsprogramma is opgenomen. Vervolgens, bevrijding van politieke gevangenen ontbinding van het politiecorps sluiting van de concentratiekampen opheffing van het verbod op bepaalde publicaties een onderzoek naar twijfelachtige sterfgevallen en naar geheime martelingen: aangezien dat in overeenstemming is met de grondwettelijke garanties, voegt hij er nu, zonder glimlach, aan toe. Een enorm tumult voor de zware mahoniehouten deuren, mister Atkinson eist op hoge toon genoegdoening, hij zegt dat over dergelijke zaken overleg hoort plaats te vinden, maar vanachter de deur die voor zijn neus wordt dichtgegooid dringen alleen deze woorden door: het openbaar gezag overlegt niet met buitenlanders, omdat het gezag soeverein is.

Dan breekt de hel los, vertegenwoordigers van beleggingsmaatschappijen proberen de beloften van financiering van de verkiezingen hard te maken, ambassadeurs proberen uit te leggen dat die zaken in slechte aarde zullen vallen bij de machtige nabuurstaten, wij generaals proberen duidelijk te maken hoe groot het onbehagen onder de militaire zal zijn, de nuntius verklaart hoe onwelgevallig dat alles zal zijn aan het Heilig College, maar de President o, de President schreeuwt dat hij niet de leider is van de belegginsmaatschappijen van de machtige nabuurstaten van de militairen van het Heilig College, maar van het volk, en alles voor het volk, en hij schuift decreten onder de deur door of schiet ze als pijltjes uit de ramen en dat betreft zaken als: stel een onderzoek in naar de vermogens van mijn partijgenoten of stuur de militaire missie het land uit of sluit de kazernes of bouw scholen of uitbreiding van de universiteiten of verlaag de huren of alle winsten behoren de arbeiders toe en stel je eens voor wat een problemen om ze te pakken te krijgen en te verbranden vooral omdat sommige papieren zo ver wegzweven dat de mensen op straat vernemen wat er aan de hand is, groepjes mensen vieren feest en machinegeweren ratelen de nieuwsagentschappen zeggen dat de marine in het geweer komt en wij slaan met geweerkolven de zware mahoniehouten deuren in en de President ondertekent te paard gezeten bij het raam het een na het andere decreet en ik schiet mijn geweer leeg in zijn gezicht en kan niet verhinderen dat de laatste papieren wegdwarrelen en als een wolk witte duiven boven de opstandige stad zweven, de stad waar de President op een morgen goedgeluimd opstond.

Vertaling: Mieke Westra

Britto Garcia
Bederf

Eureka hoera alle eer aan de uitvinder van het bederfpapier dat in principe bedoeld is om na een bepaald tijdsverloop te gaan stinken om aldus aan te geven dat bepaalde daarin verpakte waren, kaas medicijnen eieren of weet ik veel beter niet genuttigd kunnen worden, een stempel met de uiterste datum erop gedrukt was voldoende en vanaf die datum kwam dan het proces op gang, maar slechterikken die er altijd en overal zijn bedachten toen om al hun verzoekschriften aan het hoogste gezag op bederfpapier te schrijven met stempels die de wettelijke termijn aangaven waarbinnen deze behandeld moesten worden en als er vertraging optrad nou dan zou je wat zien. Alles ging zoals altijd zijn gewone gangetje met de normale hoeveelheden onderscheidingen verklaringen commissies op een zekere ochtend echter bespeurde men iets in de la van de Directeur-Generaal hoe kon dat nou dat was onmogelijk en toen men de werkkamer van de raadadviseur opende hing daar ook maar hoe wat een ramp misschien de minister maar intussen zit de minister vliegen te vangen door met zijn vest naar ze te meppen en een ingrijpen van de brandweer wordt noodzakelijk de mannen komen met grote maskers en rubber handschoenen en tangen tot de archivaris zich herinnert dat het Statuut niet toelaat dat de papieren binnen dertig jaar vernietigd worden vervolgens wordt de President opgebeld maar de President vlucht op dat moment de trappen af tot de stank uit de opslagruimte in de kelders hem weer de trappen opdrijft en hem op de middenverdieping van het balkon doet springen om de stank van een patentaanvraag te ontwijken, intussen zijn de magistraten van het hooggerechtshof geïrriteerd ze twisten ze overleggen ze onderzoeken ze schrijven het toe aan het dossier van een gevangene die al jaren verveeld zit te wachten op zijn proces ze verwijzen hem naar een subalterne rechter het onbehagen blijft en groeit de eerste deurwaarder bezwijmt de secretarissen stikken de zitting wordt geschorst weegschaal beeld gerechtigheid worden belegerd door vliegen, het volk stroomt samen voor het parlementsgebouw waar een doordringende stank opstijgt uit de gracieuze koepels van de ruime patio's van de zalen waar slaapverwekkende zittingen worden gehouden, de buren vluchten, afkondiging van de noodtoestand op bederfpapier dat de nood vergroot en de schandelijke vlucht van de veldmaarschalken veroorzaakt en tenslotte loopt uit alle openingen van openbare gebouwen een onstuitbare dikke gistende stroom honing naar buiten, een veelkleurige gelei vol kwade dampen, waarin pennehouders, puntenslijpers en ministers onordelijk bovendrijven.

Vertaling: Mieke Westra

Adriano Gonzalez
Fragment

De gids uithangen. Veel eenvoudiger. Zonder risico om neergemaaid te worden. Elegant en in de welbekende termen zeggen:

Aan deze kant, rechts van u, ziet u zevenentwintig hoeren met portefeuilles tussen de acaćiabomen vandaan in de auto's springen. Dat gebouw daar verderop, in de richting van de heuvel, is uit louter glas opgetrokken zodat de vrouwen zich in de ruiten kunnen spiegelen. Ik moet u erop wijzen dat het standbeeld het voorwerp is van een levendige eredienst: duizenden auto's vullen zijn betonnen borstruimte met

dampen. De vrouw rijdt op een tapir, als symbool van een oude vrijheid. Toch zie je hier nog de vlammende kleuren van bloemen. Geduldig branden de aanbidders van Maria Lionza een kaars. Sommige eenvoudige, maar linke zielen beweren dat zij, de Moorse Koningin, 's nachts, bij volle maan natuurlijk, in volle galop over de snelweg draaft, vruchten en linten werpend, en zo de beste manier biedt om een vrouw te versieren.

Ah! Maar er is nog iets. Laten we de rivier niet vergeten. Op het eerste gezicht mag u aarzelen, maar laat het u niet verbazen. Hier drijft, nauwelijks in beroering gebracht door het water, alle gorigheid van de stad. Deze uitwerpselen waren eertijds nymfen. Dat blijkt uit documenten van die tijd. Niemand heeft er schuld aan dat nu cimbalen en cypressen in drek veranderd voorbij drijven. Je moet gewoon de dolfijn van de koningin inruilen voor een karper. Dit is onze rivier. Wat kun je eraan doen! De gemeentelijke reinigingsdienst heeft een langlopende vergunning gekregen. Voordat de leeuw in het uithangbord van het café klom, schreed hij majestueus langs de oevers. Anders dan tijdens de zondvloed, zijn de wateren niet gestegen. Nu zie je het dunne stroompje van de riolering, de benen van de dronkelap die bij Puente Hierro lag te slapen, een wiel dat aan een kar was bevestigd om door de heuvels te rollen en verrotte planken en de blauwverschoten pet van een honkballer die al ver weg is, de melkpoederkratten, stukken zeildoek, de man die werd doodgeschoten door de politie en van wie de kranten beweren dat hij onder verdachte omstandigheden om het leven is gekomen, en de stank. Niemand vaart, niemand reist of verplaatst zich, en in de bocht ligt een oud chassis in het water en in de zon te glinsteren.

's Nachts steekt soms de wind in de omgeving op en dan kunt u gedeeltelijk uw eigen landschap bouwen van geïmporteerde dennen. Uit de overspanning van de bruggen kunt u een vorm samenstellen, een lijst, de grote neonvogel die op het dak van de hoogste verdieping leem, stenen, ramen en stormen losscheurt. De sinaasappels die door de buik van het mannetje omhoog- en omlaag rollen, schilderijen om de aarde te bedekken, de afbeelding van een vogel met een idiote grote snavel. De Insurance Company van Venezuela biedt ons financiële gezondheid. Maar volgens de reclametekst kun je beter reizen, het hart doorsteken van de vrouw die Goudkleur heet, de stralende stewardes met geweld meesleuren tot diep in het braakland en haar ruw en heftig stotend verkrachten, met haar petje nog op en onder het geraas van motoren die het moment aangeven om de broek dicht te knopen... en dan een sigaret opsteken.

Dames en heren, rechts ziet u die woningen die lijken op honingraten, op elkaar gestapelde ratenblokken, de klimroos die de polychromie verbetert, de smeerboel die op de trappen ligt opgehoopt, de substantie die de basis vormt van het opbrengstvermogen van ons volk. Gisteren is juist zelfmoord nummer driehonderdeenentwintig geregistreerd, een dood die openhartig in de krant werd behandeld; liefdesproblemen. Hij liet een brief met onleesbare krabbels achter. Men heeft echter vernomen dat hij gisteren zijn bestelfiets heeft beleend.

Maar, dames en heren, dat alles is helemaal niet interessant. The typical Venezuelan picture zijn die overvalwagens die vanaf de heuvels gezien op grote schildpadden in de zon lijken. Attentie, attentie! Luister naar die belachelijke muziek van de machinegeweren. Elke avond, ook al is er geen maan, kunt u vijf doden zien liggen die meer licht verspreiden dan zelfmoord nummer driehonderdeenentwintig. Alles is heel eenvoudig. Alles is different! En u hoeft maar een kleine toeslag te betalen. Bij de prospectus is de dood niet inbegrepen. Maar we kunnen een uitzondering maken. Denk eraan: Venezuela is rolling. Chrysler is rolling in step with the progress of a great democratic nation.

Ja. We kunnen een uitzondering maken nu de parade nadert: donkere, goed doorvoede schoonheden die zwaaien met tamboerijnen en kleurige doeken, de harp

en de witte reiger uit de kokospalmbossen, de boortorens en de onstuimigste rivier ter wereld! Jets to Canaima! 'Sympathiek' all the way! Is different, nietwaar?

Draai u eens om. Vanaf de oplopende ringweg kun je beter de krotten zien: afwisseling, toepassing van de nieuwste materialen, golfplaten die schitterend resoneren als het regent, planken met rode letters en de emmers en blikken met water op de hoofden die het licht laten dansen. Televisie-antennes verwijzen naar hun cultuur gevoeligheid: de bewoners van deze

stad prefereren de beelden, hoewel ze door stortbuien en honger de heuvel worden afgedreven. Dames en heren, noteer in uw opschrijfboekjes: hier wil niemand een huis, want een verheven gevoel voor poëzie en vrijheid maakt dat ze de voorkeur geven aan de buitenlucht. Hoe verklaart u anders dat die mensen niet verhuizen? In ieder geval is dat niet zo aantrekkelijk voor u. Daarginds ligt de wonderfull heuvel. In Caracas, this is the place. Het hotel draagt de naam van een dappere indianenleider die de Spaanse troepen wist te verslaan door ze met Coca-Cola te overgieten. For business and pleasure, a spectacular mountain resort overlooking the heart of the city! Zeker. Very good! It's typical! Very good! It's wonderfull!

(De vrouw van in de veertig met de bril los in de hand droomt: Stevige donkere tropische mannen, sterke armen die de Atlasmethode van de dynamische spanning hebben gevolgd en tegen siëstatijd in de lounge van het hotel verschijnen. U moet me verkrachten, mijn trieste botten verwarmen, mijn boekje met Travelers Checks stelen, de armzalige dijen van mij, onderwijzeres uit Boston, tot bloedens toe misbruiken. Ik zal een mooie foto nemen van uw mannelijk lid en zal later de prijs winnen van de Anthropological Society of New York. Een exotisch souvernir, nietwaar? Ah! Maar ik ga een afdruk maken voor mijn gepensioneerde vriendinnen om die tijdens de siësta te laten zien, als ze allemaal lachen en dromen van een reis naar de tropen.)

Very good! It's typical! It's different!

Als u een blik in de verte werpt, ziet u de Intkvis en de Spin. Nee... heren, we zijn nog niet in het oerwoud. We praten over de zoölogie van het verkeer: viaducten, vluchtstroken... Kijk! Die auto boven ons gaat over het viaduct, de snelle overgang, de wonderbaarlijke ingenieurstechniek, the growing city's traffic problems required the building of an underpass through the plaza...

De onafzienbare avenidas die de wijken doorsnijden en verdelen, het waanidee opgetrokken uit glas en licht, de Italiaanse terrasjes, de Portugees die ijverig vertelt welke groenten hem uit Madeira worden toegezonden, veertig internationale delinkwenten wandelen door de Sabana Grande-wijk. Delia is nu in het pent-house, een steiger ontneemt haar het uitzicht, een katrol onttrekt haar prachtige dijen aan mijn blik, zij draait mee met alle ramen, het lawaai, de auto's, de helderrode vrucht op het reclamebord voor chocola, lijn twee, lijn tienduizend, deze reis met asfalt en geuren als het regent een dier gaat op de verkeerslichten zitten als het niet regent hoef je niet te creperen in de bars een duistere kreet de knal de brandweerwagen die voorbij rijdt de machinegeweren die ratelen de sinistere politieagenten de politieagenten die als katten rondstuiven de grote vlam die de stad bedekt...)

Pardon, dames en heren, links, waar geen bomen staan, kunt u zien hoe...

Uit: *País portátil* (1968)

Vertaling: Mieke Westra

Salvador Garmendia
Fragment

Pastoor Azueta hoorde het geknal van de geweerschoten en verroerde zich niet. Hij bleef zitten op het puntje van de leren leunstoel, tegenover de kleine vierhoek van de patio waarbinnen de takken van een bougainville heen en weer bewegen. In zijn gezicht dat uit één langwerpig hoekig bot is gehouwen staan de ogen als krassen, putten waarin het grijsachtige water verdampt is en een brak bezinksel

heeft achtergelaten. 'Ik ben vrijwel blind!' denkt hij, een gedachte die zich als een krachtige uitroep schuift tussen het knallen van de geweren en daaraan het alles overdonderende geweld ontneemt, want die openbaring verplettert alles om hem heen, alsof juist op dat moment zijn aftakeling tot hem doordringt. Hij is beslist niet in de war gebracht door de knallen; toch trekt hij even, in een gelijktijdige reactie, zijn wenkbrauwen op en zijn gezicht wordt van binnenuit verlevendigd, alsof er met een korte tik een zenuw bij hem is geraakt. Hij kan zich niet vergissen: hij heeft een schreeuw gehoord, een menselijke kreet die is opgestegen midden uit het rumoer. Dat geluid heeft nauwelijks een sekonde geduurd, want onmiddellijk dringt een gedruis van gehinnik, gekletter van wapens en laarzen en de doordringende stem van de offcier die orders uitdeelt het huisje binnen. De pastoor leunt op de vensterbank en door een kier van het half openstaande vensterluik ziet hij de troep te paard voorbijtrekken. Even is de straat een dikke, zwartachtige vlek dooraderd met stof en rode strepen van de rafelige uniformen. Als hij door een gothisch poortje, waar hij alleen maar diep bukkend onderdoor kan, op straat komt, is het stof al gaan liggen; de grond is bezaaid met verse paardevijgen en het plein lijkt als bij toverslag verlaten, met alleen nog een paar half afgekapte bomen en de fontein in het midden: een ronde bak van rode bakstenen waar de troep etensresten heeft achtergelaten.

De wind blaast af en toe krachtig, een nukkige, kreupele wind die door de straten hobbelt en als een troep verschrikte honden het plein opstuift, vodden en dorre bladeren opjagend. De pastoor is naar de rand van het plein gelopen; een rukwind plakt de soutane tegen zijn lichaam en onthult vanonder zijn middel het enorme lijf. De huizen rondom de esplanade zijn grauwe, vage vlekken; geen hond hoor je blaffen. Azueta wacht tot de windvlaag voorbij is en loopt naar het midden van het plein waar stof in zijn neus dringt. 'Verdomme!' sist hij; hij loopt een paar stappen verder, struikelt en valt op zijn knieën. Hij is tegen een bultige vorm, log als een zak graan opgelopen. Zonder op te staan en steunend op zijn handen kijkt hij om zich heen en ziet verspreid om zich heen roerloze lichamen met in flarden gescheurde kleren. Ze moeten een rij gevormd hebben voordat ze wijdbeens en onordelijk op de grond vielen. Dan hoort hij weer het gekreun, nog dichterbij, hoewel veel zwakker nu, al bijna wegstervend en op handen en voeten kruipt hij verder tot hij op een dik lichaam stuit dat wijdbeens op de grond ligt uitgestrekt. Deze man heeft gekreund en leeft nog, denkt hij. De borst is één grote bloedklonter. Hij tast met zijn hand naar het gladde gezicht van de dikke, wiens wangen gezwollen en gespannen zijn alsof hij elk moment een straal water uit kan spuwen; maar waar hij zijn adem zou moeten voelen, is alleen maar de roerloze lucht, ontdaan van elke trilling. Dan strijkt langs zijn vingers de zucht van een zacht briesje.

Zoals hij al had gedacht, is de hoofdstraat verlaten, de deuren blijven gesloten en door de ramen dringt geen enkel gerucht naar buiten. Uit de ruïnes van de huizen die diezelfde ochtend in brand zijn gestoken, stijgt nog steeds een witte rook op die optrekt met de wind en een scherpe geur van verkoold hout achterlaat.

Als enig teken van leven zie je een enkele kip tussen de zwarte puinhopen scharrelen, maar geen spoor van mensen en geen geluid van onderdrukt snikken, niets.

Azueta klopt drie keer op een deur van een groot huis met afdaken en ziet als terloops een vogel opvliegen uit een sinaasappelboom, waarvan de ronde wit doorspikkelde kruin over een stenen muur uitsteekt.

Dat moet een cristofué* zijn geweest. Ik kan ook niets meer onderscheiden, denkt hij. Eindelijk komt er een schreeuw uit zijn mond: 'Doña Maria!'

'Wie is daar?'

'Pastoor Azueta. Luister: zeg tegen de mannen dat ze vijf mensen op het plein hebben gefusilleerd. Ik heb ze niet geteld, maar ik geloof dat het er vijf zijn. Ze moeten begraven worden.'

'Bid voor ze, meneer pastoor, en verdwijn.'

Nu wordt tenminste het raamluik een eindje opengedaan, een kier waardoor één bloeddoorlopen oog te zien is.

'... de troep is al verder getrokken; er zijn minstens vijf mensen gefusilleerd en ze moeten begraven worden.'

'Hier is niemand meer, meneer pastoor. Ze hebben iedereen meegenomen.'

'We kunnen het zelf doen als...'

Wat hij even later door een sleutelgat hoort, is de lach van een vrouw, een schel, lang aangehouden gelach. Op het hout zijn sporen van de kogels te zien.

'Waarschuw de mannen; we kunnen beter meteen beginnen...' Hij stelt zich voor hoe een vrouw aan de andere kant van de deur gehurkt bij het slot zit; misschien kan ze hem niet horen. Hij bukt zich naar het sleutelgat en een windvlaagje dringt in zijn neus, waardoor hij zijn gezicht moet afwenden, het is een lichaamsstank, een ziltige walm vanuit het kruis.

'Vuile klerehoer!' schreeuwt hij en rammelt aan de deur. Binnen is een geren van blote voeten te horen. Dan klinkt diep uit het huis een kwijlerige dronken stem die schreeuwt:

'Het einde van de wereld is gekomen, meneer pastoor. Loop naar de hel!'

Azueta keert terug naar het plein om de lijken te tellen. Kleine wespenpootjes lopen over zijn oogvliezen. Hij wrijft met de harde zijkant van zijn polsen in zijn ogen en een ogenblik lang is hij blind en duizelig en durft geen stap meer te verzetten. 'Dat komt van die verdomde zon!' kankert hij woedend en op de tast, ondergedompeld in een zak slijm, zoekt hij de rand van de fonteinbak. Geleidelijk duiken de lichamen van de gefusilleerden op uit de slijmerige helderheid die hem begint te omringen. De dikke is aan het opzwellen en zal morgen de eerste zijn die openbarst... er is bovendien iets raars aan de hand met de vorm van het lichaam: een bottig wazig uitsteeksel zit ter hoogte van de buik. Hij ontdekt dat het een schonkige hond is die boven op het lijk is gaan zitten en het bloed van zijn borst likt. Hij voert die handeling zonder ophouden en mechanisch uit, onverschillig voor alles om hem heen, alsof hij dat in een droom doet. Met een trap tussen de ribben verwijdert hij hem en vervolgt dan zijn inspectie van de lichamen. Het zijn er dus vijf; we zullen een grote kuil moeten graven om ze daarin te gooien... en een van hen is nog bijna een kind, met korte broek en besmeurd gezicht; hij ligt daar met open mond en een uitdrukking van verbazing in zijn ogen, die Azueta niet kan sluiten omdat de oogleden verstijfd zijn. Hij vraagt zich het waarom van dit alles af en vindt het antwoord in een stuk hout dat ze tegen een boom gespijkerd hebben. De letters zijn nauwelijks leesbaar, onhandig met een vinger gekalkt, met iets dat op klei lijkt: 'Dood aan de honden en verraders. Amen!'

In de hoge lucht, in een blauw dat overgaat in wit, sluit zich een cirkel van gieren.

Van Altagracia is niets overgebleven. De voorgevel heeft misschien ooit iets voorgesteld, zoals gesuggereerd wordt door een paar pleisterornamenten en twee omvangrijke uitsteeksels aan weerszijden van het voorportaal, die doen denken aan ingebouwde zuilen; hoewel alles min of meer voltooid werd, strekte die ijver zich niet uit tot de toren waarvan men zich alleen maar kan voorstellen dat hij rond en hoog zou zijn, en in de plaats daarvan verrees een staketsel van palen, een rustplaats van gieren en duiven, waaraan een koperkleurige klok hangt. Van binnenaf gezien is de ravage nog opmerkelijker (Azueta heeft met zijn vlakke handen tegen de dubbele vleugeldeur geslagen en het lawaai daarvan weergalmt tegen de muren alsof een stapel planken ineenstort): een stutbalk van de dakstoel is gebroken en de zon dringt als met messteken door een dun dekrieten dak. Het ruikt naar vocht en twintig jaren stof.

Azueta zet zich wijdbeens op een van de weinige banken die nog verspreid in het middenschip staan en kijkt naar de borstwering van het hoogaltaar dat volkomen verwoest is en bevuild met vogeluitwerpsels.

De stilte is nu zo indringend en overheersend dat hij zich zou kunnen uitstrekken tot voorbij de heuvels en het bergland verderop, over die hele troosteloze, ingesluimerde aarde, waar de wind over de grond stuift en aanvalt in galop van honderden cavaleristen; echte troepen van doden die pas omdraaien als ze uitgeput van vermoeidheid raken en dan weer in een andere richting of in vele tegelijk aanvallen in een krankzinnig, zinloos spel op een aarde waar men niet meer ziet of vreest. Maar misschien is hij niet meer alleen: er is een geschuifel van blote voeten, iets dat zich vreemd en terughoudend achter hem bevindt; opeens staat hij op van de bank en loopt een wazige figuur tegemoet die dichtbij de deur is blijven staan.

'Wat moet je? Wat heb je hier te zoeken, slet?'

Het is een klein, koperkleurig meisje, met een rond gezicht. Ze is naakt onder haar gele hemd, dat bij de borst en de buik gekreukt is en bloedvlekken vertoont.

Azueta ontsteekt in woede:

'Je hebt liggen rotzooien met al die smeerlappen en nu durf je je hier te vertonen, vuile hoer!' schreeuwt hij tegen haar, met zijn handen in de zij en met een stem die hij laat donderen als vanaf de kansel. 'Je stinkt naar drek! Zie je niet dat je onder de vuiligheid zit, smerige Indiaanse!'

Bij dat laatste scheldwoord, stampt Azueta op de stenen vloer, klopt zijn soutane af en snuift van afkeer, met gerimpeld gezicht.

Het meisje rent weg en grijpt met beide handen naar haar hoofd. Azueta begint geamuseerd te lachen, spuugt op de grond en loopt, zijn kruis krabbend, de straat weer op.

's Middags zat hij schrijlings op een leren stoel, met zijn armen om de stoelrug gevouwen. De tegels in de gang waren besmeurd met modder en vanaf de verwoeste patio, waar het al donker begon te worden, steeg de allesdoordringende stank van uitwerpselen op.

'Ze zijn hier geweest en hebben zelfs mijn kleren meegenomen. De hele dag kon u hier op deze patio zien hoe minstens tien mannen gebukt zaten te schijten. Morgen zullen we er aarde overheen moeten gooien.' Azueta dacht aan de troepen gieren die hij een poosje geleden op de dakstoelen van de daken rondom het plein had zien zitten. Twee of drie pikten in de stenen van het voorportaal en toen ze hem zagen, waren ze krassend opgevlogen.

'Die lichamen moeten in ieder geval begraven worden.'

'En waarom komt u dat míj vertellen?'

'Omdat het deze avond nog gedaan kan worden, als u dat aan uw mensen opdraagt.'

De man die voor hem in een hangmat lag, die over de breedte van de gang hing, ging zitten en spuugde op de tegels. Hij had een grijze baard en een ingevallen, slappe borst, waarop drie zwarte wratten zaten geprikt.

'Ik heb geen mensen meer. Ze hebben alle bruikbare mensen meegenomen. Ze hebben hier alles meegenomen wat van hun gading was.'

'We zouden het zelf kunnen doen.'

'Bent u soms gek geworden?' Hij sprong op. Hij was spiernaakt en daardoor leek zijn magere, kleurloze gestalte wanstaltig te groeien.

'Waarom dacht u dat ze die klaplopers hebben gefusilleerd en onder de blote hemel hebben laten liggen? Omdat ze willen weten welke oproerige stommelingen hun poten durven uit te steken om ze te begraven en dan komen ze terug en snijden iedereen de hals af. Ze hebben hier natuurlijk hun mensen zitten die hen op de hoogte houden. Dat is bekend. U moet zich er dan ook maar niet over verbazen dat ze de deur voor uw neus dichtgooien.'

'Maar die mannen waren helemaal niets.'

‘Nee, ze waren niets maar nu zijn ze tenminste wél iets; het zijn doden, begrijpt u? Wij, de levenden, zijn niets, of we nu Spanjaarden zijn of met een lulverhaal over het vaderland aankomen.’

‘Morgen zullen ze tot ontbinding overgaan. Niemand zal die stank kunnen verdragen.’

‘O nee? Nou, kijk maar eens hoe ze mijn huis zijn binnengedrongen en hoe ieder van hen zijn eigen hoop parfum heeft achtergelaten. Ruikt u het? Snuif maar eens goed! Vooruit, meneer pastoor! Misschien gaat u er op de lange duur net zo

van genieten als ik, want van nu af aan wordt het hier toch één grote zwijnestal.'

'Trek toch tenminste kleren aan!' schreeuwt Azueta opeens en terwijl hij opstaat, klettert met veel lawaai de stoel op de grond; hij weet niet meer waarom hij dat roept en waarom zijn gezicht rood aanloopt en zijn handen trillen. De oude man doet een stap achteruit en stoot met zijn rug tegen de muur.

'Waarom zou ik me verdomme moeten aankleden? Waarom? Smeer 'em, stuk onbenul!' en hij begint dwaze sprongen te maken door de gang.

'Het is erger dan u zich kunt voorstellen', zegt Azueta, die zijn kalmte heeft herwonnen en zijn stem probeert te beheersen. 'Er kan een epidemie uitbreken, je weet het nooit. En dan zullen er heel wat doden vallen.'

'Sommigen zullen sterven en anderen zullen in leven blijven,' zegt de oude man en pakt een smerige lap uit de hangmat die hij om zijn middel slaat. 'Dat is ook een kwestie van geluk hebben. Doet u het maar, meneer pastoor. Zoek maar iemand die u helpt. Ze zullen u die begrafenis niet inpeperen omdat het uw plicht is.'

Een gele, vormeloze maan klimt boven de daken uit. De nacht, dicht en zwart, lijkt zich over alles te hebben neergevlijd, verwart zich in de bomenmassa's die de hele dag door de wind op de patio's heen en weer zijn geschud en de stilte in de hoofdstraat lijkt nooit meer te zullen verdwijnen. Dan verschijnt er een hoofd in de opening van een deur waarachter de nacht nog zwarter is. Een man is zojuist op straat verschenen. Hij kijkt links en rechts, ziet iets in de verte en wrijft zich in de ogen. Hij heeft een smidsvlam gezien, een rustig en wit licht dat soms naar voren beweegt en dan weer achteruit gaat en ter hoogte van de schouder van een man wordt gehouden. De nieuwsgierige slaakt een gesmoorde kreet en verdwijnt, de deur met een klap achter zich dichttrekkend. Het is de bruine gestalte van Azueta die even later in de straat verschijnt en met zijn rechterarm een carbid-lantaarn omhoog houdt. Hij wordt vergezeld door vijf vrouwen, haveloze bonte figuren die onderling sterk van elkaar verschillen, alsof ze uit veraf gelegen oorden komen en niet echte vrouwen zijn maar karikaturen, vreemd uitgedoste, schreeuwerige vrouwen.

Zij die naast de man in soutane loopt en op wie het volle licht van de lantaarn valt, is oud en dik, met het postuur van een dwerg en met zulke korte beentjes dat ze tot de knieën lijkt ingegraven. Ze draagt een kleurloze doek om haar hoofd gewonden en in de lijnen van haar gezicht staat een soort droog, pijnloos lijden getekend dat ze zelf vergeten moet zijn. Degene die achter haar loopt, heeft maar één oog, het andere is van witte kalksteen en onder de vodden schuilt vermoedelijk het stevige lichaam van een dertigjarige vrouw. Degene die naast haar loopt, ziet er daarentegen uit als een meisje; ze is ten prooi aan een koortsige opwinding die haar hele lichaam doet trillen en ze perst voortdurend beide handen tegen haar mond om te beletten dat de lach die langs haar hele huid kruipt, ontsnapt. Plotseling kan ze het niet meer uithouden; tussen haar vingers door ontsnapt een luchtstroom en achter die langdurige wind breekt een gelach los dat door honderd gaten in haar kleren naar buiten lijkt te stromen. Als Azueta haar hoort, draait hij zich om, heft de lantaarn hoger en zonder een woord te zeggen, slaat hij haar zo hard met de achterkant van zijn hand in haar gezicht, dat ze achterover valt.

Het kleine, koperkleurige meisje met het ronde gezicht dat midden op de dag in de kerk was en dat nu een krans van veldbloemen in het haar draagt, loopt dicht tegen de muur gedrukt en misschien beeft ze wel van angst, hoewel haar lippen die onafgebroken bewegen eerder een gebed lijken te prevelen. Als laatste en zich afzijdig houdend van de groep, loopt een volkomen blanke vrouw te zwaaien met haar armen, gehuld in een lang, opgelapt boetekleed. Allen gaan blootsvoets.

Zodra ze op het plein zijn aangekomen, loopt Azueta vooruit, plaatst de lantaarn op de ronde bak van de fontein waar schoppen en houwelen liggen en sjort de soutane omhoog, die hij om zijn middel vastknoopt.

'Dáár gaan we de kuil graven, zo diep mogelijk,' beveelt hij.

'Jullie hebben niets te vrezen van de royalisten, want wij priesters en hoeren zijn geen Spanjaarden of rebellen; wij zijn priesters en hoeren en dat is meer dan genoeg.' En wanneer hij ziet dat de vrouwen zich tegen elkaar aandrukken en geen van hen bereid lijkt om in beweging te komen, springt hij op een van hen af, grijpt haar bij de arm en slingert haar naar voren, waarbij de vrouw een kreet slaakt. Even later zijn de vrouwen zwijgend aan het werk, terwijl Azueta de lijken een voor een aansleept en aan één kant op elkaar legt.

Tegen de vroege ochtend liggen ze allen uit te rusten op de grond, naast de kuil die al behoorlijk ver gevorderd is. De vrouwen liggen uitgeput bij elkaar, zonder dat ze de moeite nemen om hun benen te bedekken. De vrouw met het ene oog heeft haar tieten ontbloot, die lijken te barsten van melk en haar hoofd heen en weer bewegend, blaast ze beurtelings op de ene en dan de andere borst. Azueta houdt zich afzijdig van de groep en kijkt met half gesloten ogen naar hen, met zijn handen om zijn knieën gevouwen.

'Hoe heet je?' vraagt hij opeens zachtjes en kijkt naar de oudste die een verwarde bos haren heeft, die in haar gezicht plakken. De vrouw die waarschijnlijk sprakeloos is van vermoeidheid, probeert te antwoorden, maar als verlamd blijft haar mond openstaan, alsof ze geen adem kan krijgen.

'Vertel op, hoe heet je?'

'Ik ben Petra de snol,' zegt ze eindelijk met een krachteloze stem die nauwelijks is te horen. Onmiddelijk gaat er een schok door de groep vrouwen heen, alsof de grond onder hen heeft bewogen. Opeens zijn ze weer opgeleefd en kijken ze elkaar aan; de een strijkt de haren uit haar gezicht en de ander klopt haar jurk af. De kleinste die opnieuw overvallen wordt door een rilling, slaat haar handen voor haar mond en haar ogen puilen.

'Dit is Manuela de schurftige en dat is Toribia met de vier poesjes.'

'Alle duivels!' sputtert Azueta, die een lichte glimlach niet kan verbergen en hij wrijft over de huid van zijn schedel die bemodderd is.

'Hoe heet die heks?' vraagt hij en wijst naar de kleine die als een bundeltje vodden ligt opgerold.

'Dat is Damiana zonder broek; ze is gek,' antwoordt de dikke en ontbloot een paar brokkelige tanden.

Dan ontsnapt opnieuw de lach van de kleine en stroomt uit honderd gaten van haar lichaam naar buiten. Damiana ligt te kronkelen onder de aanval van honderdduizend kietelingen; ze lijkt te slinken onder haar vodden en als dat zo doorgaat zullen die leeglopen en slap op de grond blijven liggen, zonder iets erin. De anderen schieten ook in de lach.

Voor de dag aanbreekt zijn we klaar, denkt Azueta en gebroken van vermoeidheid voelt hij tegelijk in zijn lichaam een verre herinnering aan lauwe lakens. Misschien is hij overmand door slaap. Daarginds moet het op een koele ochtend, die al getint werd door zon, naar aarde hebben geroken, naar fris gras, naar vee, naar vochtige bladeren. Azueta strekt zich ruggelings op de grond uit, vouwt zijn handen achter zijn hoofd en kijkt naar de maan die laag aan de hemel staat en klein en wit is geworden.

Het gelach dat daar dichtbij weerklinkt, doet denken aan het vrolijke geluid van meisjes die spelen op een patio.

Uit: *Memorias de Altagracia* (1974)

Vertaling: Mieke Westra

Eindnoten:

* Venezolaanse vogel, geelgroen gekleurd, ongeveer 20 cm. lang.

Maarten 't Hart
De knikkermethode van Harm de Jonge

Sinds Harm de Jonge in BZZLLETIN 71, van december 1979, beweerde dat mijn regenwulpen met van Vestdijk geleende veren wieken, wordt mij telkens opnieuw voor de voeten geworpen dat ik Vestdijk imiteer, van Vestdijk steel, of Vestdijk plagieer. Wolkers beweerde in VN dat gedeelten uit *De Aansprekers* van Vestdijk gestolen waren. Willem van Toorn zei in VN van 5 juli 1980: ‘Mozart staat tot Galway als Vestdijk tot 't Hart. Het is een vervlakking van thema's die bij Vestdijk veel boeiender zijn.’ Merkwaardig overigens dat amateur-fluitist Van Toorn mij met een virtuoos als Galway vergelijkt - dat is toch echt wel heel ver naast de pot gepiest.

Het is in de literatuur bepaald niet ongebruikelijk dat schrijvers door andere schrijvers beïnvloed worden. Het is zelfs niet ongebruikelijk als de ene schrijver een roman van een ander vrij getrouw imiteert. George Katkov, aldus Karel van het Reve, ‘heeft alleraardigst aangetoond dat *De demonen* of *Boze geesten* of hoe je het noemen wilt een soort “herschrijving” is van *David Copperfield*, tot in sommige namen toe. Steerforth wordt bij Dostojewski Stavogrin.’ Zo heeft ook Mark Spilka trachten aan te tonen dat *Amerika* van Kafka een herschrijving is van *David Copperfield.* En zou iemand als Harm de Jonge zich over *Der Hungerpastor* van Raabe buigen, dan zou hij ook gemakkelijk kunnen aantonen dat de complete Copperfield in het boek van Raabe terug te vinden is.

Met de methode van Harm de Jonge zou ook heel goed aangetoond kunnen worden dat één van de beroemdste romans uit de Portugese literatuur, *O Primo Basilio* van Josa Eça de Queiroz, nauwgezet *Madame Bovary* van Flaubert volgt. Toch is *O Primo Basilio* een roman met een eigen toon, een eigen sfeer, zoals ook Grieg's pianoconcert, dat maat voor maat Schumann's pianoconcert volgt, een eigen toon heeft en volop stand houdt, ondanks het feit dat het een imitatie is.

Recente voorbeelden van ‘naschrijven’ vinden we in *De verpletterende werkelijkheid* van J.M.A. Biesheuvel die in het verhaal Demonen een verhaal van Joseph Conrad, The shadowline, ‘overschreef’ en in het verhaal Avonturen van Joachim Müller Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* getrouw imiteerde. Sommige werken van Jeroen Brouwers, ik denk nu vooral aan *Zonder trommels en trompetten*, zouden eenvoudig niet geschreven zijn als Gerard Reve niet had bestaan, maar niettemin is het ongerechtvaardigd Brouwers' boek als Van het Reve-imitatie af te doen zoals Guus Luijters deed.

Een ander aardig voorbeeld van een roman die ‘geïmiteerd’ is van een andere levert *In Hazard* van Richard Hughes. Hughes volgt vrij precies *Typhoon* van Joseph Conrad, heeft van hem afgekeken hoe hij een roman over een storm moest schrijven. Toch heeft nooit iemand beweerd dat Hughes een lage drukgebied had geleend van Conrad.

Vestdijk, die ik dan zou imiteren, heeft zelf veel geleerd van Thomas Mann, zoals Thomas Mann weer veel leerde van Fontane. ‘Toen ik Fontane begon te lezen,’ vertelde Karel van het Reve mij een keer, ‘begreep ik opeens waar Thomas Mann het allemaal vandaan had.’

Het komt maar zelden voor dat overeenkomsten in de literatuur op toeval berusten; zo'n toeval is de griezelig grote overeenkomst tussen een schitterend verhaal van Machado de Assis, Het krankzinnigengesticht, en het beroemde verhaal Ziekenzaal nr. 6 van Tsjechow. Machado de Assis heeft stellig nooit Tsjechow's verhaal gelezen, hij kende geen Russisch, en Tsjechow heeft stellig ook nooit het verhaal van Machado de Assis gelezen want Tsjechow kende geen Portugees.

Maar gewoonlijk is het anders. Lees je een recent boek zoals *In Patagonia* van Bruce Chatwin dan komt al na twee bladzijden het vermoeden bij je op dat deze Chatwin Hudson's prachtige boeken over Patagonië wel heel goed gekend moet hebben. Harm de Jonge zou ongetwijfeld in staat zijn te laten zien dat *In Patagonia* helemaal afgeleid is uit *Idle days in Patagonia* van W.H. Hudson.

Toch klinkt in het artikel van Harm de Jonge over mijn *Een vlucht regenwulpen* steeds door dat hij het maar twijfelachtig vindt dat hij zoveel Vestdijk-ismen bij mij terugvindt.

> In *Een vlucht regenwulpen* vindt 't Hart zijn thema bij Vestdijk, maar maakt bij de uitwerking ervan tot in de details gebruik van de uitwerking van Vestdijk, verlegt of accentueert hier en daar iets. Is dat een te accepteren vorm van aemulatio?,

aldus De Jonge.

Het is niet waar dat ik mijn thema bij Vestdijk gevonden heb. Zowel Aad Nuis als Wam de Moor hebben gewezen op de grote overeenkomst in thematiek tussen *Een vlucht regenwulpen* en het werk van Van Oudshoorn. Wat ik over eenzaamheid, eenzelvigheid, neiging tot verbreken en niet aangaan van sociale contacten in *Een vlucht regenwulpen* heb geschreven, is helemaal niet Vestdijk-achtig. Toch is dat het voornaamste thema van de roman. Dat er in *Een vlucht regenwulpen* ook een Ina Damman-achtige liefde voorkomt, betekent nog niet dat het thema van de roman bij Vestdijk gevonden is.

Dat ik tot in de details gebruik maak van de uitwerking van Vestdijk, probeert Harm de Jonge aan te tonen met citaten uit mijn werk die hij naast citaten uit (voornamelijk) de Anton Wachter-romans van Vestdijk plaatst. Daarbij citeert hij uit mijn werk even iets minder dan in totaal 700 woorden - dat is 1% van het totaal aantal woorden uit *Een vlucht regenwulpen.* Die 700 woorden haalt hij voornamelijk uit het Martha-gedeelte uit een *Een vlucht regenwulpen.* Is dat een acceptabele werkwijze? Kan iemand, door 1% te citeren uit een roman echt bewijzen dat tot in details gebruik is gemaakt van de uitwerking van een ander?

Toen ik, bij wijze van grap, het boek *De schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt, dat ik een afschuwelijk boek vind, eens hard wilde aanpakken, heb ik enige citaten uit dat werk gelicht en deze geplaatst naast vergelijkbare citaten uit het werk van Henk van der Meijden. Toen viel me op hoe gemakkelijk deze procedure is. In elk geschrift komen altijd wel een paar zinnen voor die lijken op zinnen uit een ander geschrift, zeker als die geschriften gaan over vergelijkbare onderwerpen. Je moet er

even voor gaan zitten en goed zoeken en het resultaat is altijd dat je een ander ermee verblindt. Het klinkt heel goed als je een zin uit een boek kan citeren en net zo'n zin uit een ander boek. Maar het bewijst niets. Zoals Harm de Jonge te werk gaat, kun je ook *Robinson* van Doeschka Meijsing helemaal uit Vestdijk ‘verklaren’ en kun je ook aantonen dat de werken van Willem Brakman tot in details aan Vestdijk ontleend zijn.

Harm de Jonge zegt: ‘Wanneer twee auteurs een jeugd beschrijven zal niemand van navolging spreken als er in beide gevallen sprake is van knikkeren op het schoolplein.’ Nee, inderdaad, niet, maar waarom dan wel gesuggereerd dat er sprake is van navolging als zowel Ina Damman als Martha voor het eerst aan de hoofdpersoon verschijnen in blauwe kleding? Hoeveel kleuren zijn er nu helemaal?

Bij het naast elkaar plaatsen van her en der uit *Een vlucht regenwulpen* en uit de Anton Wachter-romans geplukte citaten (en reiken de Anton Wachter-romans niet toe dan haalt De Jonge zijn voorbeelden wel uit andere werken van Vestdijk, soms zelfs uit werken van Vestdijk zoals *De persconferentie* die ik ten tijde van het ontstaan van *Een vlucht regenwulpen* (voorjaar 1971) nog niet eens gelezen had (*De persconferentie* is in 1973 voor het eerst verschenen), maakt Harm de Jonge druk gebruik van de knikker-methode - zoals ik het nu maar noemen zal. Hij wijst steeds op parallelen tussen Vestdijk's werk en mijn werk die hij ziet als niet toevallige overeenkomsten en die toch stuk voor stuk zaken betreffen, net zo gewoon en algemeen als knikkeren op een schoolplein.

Zo zegt Harm de Jonge: ‘Op een avond heeft hij (dat is Maarten uit *EVR*) eens een ander meisje aangesproken met de vraag “Heb ik je al eens eerder ontmoet?”, de “eerwaardige volzin” waarmee Anton op strooptocht ook onbekende meisjes belaagt.’ Alsof die eenvoudige zin niet algemeen gebruikelijk is bij dat soort strooptochten, maar exclusief bij Vestdijk voorkomt. Nu, ik heb die zin vaak genoeg gehoord uit de mond van mensen die nog nooit een regel Vestdijk gelezen hadden. De knikker-methode.

Let goed op De Jonge's werkwijze. Hij citeert eerst een passage uit één der Anton Wachter-romans, bijvoorbeeld deze:

> ... ben ik dat? Geen profiel hoefde men er meer van te nemen om zich te vergewissen, dat dit gezicht niet deugde; het was het minste, het smerigste dat zich denken liet. Daar, die neus, die buiten verband met de rest de ruimte zocht: dat wàs geen mensenneus.

Dat denkt Anton Wachter als hij in de spiegel kijkt. Onmiddellijk plaatst De Jonge hier nu een passage uit *Een vlucht regenwulpen* achter waarin beschreven wordt hoe mijn hoofdpersoon in de spiegel kijkt:

> ... nu zag ik (...) een bruinverbrand, boers uiterlijk met blauwgrijze, diepliggende ogen, een knobbelig voorhoofd, een grote neus met sproeten. En de spiegel onthulde niet eens het ergste: de hoge rug die ik van mijn vader geërfd had.

De suggestie hiervan is duidelijk: 't Hart heeft Vestdijk nageschreven, zie maar, twee passage's waarin hetzelfde verteld wordt. Ja, maar toch wel met totaal andere bewoordingen. Van navolging is hier, wat stijl betreft, volstrekt geen sprake. Dus alleen wat betreft onderwerp? Maar wat is er nu gewoner, alledaagser dan dat mensen in de spiegel kijken en, als ze toevallig niet Christine Kraft of Yvonne Keuls heten, schrikken van hun uiterlijk? Als Vestdijk nu de eerste schrijver was geweest

die deze ‘spiegel-sensatie’ had beschreven en ik was de tweede geweest, ja dan zou het gerechtvaardigd zijn geweest om te spreken van ‘aemulatio’.

Als men te werk mag gaan zoals De Jonge doet, is de volgende passage uit *De avonden* van G.K. van het Reve óók naschrijven van Vestdijk:

> Frits ging naar zijn slaapkamer, bleef voor de boekenkast staan en nam het speelgoed konijn in de hand. ‘Symbool van zachtmoedigheid, dier der verzoening,’ mompelde híj, hield het naast zijn gezicht en keek in de spiegel. ‘Het is geen fraai hoofd,’ dacht hij, ‘ik heb een zieke ziel.’

Mag je te werk gaan zoals Harm de Jonge dan is het ook gerechtvaardigd te beweren dat Vestdijk, op zijn beurt de spiegel-passage heeft ‘overgenomen’ uit *Willem Mertens' levensspiegel* (pag. 14 VW) waarin heel precies wordt beschreven wat Mertens ziet als hij in de spiegel kijkt. Of misschien heeft Vestdijk de spiegel-passage wel uit *Louteringen*:

> Voor het betreden van de zaal monsterde hij zich nog even in een der smalle wandspiegels. Hij zag die avond wel opvallend bleek. Zijn lichtloze ogen lagen met zwarte kringen koortsig diep. Zijn bloedeloos-saamgeknepen lippen waren in smartelijke berusting stroef weggezakt. Onder de schunnige jukbeenderen was zijn gelaat vaal-grauw. Zijn aschblond haar hing in een vreemde schuine punt over het lage voorhoofd. Wel was hij van een afstotende lelijkheid.

Vooral die laatste zin van Van Oudshoorn, dat is toch eigenlijk precies hetzelfde als bij Vestdijk (het was het minste, het smerigste dat zich denken liet, nietwaar meneer De Jonge?).

Wat voor deze spiegel-passage geldt, geldt mutatis mutandis voor alle passage's die De Jonge uit het verband rukt van zowel de Anton Wachter-romans als mijn *Vlucht regenwulpen.* Zolang het sensaties of gebeurtenissen of gewaarwordingen betreft die algemeen-menselijk zijn en door Vestdijk en mij in totaal verschillende bewoordingen beschreven worden, is er geen enkele reden om te beweren dat hier sprake is van tot in details gebruik maken van de uitwerking van Vestdijk. Als ik beschrijf hoe Martha haar tas houdt (... schuin opzij aan de linkerzijde van haar lichaam als om te compenseren voor het gewicht van de tas) en De Jonge wijst erop dat er overeenkomst is met Vestdijk (In lasthouding, rechterarm en schouder hoog boven haar schooltas, haar hoofd wat schuin) dan lijkt dat ook alweer imitatie (ofschoon ook hier de beschrijvingen van een vergelijkbaar fenomeen totaal verschillend zijn) totdat men zich realiseert dat heel veel meisjes zó en niet anders hun schooltas dragen.

Zo wijst De Jonge er ook op dat er overeenkomst is tussen Vestdijk en mij wat betreft het feit dat noch Anton Wachter noch mijn hoofdpersoon zich het gezicht van de geliefde in gedachten voor ogen kunnen halen. De Jonge stelt daarbij dan zelfs de vraag of ik misschien ook met het euvel kamp van een niet-visueel geheugen als Vestdijk. Alsof, alweer, hier door mij en Vestdijk iets beschreven wordt dat ongewoon, niet-alledaags is. Bekend is toch dat overlevenden erom treuren dat ze het gezicht van de gestorven geliefde niet meer voor ogen kunnen halen. Mijn moeder, die nog nooit iets van Vestdijk gelezen heeft, heeft een jaar lang tegen mij verteld dat ze het gezicht van mijn vader zich niet meer voor de geest kon halen, nadat hij gestorven was. James Purdy beschrijft het verschijnsel ook: ‘Soms dacht hij aan zijn vrouw, maar onlangs begon hij iets te merken, meestal nadat de jongen naar bed was, iets dat angstaanjagend had moeten zijn, maar het niet was: hij kon zich niet meer herinneren hoe ze er uitzag.’ En zoals het gaat bij overlevenden, zo gaat het bij verliefden: zij kunnen zich het gezicht van de geliefde niet voor het

geestesoog halen als zij afwezig is. Is Harm de Jonge ooit wel eens verliefd geweest? Ik denk het niet.

Nu is Harm de Jonge een voorzichtig man en dus houdt hij er zelf ook wel degelijk rekening mee dat er sprake kan zijn van toevallige overeenkomst. Maar zegt hij: ‘de opeenstapeling van overeenkomsten tussen *VRW* en het werk van Vestdijk waarbij praktisch geen enkel gebeuren in *VRW* zonder parallel bij Vestdijk is, doet echter twijfel rijzen aan toevallige overeenkomst.’ Hiervan kunnen twee dingen gezegd worden: ten eerste: Vestdijk heeft 52 romans alsmede vele verhalen geschreven waarin zoveel verschillend gebeuren voorkomt, dat het voor een auteur wel heel moeilijk is om ooit nog gebeuren te kunnen beschrijven dat zonder parallel is bij Vestdijk. Wat Vestdijk niet heeft beschreven is op de vingers van één hand te tellen; hij heeft zelfs een lesbische relatie beschreven, dus wat let De

Jonge om aan te tonen dat *Twee vrouwen* van Harry Mulisch een imitatie is van Vestdijk's *Alpenroman*?

Als je te werk gaat als Harm de Jonge kun je ook wel beweren dat mijn *Aansprekers* een imitatie is van *Vijf vadem diep* van Vestdijk, ook een roman immers over een vader-zoon verhouding, een roman bovendien waarin het damspel beoefend wordt en dat damspel vinden we terug in *De aansprekers.* Dan doet het er ook niets meer toe dat mijn vader in werkelijkheid echt damde met een agent, zomin als er het er iets toe doet dat de oom die ik in het eerste hoofdstuk van *Een vlucht regenwulpen* beschrijf (en die ik ook heb beschreven in De dorstige minnaar uit *Ongewenste zeereis*) een getrouw portret is van mijn eigen oom waar ik in het eerste jaar van mijn studie heb gewoond, want die oom is immers ook uit Vestdijk afkomstig, ‘lijkt,’ aldus De Jonge, ‘een soort mengvorm van Antons oom Moos en zijn in het laboratorium experimenterende grootvader.’ Beschrijf ik een amandeloperatie, die ik precies zo heb meegemaakt als ik hem weergeef, dan ‘lijkt’ dat een weerspiegeling van Antons blinde darmoperatie in Amsterdam, eveneens in een vreemde omgeving. Is dan soms de amandeloperatie die Loesberg zo indrukwekkend in *Een eigen auto* of de amandeloperatie die Hannes Meinkema zo armzalig beschrijft in *Het binnenste ei* óók een weerspiegeling van Antons blinde darmoperatie?

Harm de Jonge staat voor niets. Als ik in *Een vlucht regenwulpen* heel precies een val beschrijf die ik op 11 oktober 1970 maakte in Zwitserland op Schynige Platte, in aanwezigheid van P. Sevenster, Ernst en Erika Schütz dan heet het bij Harm de Jonge dat ik deze ‘val van de berg, inclusief de rollende stenen’ ook uit Vestdijk heb (*AW*-romans 7). Zelfs durft Harm de Jonge te beweren: ‘Waar de *AW*-romans ophouden schakelt 't Hart blijkbaar over op andere werken van Vestdijk.’ Om dan vervolgens te wijzen op de vermeende overeenkomst tussen de Victor Slingeland trilogie en het slot van *Een vlucht regenwulpen.* Schakelt over! Alsof ik zit te schrijven met alle romans van Vestdijk naast me en, wanneer er één niet toereikt, maar eens een andere roman opensla om daaruit een alinea over te schrijven.

Maar dat was ten eerste. Ten tweede is het helemaal niet waar dat praktisch geen enkel gebeuren uit *EVR* zonder parallel is bij Vestdijk. Alweer, de parallellen betreffende de Ina Damman-achtige verliefdheid die in *EVR* beschreven wordt, betreffen slechts 700 van de in totaal 70.000 woorden die *EVR* telt. Waar is, in het werk van Vestdijk, de parallel te vinden van de moeder-zoon verhouding die ik in *Een vlucht regenwulpen* beschrijf? Waar de parallel voor het hoofdstuk over het stadje met de waterspreeuw in Zuid-Duitsland? Waar de parallel voor de rietlanden en de tochten daarin? Waar de parallel voor het ouderlingenbezoek, Maarten's getob met het begrip Voorzienigheid Gods (Harm de Jonge noemt nog wel *De vuuraanbidders*, maar hij durft het toch niet goed aan te beweren dat ik mijn calvinisme uit dat boek van Vestdijk heb geput. Toch zou dat niet onzinniger geweest zijn dan veel beweringen die De Jonge nu uit), waar de parallel voor de tocht, 's avonds, van mijn hoofdpersoon door Bern langs de hoer onder de Laubengänge, waar de parallel voor de tuinderij die ik beschrijf (maar die heb ik natuurlijk uit *De grauwe vogels* van Van Schendel. Ik zie het De Jonge al schrijven: als Vestdijk niet toereikt schakelt 't Hart op Van Schendel over), waar de parallel voor de pleinvrees, de eeuwigdurende beweging, de zonnedans van een schooljongen op het plein, waar de parallel met het sterven van de moeder dat in *Een vlucht regenwulpen* zo belangrijk is, waar de parallel met de beschreven kerkgang en de cirkelgang rondom een kerk, die weer teruggrijpt op de eeuwigdurende beweging welke in het eerste hoofdstuk beschreven wordt. Waar de parallel met die eeuwigdurende beweging? Waar de parallel tussen Vestdijk en mij in het laatste hoofdstuk van het boek waarin

ik een avondval in de bergen beschrijf, gekoppeld aan een herinterpretatie van het begrip Voorzienigheid?

'Ik geloof wel,' zegt Harm de Jonge, 'dat men zich moet afvragen hoe ver een schrijver gaan kan.' Nu, in ieder geval is Harm de Jonge veel te ver gegaan. Schrijf ik een roman die in opzet, in sfeer, in toon, in compositie, totaal anders is dan enig werk van Vestdijk, dan doet hij het, op grond van oppervlakkige, en soms niet eens meer oppervlakkige, maar helemaal geen, overeenkomsten, voorkomen alsof alles in mijn roman uit Vestdijk zou zijn gehaald. Als ik vertel 'Ze heeft haar ogen iets opgemaakt, ze is een hoofd kleiner dan ik' haalt De Jonge de volgende passage aan uit de Anton Wachter-romans: ... (hij meende ook te weten, dat er een traditie bestond waardoor je nooit verliefd werd op meisjes even groot als jezelf) en spreekt dan van een typisch geval van onbewuste navolging, terwijl ik hier toch niet meer vertel dan het, zo vaak te constateren verschijnsel, dat vrouwen (gemiddeld) kleiner zijn dan mannen.

Harm de Jonge is iemand die, als ik schrijf dat een vork vier punten heeft, en Vestdijk schrijft dat ook, dadelijk klaar staat om te beweren dat ik deze 'vondst' van Vestdijk heb. Harm de Jonge is iemand die, als hij *Woodstock* van Walter Scott zou lezen (en daarin komt het verhaal voor van een dominee die van de preekstoel gesleurd wordt), onmiddellijk zou beweren dat Scott deze passage uit *De vuuraanbidders* van Vestdijk heeft overgenomen. Hij laat mij immers ook dingen overnemen uit *De persconferentie* (tot tweemaal toe) hoewel dat boek in 1973 verscheen en ik mijn boek in 1971 schreef.

Soms kan De Jonge zelfs zover gaan te beweren dat ik iets van Vestdijk heb, terwijl uit de twee citaten die hij geeft dan blijkt dat er iets totaal verschillends staat. Zo vindt Harm de Jonge Anton Wachters theorie 'dat mooi weer de mens droevig stemde' terug bij mij in het citaat 'Nooit eerder maakte het doorbreken van de zon mij treurig, nu wel.' Maar hier staat bij mij toch heel duidelijk dat mooi weer mijn hoofdpersoon nooit treurig maakte, op één keer na, terwijl Wachter's theorie juist luidt dat mooi weer de mens droevig stemt.

Dat er parallelen zijn tussen mijn beschrijving van de Martha-episode in mijn roman en *Terug tot Ina Damman* zal ik niet loochenen. Ook het slot van mijn roman lijkt op het slot van *Terug tot Ina Damman.* Aangezien ik echter zelf een jeugdliefde net zo beleefd had als ik later bij Vestdijk beschreven zag, vond ik niet dat ik mijzelf moest gaan forceren of moest proberen de jeugdliefde anders te beschrijven of anders te laten eindigen dan Vestdijk had gedaan. Voor het overige is er geen sprake van dat ik tot in details gebruik maak van de uitwerking van een thema dat Vestdijk ook al gebruikt heeft.

Wel ben ik me er erg van bewust dat ik, toen ik *Een vlucht regenwulpen* begon te schrijven, nog steeds diep onder de indruk was van de roman *Dokter Glas* van Hjalmar Söderberg. Het is duidelijk dat ik geprobeerd heb om dezelfde toon te vinden in mijn boek en het is ook duidelijk dat mijn hoofdpersoon veel lijkt op Dokter Glas uit het gelijknamige boek.

Handig goochelend met citaten uit *A la recherche du temps perdu* en uit de Anton Wachter-romans zou het niet moeilijk zijn om aan à la Harm de Jonge aan te tonen dat Vestdijk zijn thema alsmede de uitwerking ervan tot in details uit de roman van Proust heeft. Harm de Jonge citeert een paar honderd woorden van de 70.000 woorden die *Een vlucht regenwulpen* telt en houdt er dan een paar honderd woorden naast uit de Anton Wachter-romans die er volgens hem op lijken en beweert dan: ''t Hart maakt tot in details gebruik van de uitwerking van Vestdijk.' Het is alsof je hem eerst geblinddoekt één kamer instuurt, waar hij uitkomt met een fles wijn en dan geblinddoekt een andere kamer instuurt waar hij uitkomt met een fles jenever en alsof hij dan beweert dat beide kamers identiek zijn ingericht en bewoond worden door geheel-onthouders. Als ik de pen waar ik nu mee schrijf, de tafel waar ik nu

aanzit en de stoel die ik nu warm houd, zou beschrijven, zou Harm de Jonge er wel kans toe zien om aan te tonen dat ik pen, tafel en stoel bij Vestdijk gevonden heb en dat de schrijver van deze regelen niemand anders is dan een bij-figuur uit één van de romans van Vestdijk. Ach, Harm de Jonge zelf komt ook bij Vestdijk voor, hij is de hoofdpersoon uit *De redding van Fré Bolderhey*, hij heeft visioenen van dingen die niet bestaan.

Pierre H. Dubois
Franse kroniek
Een Belgische 'Max Havelaar' vergeten roman

Enkele maanden geleden werd mijn aandacht gevestigd op een studie, uitgegeven door de (Belgische) Académie Royale de Langue et de Littérature Française (tome LV, no. 2) van de hand van de literatuur-historicus, prof. Roland Mortier en getiteld: *Un 'Max Havelaar' belge: 'Félix Batel, ou la Hollande à Java' de Jules Babut (1869).* Deze conjunctie van Franse en Nederlandse literatuur is zeldzaam genoeg en bovendien, gegeven de voortgaande belangstelling voor Multatuli en voor ons koloniaal verleden, ook voldoende actueel om er in deze rubriek aandacht aan te besteden. Het essay van Roland Mortier is buitengewoon fascinerend, maar het heeft mij enige tijd gekost om de roman zelf van Jules Babut, *Félix Batel*, *ou La Hollande à Java*, in handen te krijgen, omdat er maar enkele exemplaren van in Nederlandse bibliotheken aanwezig zijn.

De vergelijking met *Max Havelaar* is geen vergelijking van literaire waardering, literair gezien is het werk van Eduard Douwes Dekker van een veel hogere kwaliteit. Dat wordt door Mortier ook uitdrukkelijk zo gesteld. Maar dat hij opnieuw de aandacht vestigde op dit volkomen vergeten boek blijkt geheel gerechtvaardigd, wanneer men zowel van zijn studie als van de roman kennis neemt.

De roman van Babut verscheen in 1869, nog geen tien jaar na de *Max Havelaar* en vóór de publikatie van belangrijke Europese vertalingen ervan, op de Engelse na, die uit 1868 dateert en die gemaakt is door baron Alfons Nahuys, op dat moment de toekomstige zwager van Jules Babut!

Wie was Jules Babut?[1] Jules-Félix Babut du Marès werd uit een Franse, tot Belgisch genaturaliseerde familie, afkomstig uit Périgord, in Maastricht geboren op 17 januari 1827 en hij overleed in Schaarbeek op 22 november 1895. Officieel is er niets van hem bekend behalve dat hij bij de burgerlijke stand geregistreerd stond als boekhouder en later als rentenier. Mortier heeft bij zijn onderzoek toch nog vrij wat gegevens gevonden, die ik hier kort samenvat. De familie behoorde tot de vele Franse emigranten die om godsdienstige redenen hun vaderland verlieten. De vader van Jules-Félix, Jean-Henri, diende onder Napoléon, herkreeg de Franse nationaliteit onder Charles X in 1825 en woonde in Mons (Bergen) ten tijde van de Belgische Opstand. Hij liet zich in 1836 tot Belg naturaliseren, zijn derde zoon Jules was toen dus 9 jaar oud. Jules-Félix heeft een aantal jaren door Europa gezworven, alvorens naar het destijdse Nederlands-Indië te gaan waar hij ongeveer negen jaar, tussen 1854 en 1863, op Java en elders verbleef. Hij was en bleef Franstalig, was eerst gehuwd met Anastasie-Julie van Grunderbeek en trouwde na haar dood in 1878 met jonkvrouwe Catherine Nahuys, dochter van Hubert Gerard Nahuys, kolonel onder Daendels op Java, met wie hij herhaaldelijk in conflict kwam omdat hij het niet eens was met diens politiek van onverzoenlijkheid en harde repressie. Na de vervanging van Daendels moest Nahuys het bevel voeren over de verdediging van Java tegen het Engelse leger. Hij werd gevangen genomen, kwam in Bengalen, Londen en Reading terecht en na de vrede via Frankrijk weer in Holland. In 1815 streed hij onder Chassé tegen Napoleon en keerde na de val van het Keizerrijk naar het door de Engelsen bezette Java terug om officieel het herstel van de Nederlandse administratie aan te kondigen. Hij werd resident in Djokjakarta en gouvernements-commissaris in Borneo, had opstanden te onderdrukken, maar werkte tegelijkertijd aan de lotsverbetering van de inheemse bevolking en de ontwikkeling van de economie. Tegenstander van de regeringspolitiek nam hij in

1823 ontslag. Hij was, zoals Mortier het formuleert, de belichaming van een politiek van economisch liberalisme in open verzet tegen het officiële 'kultuurstelsel', gebaseerd op winst, op bureaucratische normen, en op een sociale piramide, die de Javaanse landbouwer overleverde aan de willekeur van de Maleise radja's en het economisch initiatief van de Europeanen alleen maar uitsloot om structuren te bestendigen die de Nederlandse staat winst opleverde en de inlanders in een toestand van berustende passiviteit kon houden. De veelvuldige opstanden en het grote aantal opstandelingen bewezen de onvruchtbaarheid van het systeem waartegen ook Multatuli zich in *Max Havelaar* verzette. Geen wonder dat een zoon van Nahuys de Engelse vertaler van dat boek werd, geen wonder ook dat zijn dochter de tweede echtgenote kon worden van de schrijver van *Félix Batel*, *ou La Hollande à Java*, een roman die de economische inzichten van Nahuys deelt en dan ook niet - zomin trouwens als *Max Havelaar* - als anti-kolonialistisch kan gelden, ofschoon beide romans pleidooien zijn voor de lotsverbetering van de inheemse bevolking.

Jules Babut, dat zal al wel duidelijk zijn geworden, was geen beroepsauteur. Hij heeft geen contacten gehad met literaire kringen, zijn specialisme lag eerder op het economische vlak en *Félix Batel* is zijn enige literaire werk geweest. Het verscheen, als gezegd, in 1869 in twee delen van resp. 319 en 288 bladzijden. Als uitgevers worden vermeld in deel I: Belinfante in Den Haag, Muquardt in Brussel, Leipzig en Gent en Jacques Isakoff in Sint-Petersburg; deel II voegt daar nog N. Trubner in Londen aan toe.

De roman opent met een inleiding, waaruit ik de volgende zinnen licht:

> Men kent een land pas als men er een deel van zichzelf heeft achtergelaten: men moet de herinneringen hebben! Félix Batel heeft bestaan, maar onder een andere naam; zijn loopbaan was het drama dat men lezen zal. De schrijver heeft de voornaamste bijzonderheden van deze geschiedenis gezien. Door een zeldzaam voorrecht was het hem gegeven verscheidene jaren in de binnenlanden van Java te verblijven en er het geheime raderwerk te verrassen van het Nederlandse koloniale bewind. Het eiland Java is een prachtig land en de twaalf miljoen Javanen zijn, ofschoon hun antieke beschaving in verval is geraakt, interessant door hun mogelijkheden zowel ten goede als ten kwade en door hun lijden. De slavernij is op Java afgeschaft, maar de roofzucht van de eerste veroveraars heeft er diepe wortels gelaten. Daar, dichtbij onze antipoden, leeft een heel volk dat gehecht is aan de rijkste bodem ter wereld en waarvan de arbeid slechts

> baat brengt aan zijn leiders van Arabisch ras en aan Holland dat jammerlijk met hen is gelieerd ter exploitatie van de Javaan... En als Java eens aan de Hollandse overheersing ontkomt, omdat het in andere handen overgaat ofwel zijn onafhankelijkheid opeist, dan zal Holland zich bevinden in de situatie van Spanje toen het de schatten moest prijsgeven die de galjoenen uit Peru aansleepten... De auteur heeft aan de publieke afkeer een koloniaal systeem willen prijsgeven dat even tegenstrijdig is aan de belangen van het moederland als onrechtvaardig en ruïneus voor de Javaanse bevolking.

Zoals Mortier terecht opmerkt kan de roman op verschillende plans worden gelezen: een fictief verhaal, waarvan de schrijver zegt dat het in sterke mate berust op authentieke gebeurtenissen en historische personages; vervolgens het verhaal van een eiland en een exotische wereld die met kennis van zaken en liefde zijn geschilderd; tenslotte een ideologisch plan, van politieke, economische en sociale aard, dat het best geslaagd en in historisch perspectief gezien misschien het boeiendst is.

Félix Batel, van Zwitserse afkomst, is net als zijn moeder, die bij zijn geboorte stierf, vriendelijk, elegant, sympathiek. Hij studeert mijnbouw en wordt in Zwitserland verliefd op Cécile, aan wie hij geen toekomst kan bieden. Hij heeft een rivaal, Nolins, Fransman van Nederlandse oorsprong wiens familie fortuin maakte op Java. De familie van Batel heeft onder haar vrienden ook een zekere kapitein Grinchant, die nog onder Daendels heeft gediend, en op wiens raad Félix besluit in dienst te treden bij het Nederlands-Indische leger op Java in de hoop dat Cécile op hem wacht. Tijdens de zeereis erheen wordt hij door een Europese familie die in Indië in de handel werkzaam is ingewijd in het leven in de kolonieën en in de harde realiteit van het leven der Javaanse bevolking. Door een heldhaftig optreden kort na zijn aankomst redt Félix de mooie, jonge Creoolse mevrouw F. uit het water en zij, op haar beurt, helpt hem wanneer hij al vrij spoedig in moeilijkheden raakt en uit het leger wil. Zij worden op elkaar verliefd ofschoon zij getrouwd is met een koffiehandelaar en er ontstaat een verhouding. Na een bal bij de G.G. in Buitenzorg ontmoet hij bij haar een rijk man, half Javaans, half Portugees, ‘Signo-Bezar’; de man van mevrouw F. is zijn ‘handelsagent’. De Signo die met een onbetekenend Frans actricetje een weelderig lui leven leidt en zich met niets schijnt te bemoeien, koestert in feite plannen voor iets ongehoords: een opstandige beweging die het Hollands gezag omver moet werpen en hem in de plaats stelt van de G.G. Van die samenzwering blijkt mevrouw F. de ‘brains’ te zijn, terwijl de Signo de fondsen verschaft. Félix zou de uitvoerder kunnen worden. Maar omdat hij niet financieel afhankelijk wenst te zijn van de Signo, niet genoeg fiducie heeft in de troep aanhangers, die uit Hollanders, Belgen, Duitsers, Zwitsers, Italianen en andere avonturiers bestaat, en vooral omdat hij niet voldoende gemotiveerd is (hij ziet in de G.G. geen tiran en heeft weinig last van frustraties jegens de heersende klasse in Batavia) weigert hij aan het complot deel te nemen. Hij aanvaardt een aanbod van de overheid om de leiding op zich te nemen van de bouw van irrigatiewerken op Oost-Java.

Daar in de wouden, temidden van een bevolking die hij met al haar problemen en haar uitbuiting, zowel door de belastingen als door de radja's, goed leert kennen, beleeft hij een gelukkige tijd. De liefde voor Cécile komt weer op en hij schrijft een reeks brieven aan haar vader, een soort dagboek, waarin het land bejubeld, de Javaan beklaagd en het koloniaal systeem van het kultuurstelsel verworpen wordt. Men ziet hoe Félix zich ontwikkelt in de richting van verzet tegen het systeem en

van gevoel vóór de onderdrukten. Het is het punt waarop de roman van Babut die van Multatuli kruist via het befaamde verhaal van Saïdjah. De bediende van Félix, Kitchill Bagouss, trouwt namelijk met Tehbora, een dochter van Saïdjah. Félix ontmoet nog een controleur, een Hollander, die zijn gevoelens deelt, een opzienbarend rapport wil opstellen en ontslag nemen uit 's lands dienst: Multatuli is merkbaar in de buurt! Félix acht dat optreden echter inopportuun en is van mening dat het systeem van binnenuit moet worden veranderd. De controleur neemt toch ontslag, maar sterft vóór hij zijn opzienbarend rapport heeft geschreven.

Er volgt dan een reeks van gebeurtenissen. Uit een krant verneemt Félix dat zijn rivaal in de liefde, Nolins, met zijn vrouw, Cécile - die dus niet op hem heeft gewacht - op Java is aangekomen: een illusie minder. De irrigatiewerken kampen met grote tegenslag door overstromingen die de streek enorm veel schade berokkenen. Tehbora wordt, ten behoeve van een radja die haar begeert, ontvoerd. Félix bevrijdt haar, maar uit wraak worden anderen vermoord, en als hij een voor de radja vernietigend rapport opstelt, heeft dit tot gevolg dat het voorzichtige gouvernement hem als gewoon soldaat voor de dienst oproept, en laat arresteren wanneer hij onderduikt. Nolins, die als plichtsgetrouw assistent op Borneo werkzaam is, wordt door opstandige Dajaks gegijzeld en als Félix vrijwillig aan een strafexpeditie tegen hen deelneemt, krijgt hij gratie. De avonturen die hij op Borneo meemaakt in de ongelooflijk wilde en prachtige natuur, tussen een bevolking die hij met grote objectiviteit waarneemt en leert waarderen, leiden tot zijn besluit zich geheel te wijden aan de vrijmaking van de inlandse bevolking.

Terug van de expeditie komt hij opnieuw in aanraking met mevrouw F. en de Signo, die intussen haar minnaar is geworden. Van hem verneemt hij dat er onrust heerst bij de verschillende legereenheden en dat het moment aanbreekt waarop het bestuur omver geworpen kan worden om tot een nieuw federaal bewind te komen (onder leiding van de Signo) en een nieuw liberaal-economisch bestel in te voeren. Ditmaal accepteert Félix de rol van uitvoerder in de overtuiging dat hij daarmee de inlanders dient. Maar hij wordt verraden, gevangen genomen en ter dood veroordeeld. Zijn vroegere bediende Kitchill slaagt er op het laatste ogenblik in hem te bevrijden en, achternagezeten door gezagsgetrouwe inlandse elite-troepen, volgt een lange moeizame tocht door een woeste natuur, waarvan een knappe, zeer beeldende evocatie wordt gegeven. Een bandjir houdt de vluchtelingen tenslotte tegen: Félix geeft zich over en wordt terechtgesteld. Het leven gaat verder, maar, zo luidt de slotzin van de roman: ‘Maar geduld: als het gaat om het leven van volkeren zijn jaren en mensen van geen tel, dan tellen slechts eeuwen en generaties!’.

Uitsluitend bekeken als roman is Babuts *Félix Batel* niet erg belangwekkend, de karakters zijn niet uitgediept en tamelijk conventioneel, de handeling romantisch, niet vrij van pathos. Dat is *Max Havelaar* óók niet, maar bij Multatuli is het, gedragen door een zeer sterk persoonlijk talent, de subjectieve, persoonlijke betrokkenheid, waardoor de roman een andere dimensie krijgt en de auteur niet alleen de schrijver van de geschiedenis is die wordt opgediend, maar tevens de schepper van zijn eigen geschiedenis. Zowel dat sterke talent als die persoonlijke betrokkenheid, in deze laatste creatieve betekenis, ontbeert *Félix Batel.* Als zodanig is de waarde van de roman ongetwijfeld veel geringer dan die van *Max Havelaar* en mag daarmee ook niet worden vergeleken.

Maar dat ontneemt aan het werk nog niet zijn verdere betekenis en deze rechtvaardigt ten volle de ruime aandacht die Roland Mortier eraan heeft besteed op een wijze bovendien die ook de juiste accenten op de juiste plaats legt. Die betekenis vindt men in verschillende aspecten, of beter op de verschillende plans, die hierboven al werden genoemd. Daarvan treft onmiddellijk het documentaire plan. In zijn totaliteit genomen, zegt Mortier, verschijnt *Félix Batel* ons als een werkelijke encyclopedie van de Javaanse realiteit in al de diversiteit van haar aspecten met een scherpe zin voor concrete perceptie. Het is een inwijding in de kennis van Java,

maar de kennis van iemand met een veel verder gaande interesse dan die van een toevallig reiziger. Zijn beschrijvingen, zowel van de natuur, de landschappen, de bossen, als van de dorpen en de steden, de handelsnederzettingen, de kampongs, de verbijven van de Chinese en Arabische kooplieden, het leven op de prauwen, de

sfeer van de tropen, de villa's en de luxe wijken wisselen af met soms zeer indringende observaties over het leven, ziekte, armoede, misdaad, sociale verhoudingen, politieke en economische toestanden. Wat de informatie in het algemeen en in bijzonderheden over dat Indië van omstreeks 1860 betreft, is de roman van Jules Babut ongetwijfeld veel instructiever dan *Max Havelaar*, waarvan dat ook niet de bedoeling was. Zwakker van opzet kon *Félix Batel* juist in dat opzicht méér geven. Babut is veel meer een, weliswaar zeer geïnteresseerd, *waarnemer* geweest dan een *deelnemer*, een *belever*, zoals Multatuli. Zuiver literair is dat zeker een nadeel, omdat bij gelijk talent (maar het talent van Douwes Dekker was veel groter) de emotionele betrokkenheid, de authenticiteit van de persoonlijke ervaring en doorleving een factor van betekenis is. Die doorleving verdiept de ervaring, maar begrenst de reikwijdte ervan en ik denk dat een deel van de fundamentele discussies die nog steeds worden gevoerd over de graad van Dekkers inzicht in de realiteit van de Indonesische samenleving op dat dilemma terug te voeren is (en waarvan de conclusie mijns inziens nooit positief of negatief kan worden gewaardeerd, maar louter constaterend zal blijven).

Hoe dan ook, die reikwijdte heeft Jules Babut in de gelegenheid gesteld een werkelijkheid te zien en te beschrijven die men elders in de literatuur over het toenmalige Nederlands-Indië niet tegenkomst. Mortier gaat op talrijke aspecten in, die ik hier niet allemaal kan vermelden, maar die duidelijk bewijzen dat Babut Indië door en door kende en zich daarenboven uitstekend heeft gedocumenteerd. Dat geldt ook voor de ideologische en economische aspecten van zijn roman. Zo wijst Babut er met concrete voorbeelden op hoe de gevolgde regeringspolitiek door zijn genadeloze exploitatie het rendement van de Indonesische landbouwer vermindert en de technische ontwikkeling belemmert. Het systeem moet op den duur de kolonie ruïneren, maar het moederland evenzeer. De liberale ideeën van Babut zijn stellig niet de denkbeelden die men vandaag nog zou durven aanhangen, maar zij getuigen - zoals die van Multatuli - van een scherper en juister inzicht in de maatschappelijke en politieke werkelijkheid van meer dan een eeuw geleden dan de toen gangbare politiek acceptabel achtte. Dat inzicht was bovendien menselijker.

Nog een laatste curieus aspect dat Mortier te berde brengt is voor onze koloniale geschiedenis interessant om te vermelden. Babut verklaart meer dan eens dat het drama van zijn hoofdfiguur ‘die onder een andere naam bestaan heeft’ op historische gebeurtenissen berust. Zoiets kan een schrijverslist zijn. Het is uiteraard bekend genoeg dat er herhaalde opstanden zijn geweest en de archieven (o.a. de papieren van Nahuys in de Leidse Universiteitsbibliotheek) bevatten gegevens over menige Javaanse rebellie. Maar nergens is sprake van een zo ongehoorde en omvangrijke opzet in samenwerking met buitenlandse huurlingen als waarvan de roman vertelt en waarvan Félix Batel een centrum is.

Toch is uit een onderzoek dat Mortier in het Algemeen Rijksarchief in Den Haag en in tot voor kort gesloten geheime archieven van het voormalige ministerie van kolonieën heeft ingesteld gebleken dat Jules Babut weliswaar zijn gegevens heeft getransporteerd, dat hij personages heeft gevormd uit verschillende anderen, kortom als romancier te werk is gegaan, maar dat die gegevens, óók het omvangrijke complot, op een werkelijkheid berusten die zich met name in januari 1860 in Djokja heeft afgespeeld. Het complot werd op de laatste minuut ontdekt, maar uit de officiële stukken blijkt de ernst van wat erachter schuilging. De leider ervan was een Zwitsers officier in Nederlandse dienst Jean-Samuel Borgeaud, terechtgesteld op 8 november 1860. Er waren nog tal van anderen, waaronder veel Zwitsers, bij betrokken, met name een kanonnier, eveneens Zwitser, Félix Baltiser. Mortier veronderstelt dat Félix Batel - de keuze van de naam zou daarop kunnen wijzen - het resultaat is van

een versmelting en een literaire transfiguratie van deze Félix Baltiser en Jean-Samuel Borgeaud. En zoveel is zeker dat de overeenkomsten tussen allerlei feitelijke bijzonderheden van het werkelijke complot en dat uit de roman te opvallend zijn om te worden veronachtzaamd. De documentatie is in elk geval overvloedig genoeg om een historisch onderzoek te wettigen. Dit te meer, omdat er destijds geen ruchtbaarheid aan gegeven is en dit aspect van de roman veelal als pure (en dan kwaadaardige) fantasie werd beschouwd. Want wanneer de roman op dit moment dan al vergeten mag zijn, ten tijde van de verschijning ervan heeft het boek verscheidene reacties gewekt, zowel in België als ook, en vooral, in Nederland en Nederlands-Indië. Een groot aantal daarvan was vijandig en in de passages die Mortier releveert treffen termen als 'leugenachtig', 'beledigende kaakslag voor Nederland', 'weefsel van ondoordachte beweringen en onwaarheden'; Jules Babut kent Indië niet en is niet op de hoogte van de toestanden daar, enz.

Maar Mortier wijst ook op verschillende positieve kritieken o.a. in de Soerabaya Courant, in de Arnhemsche Courant, de Nieuwe Rotterdamsche Courant en - misschien de meest evenwichtige, zegt hij - Het Vaderland. In deze bladen wordt het boek niet als een literair meesterwerk beschouwd en wordt kritiek niet gespaard. Maar men heeft de betekenis van de roman wel degelijk gezien, evenals de fundamentele waarheden erin. Op die kritiek in Het Vaderland heeft de schrijver gereageerd met een brief van 14 augustus 1869, die in het nummer van zaterdag 28 augustus is afgedrukt. Daarin leest men o.m. de volgende opmerkelijke passage:

> Elk boek bevat vergissingen. Toch geloof ik niet dat er ernstige kunnen worden ontdekt in mijn studies over het koloniale bestuur op Java. Over het algemeen geeft men zich in Holland geen rekenschap van de werkelijke toestand in de kolonie; nog sterker: de koloniale ambtenaren zélf, de controleurs, etc., beseffen het niet, want zij beoordelen die toestand altijd op grond van de rapporten der inlandse hoofden. Om die situatie in haar totale werkelijkheid te kennen moet men met de inlander hebben geleefd zoals... Félix Batel.

Het belang van de roman ligt inderdaad in het koloniale probleem en stellig zou men kritiek kunnen hebben op de opvattingen van Babut, zeker in onze tijd waar het idee van kolonialisme als verwerpelijk heeft afgedaan. Maar in de 19e eeuw was men daar nog niet aan toe. Babut is nog geen anti-kolonialist, zomin als Multatuli. Hun verwerping van het kultuurstelsel, dat in beginsel en in opzet toch een verbetering was, was de verwerping van een *systeem.* Wat Babut er tegenover stelde, was zeker progressiever en humaner, maar binnen het toen vigerende maatschappelijke bestel had ook dat systeem ten nadele van de inlander kunnen worden aangewend. Mortier haalt een niet-gepubliceerde analyse van dit aspect van het werk aan van vice-admiraal Jules-Henry van Capellen, adjudant van koning Willem III, in een brief aan een onbekende, waarin wordt gewezen op de gevaren die op haar beurt deze politiek weer zou meebrengen.

Hoe dan ook, de verklaring waarom de roman bij zijn verschijning weerklank vond en daarna in vergetelheid raakte, ligt zonder twijfel in het feit dat het literaire er ondergeschikt in is aan het politieke en economische. Dat verklaart tevens de superioriteit van *Max Havelaar* en Multatuli. Het belet niet dat *Félix Batel, ou la Hollande à Java* een hoogst curieus boek en een boeiend document is dat Roland Mortier kundig en terecht nog eens aan de vergetelheid heeft ontrukt.

Eindnoten:

1. De gegevens, voorzover niet uit de roman van Jules Babut zelf afkomstig, ontleende ik aan de studie van prof. Mortier.

James Brockway
Engelse kroniek

Tijdens BZZLLETIN's *dolce far niente* siesta (juli, augustus) gebeurde er nogal wat in de Britse literaire wereldje. Bijvoorbeeld Lord Snow, beter bekend als C.P. Snow de romanschrijver, is overleden. En Angus Wilson, die pas op 35-jarige leeftijd begon te publiceren is tot ‘knight’ verheven en heet nu Sir Angus Wilson. Dit vond ik nogal merkwaardig. Vele ‘knights’ hebben de Britten niet onder hun schrijvers, en waarom dan niet ook Sir Graham Greene, Sir Anthony Powell?

Ik herinner me hoe Angus Wilson, kort na het verschijnen van zijn eerste roman *Hemlock and After* in 1954, naar Amsterdam kwam om een lezing te geven en hoe hij toen een opvallend gebloemd vest droeg en een praatgrage, geestige man bleek te zijn, die ons achteraf in kroegen onthaalde op eindeloze en vrij venijnige roddelpraatjes over de leden van de Londense literaire wereld. Daarna moest ik hem behoorlijk aangeschoten samen met Adriaan van der Veen naar Den Haag rijden over wegen die bedekt waren met ijs en sneeuw. Het mag een wonder heten dat hij levend uit mijn auto is gestapt en het schrijven van romans heeft kunnen voortzetten.

Van Wilson is zojuist na een stilte van zeven jaar, sinds de publicatie van de niet overal even enthousiast ontvangen roman uit 1973 *As If By Magic*, een nieuw boek verschenen: *Setting the World on Fire.* Een nieuwe roman en dus vele interviews over tv en radio in Engeland, interviews waarin Wilson meer praatziek dan ooit tevoren blijkt te zijn. Niettemin is een nieuw boek van hem steeds weer een evenement. Zijn *No Laughing Matter* (1968) is een magistraal werk, waarin Wilson met verschillende vormen in de roman experimenteert (Er zijn hoofdstukken die als toneelstukken zijn geschreven) en zijn voorafgaande werk had hem toen al, en terecht, veel aanzien gegeven, titels als *Anglo-Saxon Attitudes*, *The Middle-Age of Mrs. Eliot, The Old Men at the Zoo en Late Call.*

Maar het waren zijn satirische, snijdende, soms grimmige en griezelige korte verhalen van kort na de oorlog (*The Wrong Set*, *Such Darling Dodos*) die Angus Wilsons imago als auteur vormden en in zijn romans vindt men nog steeds dezelfde toon terug - honend, bijtend. Wilson analyseert en legt die aspekten van ons, *nous autres Anglais*, bloot, die wij liever geheim en in het donker willen houden.

Ik moet *Setting the World on Fire* nog lezen. Ik heb tot dusver alleen maar hier en daar in de roman gekeken. Kritici op de Engelse radio vonden het boek nogal snobistisch. Het verhaal speelt in een groot, niet bestaand huis vlakbij Westminster Abbey in Londen - een gebouw dat door twee bekende architecten, Pratt en Vanbrugh werd ontworpen. In het boek dat over twee broers van verschillende aard gaat, moet een opera van Lully worden opgevoerd. Misschien vind men de roman ‘snobistisch’ omdat de kunst en vele namen die met kunst zijn verbonden in Wilsons nieuwe roman voorkomen. Wat ik tot dusver las, leek mij echter zeer levendig. Meer over Wilson en zijn roman in een volgende kroniek.

Er verscheen ook een nieuwe roman van Kingsley Amis. *Jake's Thing* van twee jaar geleden bleek een best-seller. Het boek gaat over Jake's ontdekking, dat zijn ‘ding’ impotent wordt, en over al de moderne methoden die zijn uitgevonden om verbetering in deze toestand te brengen. Hèt onderwerp voor een bestseller. De roman omvat ook virulente anti-vrouw passages.

Kingsly Amis.

Amis kiest de laatste tijd nogal buitensporige thema's (een Engeland dat tot het Rooms-Katholieke geloof was overgegaan vormde het thema van zijn voorlaatste roman *The Alteration*). Met zijn nieuwste boek *Russian Hide & Seek* heeft hij wederom een onrealistische roman geschreven, een soort SF over Engeland in het jaar 2035, wanneer het land door de Russen wordt geregeerd. Van deze roman las ik tot dusver pas vijftig bladzijden. Hoewel er inderdaad goede passages zijn, bijvoorbeeld waar Amis laat zien dat de Russische leiders door en door bourgeois zijn geworden en het nutteloze, verveelde leven leiden van de rijke Engelsen op grote Engelse landgoederen, is de sfeer van de roman niet erg realistisch. De figuren zijn gemaakt om een rol te spelen en een thematische functie te vervullen en blijven, zelfs waar het sexueel uitdagende jonge vrouwen betreft, van karton.

Ik lees door... maar het lezen lijkt akelig veel op een rit die ik ooit maakte in de Himalaya op een paardje, dat liever beneden

in de weide had willen liggen dromen. Ik bespeur ook in Amis' proza iets gekunstelds en stugs, alsof hij eerst een handleiding heeft bestudeerd over hoe men een SF-roman moet schrijven. Het proza is te vaak ‘pedestrian’, al zet hij zijn jonge held Alexander Petrovsky regelmatig op een paard - Alexander is immers een jonge officier bij de Russische cavalerie. Maar een van de grote problemen die zich voordoen bij het schrijven van een futuristische roman is de noodzaak het verhaal in een duidelijk omschreven omgeving te plaatsen. In een boek dat in onze eigen tijd speelt kan men veel als vanzelfsprekend weglaten. Maar dat ‘scene painting’ bij SF kan huiveringwekkend vervelend zijn. Voor de schrijver èn voor de lezer.

Nu, er zijn anderen die Amis' roman goed hebben gevonden. De roman is één van de twee romans die de New Fiction Society gedurende de maand mei voor zijn lezerskring uitkoos en de redakteur van *New Fiction*, de jonge Sebastian Faulks, schrijft er over:

> The book abounds in jokes. There are jokes about Britain in 2035; sly, retrospective jokes about Britain in 1980; jokes about people, jokes about sex (plenty of these); jokes about pretension, religion and even about *Romeo and Juliet.*

Hij voegt hier echter omineus aan toe: ‘Beneath its fun and excitement, is an elegy to a Britain that is disappearing before our eyes.’

In deze laatste regel van Faulks ligt een thema dat Amis heel goed kan behandelen. Ik verwacht dus meer plezier van het lezen van het laatste gedeelte van zijn boek dan van het eerste deel. Dit is Amis' veertiende roman en hij verzorgde nog zestien andere boeken, waaronder essays, gedichten en korte verhalen. Amis zit helemaal ‘in’ het literaire leven van het hedendaagse Londen.

Het beste - tevens het verschrikkelijkste - boek dat ik in de laatste twee maanden gelezen heb, is de verzameling essays van V.S. Naipaul: *The Return of Eva Peron & The Killings in Trinidad.* Naipaul, voor wie ik een onovertroffen bewondering koester, heeft de laatste jaren veel in de wereld gereisd en uit zijn vele, koele en mijns inziens objectieve aantekeningen heeft hij afwisselend romans en essays geschreven. Voor dit boek ging hij naar zijn geboorteeiland Trinidad, naar Argentinië, naar de Kongo èn... las hij het werk van de grote Engelse romanschrijver van Poolse afkomst, Joseph Conrad (Józef Teodor Konrad Korzeniowski, 1857-1924) en wel met name diens bekende verhaal *Heart of Darkness* (1902).

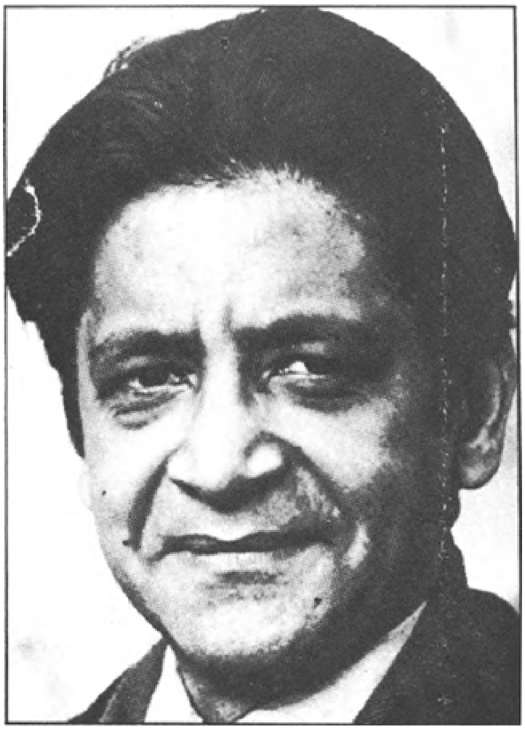
De toestanden die Naipaul in deze stukken voor onze ogen laat afspelen zijn uitermate deprimerend: zoveel onrecht; zoveel misverstand; zoveel verdraaiing van de waarheid; zoveel bijgeloof; zoveel vrees; zoveel verwaarlozing (van lichaam en geest); zoveel geweld; zoveel doden; zoveel krankzinnigheid en wanhoop (twee termen die Naipaul letterlijk gebruikt).

Uit zuiver literair oogpunt zijn deze stukken ook van buitengewoon belang, want zijn zwart-pessimistische roman *Guerrillas* uit 1975 heeft Naipaul gebaseerd op gegevens die verwerkt zijn in het essay: ‘The Killings in Trinidad’. Deze moordpartijen waren het werk van de ‘Black Power Leader’ Michael X. Ze werden begin 1972 gepleegd op de Engelse volgeling Gale Benson en op een neger-lid van de zogenaamde commune van Michael X toen alles mis begon te lopen en Michael X (alias Michael Abdul Malik) nagenoeg krankzinnig was geworden, hoofdzakelijk uit grootheidswaanzin.

Naipaul heeft zijn essay met de nodige spanning opgebouwd met de bedoeling zijn lezers duidelijk te maken hoe zoiets kan gebeuren. Zonder de media en hun

honger naar sensatie was Michael de Freitas, die niet eens zwart was, nooit tot 'Black Power Leader' gepromoveerd. De hysterie waardoor hij omringd was en die hij zelf aanwakkerde, was toch een kunstmatig iets.

In de Kongo onder Moboetoe ziet Naipaul een volk dat uit elkaar wordt gerukt en in een toestand van totale verwarring moet leven als gevolg van de drang naar modernisering en nadoen van de geïndustrialiseerde landen en daarnaast de drang naar de goede oude tijd, naar de authentieke Afrikaanse tradities en kultuur. Maar het volk heeft niet de nodige fundamenten voor modernisering, terwijl *authentieke* Afrikaanse tradities schijn en bedrog blijken; 'wishful-thinking'. Er is tevéél sociale erosie geweest, erosie van de oude tradities.



V.S. Naipaul.

Dit essay bevat de grondstof van Naipauls jongste roman: *A Bend in the River* (1979), waarin men ziet hoe Salim, geen Afrikaan en ook geen westerling, probeert zich in leven te houden temidden van zo'n gevaarlijke samenleving; een maatschappij waarin een mens nauwelijks nog enige houvast vindt. Zowel essay als roman zijn rijk aan veelzeggende beelden, zoals bijvoorbeeld de hyacint, een nieuwe en geheimzinnige plant die in de rivier de Kongo woekert en het scheepstransport met stagnatie bedreigt.

Ook de toestand in Argentinië voor, tijdens en na het regiem van de Pérons is één en al verwarring, geweld en onrecht. Maar wat kan de oorzaak, de bron van deze toestanden in de Kongo, in Argentinië en in Trinidad zijn? Naipaul is geen socioloog of ekonoom, maar wel een romanschrijver die veel van de wereld heeft gezien en die steeds naar sociale en ekonomische oorzaken zoekt... en, dunkt mij, ook vindt.

De wirwar, de desorganisatie, de hoop en de wanhoop, de mooie plannen voor de toekomst, de dromen, het bijgeloof, het vaak zielig nadoen van rijkere landen en hun kulturen. Het komt allemaal door de kolonisatie in het verleden en de nieuwe commerciële en propagandistische kolonisatie in onze tijd. Deze samenlevingen hebben geen kans om tot rust te komen. Ze zoeken naar een identiteit en worden gedwongen die in bijgeloof te zoeken.

Waarom dan in dit boek óók een kort essay over Joseph Conrad? Naipaul vertelt hoe hij door al zijn ervaringen tijdens zijn reizen door deze landen, het werk van de

Pools-Engelse auteur beter heeft leren waarderen. Hij citeert vooral het beroemde en griezelige verhaal *Heart of Darkness*, (waarin de zeevaarder Marlow vertelt over een reis naar de Kongo) en het verhaal van

Kurtz, die jarenlang geïsoleerd in het oerwoud heeft gewoond, waar hij tot een soort god voor de inboorlingen werd, maar door zijn 'onbeperkte macht over primitieve mensen' in krankzinnigheid eindigt.

Maar er zijn meer uitstekende boeken verschenen de laatste tijd. Met name de nieuwe verhalenbundel van de Canadese schrijfster Mavis Gallant: *From the Fifteenth District.* In haar vorige bundel vertelde deze in Parijs wonende Canadese over het leven van mensen die door de tweede wereldoorlog op de een of andere manier tot slachtoffers zijn gemaakt, over de problemen van de rehabilitatie, indien dat tenminste nog mogelijk is. Prachtige verhalen waren in dat boek te vinden en in de nieuwe bundel kan men werk van nagenoeg hetzelfde kaliber aantreffen. Er zijn een aantal nogal lange verhalen over mensen (meestal Engelsen) die voor de oorlog in Europa min of meer zijn gestrand. Maar hun problemen zijn niet veel anders dan die van de oorlogsslachtoffers, oud-militairen of deserteurs. Zoals Naipaul houdt Mavis Gallant zich bezig met zeer reële problemen en situaties van onze tijd, maar zij schrijft over mensen, over wie men nooit in de krant zal lezen en die nooit op het beeldscherm zullen verschijnen. De kleine, verborgen levens, de mensen 'im Dunkel'. Ik vind haar een prachtige schrijfster: steeds rustig, ironisch, evenwichtig; geen uitbarstingen. Maar de toestanden die zij beschrijft zijn dikwijls ten hemel schreiend. Van Margaret Drabble verscheen eveneens een nieuw boek: *The Middle Ground.* Ik noem het boek maar ik zal het niet lezen. Er zijn velen die haar kronieken zullen waarderen over hoe wij, of liever, hoe haar soort mensen: vrijdenkende, vrij goed opgevoede, vaak mensen uit de middle-class, in onze moderne wereld leven.

Ik las de tweede roman van Desmond Hogan, *The Leaves on Grey.* Zijn eersteling *The Ikon Maker* en zijn eerste bundel verhalen, *The Diamonds at the Bottom of the Sea* heb ik in BZZLLETIN besproken en ik was enthousiast over deze nieuwe Ierse auteur. *The Leaves on Grey* vond ik meer dan een beetje 'self-indulgent'. Het gaat over een stel verwende jonge lui in Zuid-Ierland, opgegroeid in een kunstzinnig, gecultiveerd milieu in de jaren vijftig, en over wat van hen in latere jaren wordt. De sfeer is zwoel en zeer poëtisch en er zijn ogenblikken dat een overtuigend talent aan de oppervlakte komt. En toch... het is alsof de roman nooit de vorm gevonden heeft, die hij in het begin leek te zullen krijgen. Alsof *something went wrong somewhere.* Deze Hogan is niettemin interessant.

Om te eindigen: ik heb zojuist een bijzonder zuiver geschreven en sympathieke eerste roman gelezen van de Ier Bernard MacLaverty: *Lamb.* Lamb staat voor de naam van de held maar is tevens een symbool, natuurlijk, voor Christus. Dit is het verhaal van een jonge broeder die, als hij geld van zijn streng gelovige vader erft, uit een klooster verdwijnt met de kleine delinkwente jongen, Owen, waarna het tweetal naar Londen gaat. Het klooster is een ware tuchtschool en de directeur Brother Benedict is een sadist, die zijn school definieerde als een plaats waar de jongens 'were taught a little of God and a lot of fear'. Lambs poging om de jongen een kans in het leven te geven (deze heeft alles tegen zich en lijdt zelfs aan epileptische aanvallen) vormt het gegeven voor een navrant verhaal dat in een tragedie eindigt. Of Lamb in werkelijkheid de oplossing zou hebben gekozen die de auteur in de roman kiest, weet ik niet. Ik geloof het niet want het leven is meestal minder dramatisch en ook slordiger dan deze oplossing. Maar dit doet weinig af aan een debuut roman, die sereen en eenvoudig geschreven is. Literair zeer geslaagd, voornamelijk doordat MacLaverty nergens naar literaire effekten streeft. Ja, dit is een nieuwe Iers-Engelse roman uitstekend geschikt om in het Nederlands te vertalen. Het Nederlandse lezerspubliek weet zulke boeken te waarderen; het boek heeft immers met liefde, wreedheid, hoop en dood te maken.

Mc. Laverty.

Als deze kroniek verschijnt zal ook de twintigste roman van Iris Murdoch de boekwinkels hebben bereikt. Titel: *Generals and Nuns.* Van Muriel Spark hoorde ik aan het begin van het jaar, dat zij in Italië aan een nieuwe roman werkte. De voorlopige titel leek mij net iets voor haar: *Loitering with Intent.* En van Jaco Groot van Uitgeverij De Harmonie vernam ik dat Ian McEwan beloofd heeft, een nieuwe roman (zijn tweede) tegen het eind van het jaar gereed te hebben. In de volgende kroniek kom ik terug op de boeken van Kingsley Amis en Angus Wilson.

Angus Wilson: *Setting the World on Fire.* 296 blz. Secker & Warburg, London. £6.50
Kingsley Amis: *Russian Hide & Seek.* 240 blz. Hutchinson, London. £5.95
V.S. Naipaul: *The Return of Eva Peron & The Killings in Trinidad.* 228 blz. André Deutsch. £5.95
Mavis Gallant: *From the Fifteenth District.* 243 blz. Jonathan Cape, London. £4.95
Margaret Drabble: *The Middle Ground.* Weidenfeld & Nicolson, London. £5.95
Desmond Hogan: *The Leaves on Grey.* 194 blz. Hamish Hamilton, London. £5.95
Bernard MacLaverty: *Lamb.* Jonathan Cape, London. £4.95

Brieven & commentaren

In Barber van de Pol's overigens uitstekend en boeiend artikel over Herman Melville en zijn *Moby Dick* citeert zij enkele voorbeelden uit de vertaling van S. Westerdijk, die zijn hang naar perifrase en archaïsering aantonen, met het Engels ernaast. Daarna schrijft zij, dat zij in deze bladzijden maar één betekenisfout tegenkwam. Maar... helaas... er zijn reeds twee in het oogspringende fouten van interpretatie in de door haar geciteerde vertalingen.

'the Commodore was pleased to be sceptical...' is vertaald met 'vermaakte de kapitein er zich mee enz.' In het Engels echter heeft 'was pleased to' hier een heel andere betekenis dan 'zich vermaakte'. Dit gebruik van 'to be pleased' geeft hier neerbuigendheid aan en heeft niets met 'zich vermaken' van doen. Men zegt, bij voorbeeld, in het Engels: 'The Queen was pleased to receive the wretched, penniless translator' en dat betekent niet, dat de Koningin zich vermaakte, of dat zij het zelfs prettig vond, maar eenvoudig, dat zij beminnelijk bereid gevonden was, hem te ontvangen... het *behaagde* haar enz., enz. De ironie van Melville is verloren gegaan.

'He peremptorily denied...' is met 'wees... nadrukkelijk van de hand' vertaald, maar 'peremptorily' betekent niet 'nadrukkelijk', maar 'stellig', zonder iemand enige kans te geven, om hem tegen te spreken, 'beslissend'.

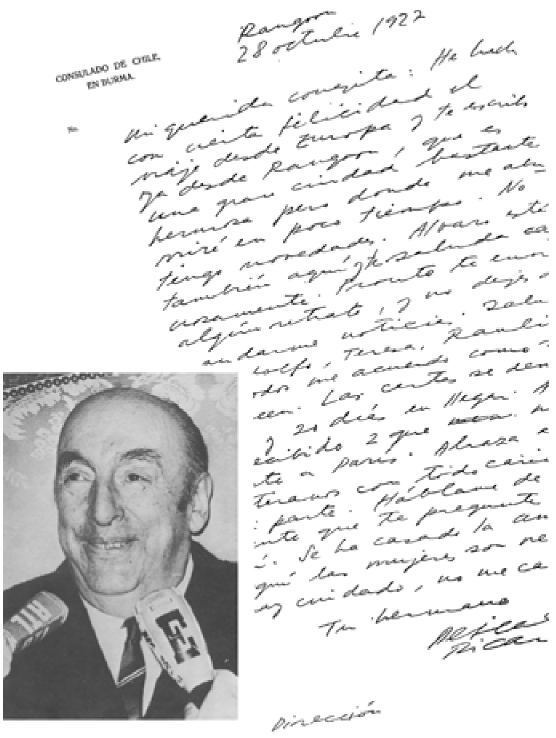
Het ligt niet in mijn bedoeling, met deze opmerkingen de prestatie van de vertaler (noch van Barber van de Pol met haar artikel) af te breken: iemand, die bereid is, *Moby Dick* te vertalen, *moet* immers een held zijn. Ik wil wel echter onderstrepen, dat de lezer van een vertaling lang niet hetzelfde boek leest als de lezer van de oorspronkelijke versie; en ook, dat wat in een vertaling vaak verloren gaat, zijn de kleine, ogenschijnlijk onbelangrijke maar niettemin heel subtiele dingen, die zowel de aard van het boek bepalen als de persoonlijkheid van de auteur weerspiegelen. En dat zijn voor de gevoelige lezer juist de allerbelangrijkste dingen, die niet over het hoofd mogen worden gezien.

James Brockway

Dat 'vermaken' van die kapitein heeft ook in het Nederlands iets gedistantieerds of minzaams en betekent niet dat hij nu zo'n plezier had. Ook Brockway's suggestie als zou 'peremptorily' met 'nadrukkelijk' fout vertaald zijn komt te stellig op me over. Natuurlijk, we moeten op de kleintjes letten maar 'fout' is zo'n groot woord. De voorbeelden zijn uit hun verband gerukt, binnen hun context bezitten ze wel degelijk de door Melville bedoelde lading, gedragen door de algehele toon.

Barber van de Pol

[Nummer 79]



Barber van de Pol
Pablo Neruda, leven en werk

Temuco

> Mijn ouders kwamen uit Parral, waar ik geboren ben. Daar, in het midden van Chili, bloeien wijngaarden en vloeit het over van de wijn. Zonder dat ik het mij herinner, zonder te weten dat ik haar met mijn eigen ogen heb aanschouwd, is mijn moeder, doña Rosa Basoalto, gestorven. Ik ben geboren op 12 juli van het jaar 1904 en een maand later, in augustus, was mijn moeder, weggeteerd door de tuberculose, niet meer.

(*Ik beken ik heb geleefd*, blz. 12)* Ricardo Eliecer Neftalí Reyes y Basoalto groeide op in Temuco waarheen hij op zijn tweede verhuisde. Het was een pioniersstad, ‘zo'n stad zonder verleden maar met ijzerwinkels’, in het hart van het Araucanenland, in het uiterste Zuiden van Chili. Daar, in de bergen, is het nevelig, winderig, vochtig, en vaak koud.

Later, toen Ricardo Reyes allang Pablo Neruda heette, zou hij de regen bestempelen als de enige onvergetelijke persoon uit zijn prilste jeugd.

Zij vader was wagenmeester op een train die macadam vervoerde. Die werd tussen de bielzen gestort om het wegspoelen van de spoorbaan tegen te gaan. Af en toe ging het gezin, met de zelfde trein, zeewaarts. De zee, met alle maritieme elementen, zou in Neruda's poëzie voor een groot deel het hemelse vocht vervangen.

Vader Reyes hertrouwde met de zachtaardige, boerse doña Trinidad Candia Marverde. De kleine Ricardo hield van haar als van een moeder en het woord stiefmoeder heeft hem altijd een oneerlijke benaming toegeschenen. Trinidad Marverde was zijn moeder, niet die mooie vrouw van het portret die, naar men zei, ook gedichten schreef. Aan zijn ‘mamadre’ droeg hij op veel latere leeftijd een prachtig gedicht op.

's Zomers was het heet in de houthakkersgemeenschap, maar altijd drong de natuur zich, in wonderbaarlijke veelheid, op aan het jongetje dat er oog voor had: insecten, reptielen, planten, struiken, bomen, vogels. Wanneer we hun namen tegenkomen, klinken ze geheimzinnig en exotisch: quila, charcán, loca, chucao, copihue, patagua; er zijn meestal geen Nederlandse woorden voor. Maar de beschrijvingen die Neruda er van zou geven, in de minutieuze, lyrische portretjes in zijn *Canto de Chile*, maken de wereld van zijn jeugd weemoedig als hadden we haar zelf ervaren.

Ook de namen van zijn vriendjes zijn duister, vaag internationaal, zoals dat in een pioniersdorp betaamt. Ze heetten Schnake, Schler, Hauser, Serani, Yanichewski, Cantrileos. De meisjes waren ongenaakbaar mooi, een bron van kwelling voor de altijd verliefde Ricardito. Als zijn eerste pennevruchten beschouwt hij de liefdesbrieven die hij een schoolvriendinnetje schreef en die steevast werden beloond met een kweepeer, een gekoesterde schat.

* Voor zover er vertalingen in het Nederlands bestonden, heb ik hieruit geciteerd. In dit geval is de vertaling dus van Robert Lemm.

Pablo Neruda, op 2-jarige leeftijd
Temuco, 1906

De boerse, primitieve sfeer waarin Ricardo met zijn zusje Laura en zijn broer Rodolfo opgroeide, vertoont veel gelijkenis met die uit de vroege jeugd van Elias Canetti, zoals hij deze beschrijft in zijn autobiografische roman *De behouden tong.* Het verschil Chili - Bulgarije maakt hier kennelijk niet uit. De stemmingen van een jeugd lijken altijd op die van vele andere, een gegeven waarmee opvoedkundigen en psychologen hun voordeel hebben gedaan.

Mamadre

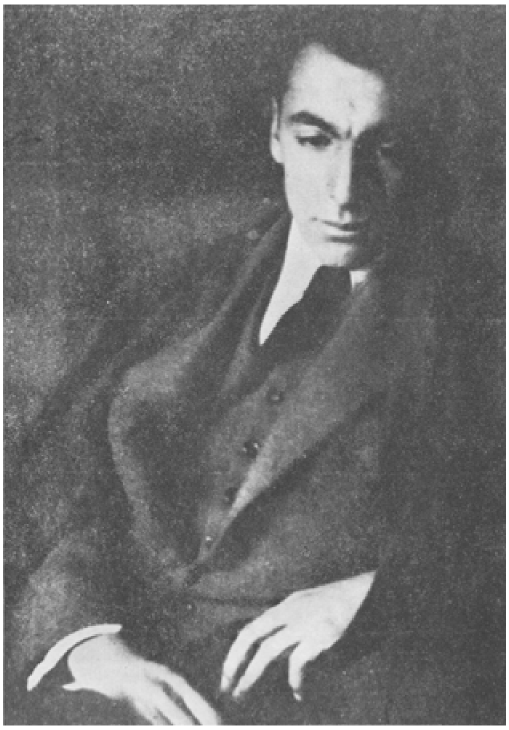
Daar komt mamadre binnen
op klompen. Gisteravond
blies de poolwind, daken
bezweken, muren en bruggen
stortten in,
hij huilde de hele nacht
met zijn poema's,
en nu, op deze ochtend
met vrieszon, komt
mijn mamadre binnen, doña
Trinidad Marverde,
lieflijk als de schuchtere lef
van de zon in stormachtige streken
zwak lichtje dat aan-
flikkert en uit
om iedereen de weg te wijzen.

Oh, lieve mamadre,
- ‘stiefmoeder’ heb ik nooit
over mijn lippen gekregen -
nu trilt deze mond
om jou te beschrijven,
want zodra ik iets kon begrijpen,
ontmoette ik goedheid gestoken
in donkere armenplunje,
de nuttigste vorm van vroomheid,
die van water en meel,
en dat was je: het leven maakte je tot brood
en zo verteerden wij je,
in lange winters, troosteloze winters
met lekken in huis
en overal je bescheiden wezen
die het grove graan van de armoe
afwierp alsof je
een stroom diamanten verdeelde.

Ach, mama, hoe
kan ik één minuut leven zonder
aan je te denken?
Dan kan ik niet. Ik
draag jouw Marverde in mijn bloed,
de naam
van brood dat wordt verdeeld,
van twee lieve handen
die uit de meelzak het ondergoed
knipten van mijn kindertijd,
van de vrouw die kookte, streek en waste,
zaaide, koorts kalmeerde,
en die toen alles was gedaan
en ik al
stevig op mijn benen stond,
verdween, uitgediend, donker,
in de kleine doodkist
waar ze niets deed, voor het eerst,

in de harde regen van Temuco.

Uit: *Memorial de Isla Negra* (Gedenkschrift uit Isla Negra, 1963), vert. Barber van de Pol, eerder verschenen in het cahier ‘Uit een straat werd ik geroepen’.


Neruda als student.

Santiago

Ricardo Reyes veranderde zijn naam toen hij veertien was, nog voor hij naar de hoofdstad Santiago zou vertrekken. Hij deed het vanwege zijn vader, die niets op had met het idee dat zijn zoon dichter wilde worden. Dat was geen vak, je werd ingenieur of dokter of zoiets, en dus verbrandde hij als het er op aankwam zonder gewetenswroeging de boeken en schriften van zijn zoon. Toen Ricardo eens een gedicht had ingestuurd naar een wedstrijd en beducht was voor ontdekking door zijn vader, besloot hij een pseudoniem te nemen. Bladerend in een tijdschrift kwam hij de naam Jan Neruda tegen, behorend bij een Tsjechisch auteur. De achternaam nam hij over en als voornaam koos hij Pablo. Het zou voor zijn hele leven zijn. In 1946 heeft de Chileense regering de wijziging gewettigd en sindsdien bestaat Ricardo Eliecer Neftalí Reyes y Baseolto niet meer.

Als zestienjarig student Frans aan het Pedagogisch Instituut in Santiago, begint Neruda een nadrukkelijk dichtersbestaan. Hij is nog erg verlegen. Hij, die later moeiteloos een stadion vol toehoorders zou boeien met zijn voordracht, moest de eerste publieke spreekbeurt uitbesteden. Maar hij baart al opzien, hij is bohémien, toegerust met een zwarte cape, terend op een eeuwige hap spaghetti. Als veel studenten koestert hij felle anarchistische idealen: het is de tijd van Sacco en Vanzetti! Hij vertaalt Franse anarchisten en begint poëzie te publiceren in tijdschrijften.

Eerste bundels

In 1921 verschijnt Neruda's eerste bundel, *Canción de Fiesta* (Feestzang), in 1923 gevolgd door *Crepusculario* (Schemering) en het jaar daarop door *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang). Van deze laatste bundel zijn tot nu toe meer dan 20 miljoen exemplaren verkocht, in het Spaans, maar ook in veel andere talen. De eenentwintig gedichten beschrijven, in beeldende bewoordingen, de eenzaamheid na een doodgebloede liefde, met het twintigste als een soort explicerende bezinning. Niet de geliefde wordt terugverlangd, maar de liefde. Het gebruik van elementen uit de natuur, de vereenzelviging van de dichter daarmee en vooral de uitbeelding van de geliefde in geografische termen is opvallend. Het zou een blijvend kenmerk van Neruda's poëzie zijn.

De vrouw is een vruchtbaar terrein (moeder aarde), door de minnaar ontgonnen, een zelfde soort erotiek als later voorkomt in, bijvoorbeeld, *De verzen van kapitein*: de geliefde als een geheimzinnige, vruchtbare, maar afhankelijke globe, buiten de tijd geplaatst:

> Vrouwenlichaam, blanke heuvelen, dijen blank,
> In je milde overgave lijk je de wereld.
> Mijn lijf van woeste ploeger woelt je om
> En doet de groei ontspringen uit het diepste van de grond...

In de tijd dat Neruda debuteert loop het modernisme (te vergelijken met het Europese symbolisme) op zijn eind. De stroming zette in 1888 in met de verschijning van de bundel *Azul* (Blauw), van de Nicaraguaan Rubén Darío. Zijn bedoeling en die van anderen was de ramen wijd open te gooien om de muffe atmosfeer van conventionele romantiek en het populaire retorische gebulder te laten verwaaien. Kosmopolitisme,

pracht, verfijning, verrassing en exotisme waren de kenmerken van het modernisme, maar bovenal een overheersende vrijheidsdrang. Daarom stond het vormtechnisch interessante modernisme heel beslist ook voor een levenshouding: anti-burgerlijk, universeel.

In de romankunst kwam als reactie op het modernisme een verlangen op naar meer werkelijkheidszin, wat ondermeer uitmondde in indigenisme en sociaal engagement. De poëzie kende, als uitschieters van het modernisme, het ultraïsme (van Jorge Luis Borges) en het creacionisme (van de Chileen Vicente Huidobro, beslist geen vriend van Neruda!). Tenslotte resulteerde de vernieuwing in de poëzie in een breed *vanguardismo* (avantgardisme) waartoe verschillende dichters behoorden die nu als groot worden beschouwd en die min of meer in de zelfde tijd debuteerden: Neruda, Borges, Nicolás Guillén, César Vallejo, uiteenlopende geluiden met een zelfde schatplichtigheid. Borges, bijvoorbeeld, zou het *modernismo* altijd blijven aangeven als een belangrijke, in feite onmisbare, fase in de ontwikkeling tot zijn definitieve vorm.

Neruda's *Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang* vormen binnen die experimentele context, met hun beeldenrijkdom en hun ongebreidelde, lyrische toon, een verrassend geluid. Hij kende vooral het werk van de modernist Carlos Sabat Ercasty, uit Uruguay, goed, maar de invloeden kan men met evenveel recht zoeken bij Europeanen of Noordamerikanen. Toch is het ook niet zo dat men onmiddellijk denkt aan Rilke, aan de Franse symbolisten, aan Whitman, aan Shakespeare, aan Góngora of aan Quevedo, als men zijn werk leest; van allen zijn sporen te vinden, maar ze zijn van meet af aan opgegaan in Neruda's zeer persoonlijke eigen geluid.

Diplomatie

Neruda is twintig als hij de Chileense Staatsprijs voor literatuur ontvangt. Dat betekent nationale bekendheid en in Latijns-Amerika betekent dat veelal ook de uitnodiging een diplomatieke functie te gaan bekleden. De schrijver is daar, in positieve en in negatieve zin, meer een vertegenwoordiger dan bij ons; Neruda heeft het niet voor niets over zichzelf als een ‘spreekbuis’. Die specifieke rol bracht Julio Cortázar er toe in een motto bij zijn roman *Royuela: een hinkelspel* Jacques Vaché aan te halen: niets is dodelijker dan je land te moeten vertegenwoordigen. Neruda had er kennelijk minder moeite mee.

Neruda hoorde dat hij consul kon worden en had wel oren naar een verblijf in het buitenland. Hij toog naar het ministerie van buitenlandse zaken, zonder veel ideeën over de inhoud van zo'n functie. De eerste keer liep het mis, maar tijdens een tweede bezoek aan de minister werd hem verteld dat hij kon worden uitgezonden naar een hem onbekend gat op de kaart: Rangoon, in Birma.

Neruda reist naar het Verre Oosten en is achtereenvolgens gestationeerd in Rangoon, Ceylon (1928), Batavia (1930) en Singapore (1931). Het zijn lange, eenzame jaren; hij was niet op het verblijf voorbereid. Die vreemd gekleurde wereld, met zijn eigen geuren, wriemelende drukte en openlijk verval in de straten fascineert hem: de revolutionaire studenten in India, met wie hij contacten onderhoudt, interesseren hem. Maar hij is alleen. Daar verandert de liefde, die af en toe zijn weg kruist, niets aan.

Hij waant zich midden in een magnifieke film van Technicolor waar hij geen moment uit kan stappen. Hij schrijft neutrale brieven aan zijn familie, vooral aan zijn zuster Laura, en zwaarmoedige aan een vriend, Eandi. Op een gegeven moment laat hij zich, door Rafael Alberti, een woordenboek toesturen: hij heeft het gevoel dat hij van zijn eigen taal vervreemdt.

Verblijf op aarde

En hij dicht: *Residencia en la Tierra* (Verblijf op aarde), I en II (1925-1931; 1931-1935). In deze bundels vindt zijn persoonlijke crisis een weerslag, al is niet alles even somber wat er in staat: tussendoor spuit Neruda overmoedig, zinnelijke verzen waarin hij de hele wereld lijkt te willen omarmen. Zijn latere distantiëring van het pessimisme in de bundels, is gretig door

zijn tegenstanders aangegrepen om hem te betichten van zelfcensuur, wat aansloot bij zijn imago als partijdichter. In het vraaggesprek met Rita Guibert wordt hier op ingegaan.

Verblijf op aarde schetst het bestaan als een chaos, bijeengehouden door een vertwijfelde poging tot benoemen. De bundels behoren tot Neruda's beste. Hans Magnus Enzensberger, die verderop als kapittelaar van Neruda zal worden opgevoerd, bestempelde ze, bewonderend, als een alles meevoerende stroom lyriek, met een grondtoon van Indiaanse gelatenheid. In een van de bekendste gedichten, 'Sonate en verwoestingen', gepubliceerd als omlijsting bij de Nederlandse vertaling van *De toppen van Macchu Picchu*, vallen al in de eerste vier verzen achtereenvolgens de adjectieven onbestemd, beduusd, onzeker, pover, trouweloos en achterdochtig. De dichter beschrijft zichzelf als een verdoolde die, in een misschien parmantige, want zeer jeugdige, klacht spreekt van het 'verwezen altaar, in wetenschappen van tranen verloren'.

De kwetsbare, vragende houding van de dichter, zijn vertwijfeling in vele gevallen, komt ook tot uiting in dit fragment van 'Er is geen vergeten', eveneens opgenomen bij *De toppen van Macchu Picchu*:

> Waartoe zovele landstreken en waartoe schaart zich een
> dag aan een dag? Waartoe hoopt zwarte nacht zich op
> binnen de mond? Waartoe gestorvenen?
> Vragen jullie waar ik vandaan kom dan moet ik wel praten
>   door kapotte dingen,
> door al te wrang gereedschap,
> door grote beesten veelal weggerot
> en door een dichtgeknepen hart van angst.

Neruda zou, als we zijn partijpoëzie buiten beschouwing laten, een melancholicus blijven en optimisme klinkt bij hem altijd oneigenlijker dan een enigszins opstandig pessimisme. Maar later zou hij vreugde ontlenen aan de 'volheid van het bestaan en haar geheime orde'. Het is niet verwonderlijk dat hij zich, jaren na de publicatie van *Verblijf op aarde*, vervreemd voelde van die 'verdoolde' geluiden. Dat heeft wellicht minder met zelf-censuur dan met gêne te maken. Maar hij drukte zich ongelukkig, volgens sommigen onthullend, uit door te zeggen dat hij de bundel, *indien hij de macht ertoe had*, uit de roulatie zou nemen. Dat riekt naar gezagsaanbidding...

Intermezzo

In 1933 trouwt Neruda met de Hollandse Marie-Antoinette Hagenaar Vogelzang, naar het schijnt een desastreus huwelijk. In zijn *Memoires* komt hij er niet aan toe; de tijd was hem niet beschoren dit onderdeel te behandelen. Velen hebben Neruda verweten dat deze omissie niet op toeval berust en duidt op minachting van de door hem zo bejubelde gewone mensen (er zijn buitensporig veel pagina's in de *Memoires* ingeruimd voor allerhande groten der aarde die hij heeft gekend, met iets van de trots van de parvenu). Ook zijn vrouwen komen er bekaaid af, misschien met uitzondering van Matilde Urrutia.

Misschien is het beter dat de mythe Neruda-Hagenaar Vogelzang voor het publiek in nevelen blijft gehuld, het is de vraag of zij ons iets aangaat.

Spanje

De diplomatieke dienst roept Neruda ook naar andere streken van de aardbol: Buenos Aires (1933), Barcelona (1934), Madrid (1935), Parijs (1939), Mexico (1940-43) en ten slotte, onder Allende, opnieuw Parijs, tot een ongeneeslijke prostaatkanker hem voortijdig doet terugkeren.

Als Neruda, op eigen verzoek, in 1935, is overgeplaatst van Barcelona naar Madrid, begint een tijd van kentering. Hij wordt enthousiast binnengehaald als de ‘Chileense condor’, met name door de jonge Spaanse dichters van de befaamde generatie van 1927 (herdenkingsjaar van Luis de Góngora): Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Rafael Alberti... Ook jongeren als Miguel Hernández en ouderen als Antonio Machado fêteren hem.

Madrid, 1935. Bergamín, Alberti, Neruda, Cernuda, Altolaguirre.

Lorca presenteert hem tijdens een feestelijke bijeenkomst als

> een dichter, nader tot de dood dan tot de filosofie, nader tot de pijn dan tot het verstand, nader tot het bloed dan tot de inkt. Een dichter, vol mysterieuze stemmen, die hijzelf gelukkig niet kan ontcijferen, een waarachtig mens, die goed weet dat riet en zwaluwen bestendiger zijn dan de harde wang van een standbeeld.

De omgang met deze linksgeoriënteerde, eigenzinnige dichters werkt stimulerend. Neruda start een poëzietijdschrift, Caballo verde para la poesiá (Groen paard voor de poëzie), gevuld met bijdragen van Lorca, Aleixandre, Guillén, Cernuda, Alberti en anderen, zonder begeleidende beschouwingen, afgezien van enkele prozagedichten van Neruda zelf, onder meer de getuigenis die het eerste nummer, in oktober 1935, opent: zijn pleidooi voor een ‘onzuivere’ poëzie, die alles omvat, het verhevene en het ordinaire, het hele en het kapotte.

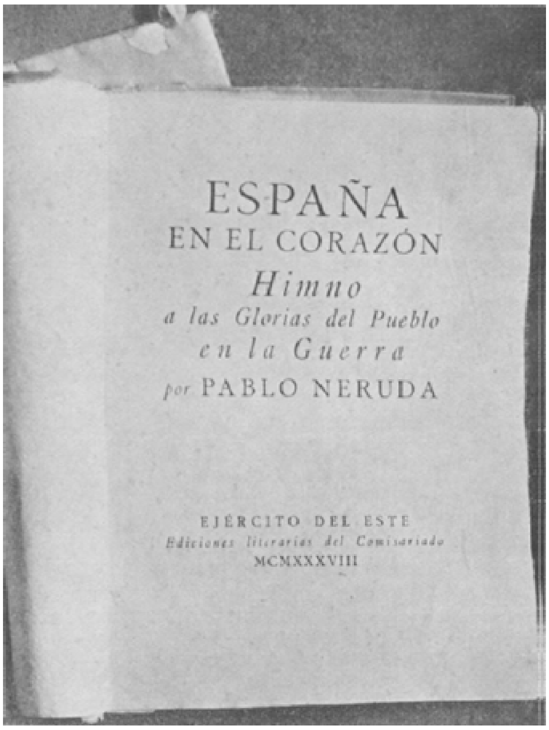
Met deze poëtica verklaart hij zich tegen l'art pour l'art. Ook in 1935 schreef hij over poëzie dat deze moest zijn ‘geschreven door het bloed om te worden gehoord door het bloed’, een fysieke variant op Rimbauds ‘de l'âme pour l'âme’. In het Spaans wordt het woord bloed nu eenmaal gemakkelijker gebruikt.

Engagement

In Spanje krijgt Neruda's politieke betrokkenheid, altijd al latent aanwezig, definitieve vorm. De directe aanleiding vormen de gebeurtenissen tijdens de Spaanse Burgeroorlog, in het bijzonder de dood van zijn vrienden Lorca en Hernández. In 1937, aan het front, schrijft hij zijn cyclus *España en el corazón* (Spanje in *het hart*),

later opgenomen in *Tercera Residencia* (Derde Verblijf, 1947). Hierin staat onder meer een ode aan de Internationale Brigades, die weergeeft hoezeer de linkse kunstenaars en intellectuelen destijds meeleefden met het specifieke geval Spanje. Maar het beroemdste gedicht is ‘Explico algunas cosas’ (Ik verklaar enkele dingen), waarin hij de verandering in zijn poëzie toelicht en waarop Rafael Alberti, later, het verderop afgedrukte gedicht entte. (Een Nederlandse vertaling van Neruda's gedicht is te vinden in het cahier *Uit een straat werd ik geroepen*).

In 1939, bij het uitkomen van de bundel *Las furias y las penas* (Woede en pijnen, een motto ontleend aan Quevedo), benadrukt hij zijn besluit: ‘De wereld is veranderd en mijn poëzie is veranderd. Een druppel bloed is op deze verzen gevallen en zal er in blijven leven, onuitwisbaar als de liefde’.



Spanje in het hart, gedrukt door de soldaten van het republikeinse Spanje, die ook het papier vervaardigden, 1938.

In 1937 richt Neruda, samen met de Peruaanse dichter César Vallejo, het Latijnsamerikaanse hulpcomité voor het republikeinse Spanje op en twee jaar later, als consul in Parijs, regelt hij de emigratie van Spaanse vluchtelingen naar Chili. Meer dan tweeduizend mensen kunnen worden geholpen.

In 1945 treedt hij toe tot de Communistische Partij die hij, in zijn *Canto general*, dank brengt in metaforische bewoordingen:

> Je leerde me de eenheid en verscheidenheid van alle mensen zien...

en:

> Jij hebt me onverwoestbaar gemaakt omdat ik in jou groter ben dan in mezelf...

en:

> Je gaf me de rechtheid die de boom behoeft.

Eenvoud

Neruda ging bewust geëngageerd schrijven. Later, in de jaren vijftig, na het soms complexe, veel omvattende *Canto general* dat onvermijdelijk Ezra Pounds grootscheepse *Cantos* in herinnering roept, ging hij bewust 'eenvoudiger' schrijven, een eenvoud die, naar zijn zeggen, moeilijker is dan de meest ingenieuze taalvondsten. Deze eenvoud kenmerkt zich door een korte versvorm en een

geleidelijke opbouw van de gedichten, zodat de lezer alles makkelijk kan volgen. In 1953, in een artikel genaamd *Het duistere en het duidelijke in de poëzie*, rechtvaardigt hij deze eenvoud met de stelling dat 'poëzie is als brood en al op aarde bestond vóór iedere vorm van schrijf- of boekdrukkunst'.

Zelfverminking

Neruda is zijn leven lang door een veelzijdig assortiment critici achtervolgd. Hij was te moeilijk, te makkelijk, te politiek, wel politiek maar te weinig marxistisch, te ijdel en te slaafs... Het zijn natuurlijk vooral zijn partijslogans, zijn propagandistische verzen, met holle retoriek, zoals, na Stalins dood, de zinsnede 'Stalinianos. Llevamos este nombre con orgullo' (Stalinisten. Wij dragen deze naam vol trots), die het moesten ontgelden. Hans Magnus Enzensberger dient als voorbeeld van al diegenen die Neruda's onvoorwaardelijke verguizing of verheerlijking van heersers of politieke systemen afwijzen. Hij zegt: 'Het is de taal die met haar eigen historische wetten het sociale karakter van de poëzie bepaalt; verstrikt zijn in het politieke veld garandeert op zichzelf niets'. Veel van Neruda's werk na *Residencia en la tierra* wordt door hem bestempeld als een blijk van 'Selbstverstümmelung'.

De wortels van deze zelfverminking zoekt Enzensberger in de maatschappelijke situatie van de poëzie die de dichter zou dwingen tussen zijn publiek en zijn poëzie te kiezen, 'een dilemma waar Neruda niet tegen opgewassen was'. Enzensberger spreekt van een 'artistiek drama', een adequate term voor iets wat we nog steeds bij vele schrijvers en dichters in Latijns-Amerika kunnen constateren. Neruda zelf heeft naar aanleiding van dit soort beschuldigingen, joyeus, gezegd: 'Ik ben dichter uit esthetische roeping en politicus uit ethische plicht'. Die 'ethische plicht' heeft hem echter vaak de grens tussen partijdige poëzie en partijpoëzie doen overschrijden.

Heel ongelukkig bleek achteraf de lof die Neruda in het *Canto general* Stalin toezwaait, als ging het om een soort Uebermensch:

> ...
> Staling richt op, maakt schoon, bouwt, versterkt,
> behoedt, kijkt, beschermt,
> voedt,
> maar ook straffen doet hij.
> En dat is wat ik wou zeggen, kameraden:
> straf is nodig.
> ...

Afgezien van het feit dat dit soort persoonscultus altijd onverenigbaar is met het 'vrije' karakter van poëzie, ligt het in dit geval extra pijnlijk, omdat het object van de lof, Stalin, vooral na zijn dood in maart 1953 en de ontmaskering die daarop volgde, alom is verguisd. Zodra na Stalins dood zijn bewind wordt aangeklaagd en Chroetsjow op het XXe Congres van de Communistische Partij het dogmatisme en de persoonsverheerlijking heeft aangevallen, krijgt Neruda de wind van voren. Een ander beeld van Stalin zal hij pas in 1964 geven, in zijn *Gedenkschrift van Isla Negra.*

Parallel met de afwijzing van Neruda's Stalinverering, loopt de huiver van velen voor zijn onvoorwaardelijke trouw aan de politiek van de Sovjet-Unie. In 1953 ontvangt hij de Leninprijs voor de vrede, voor het negende canto van het *Canto general* (Dat de houthakker ontwake), met het schitterende gedicht 'Vrede' dat herinnert aan Bertold Brechts 'Frieden' en dat niets pamflettistisch heeft. Neruda was een graag geziene, frequente gast van de Sovjet-Unie.

Dieptepunt

Heel geladen en rechtlijnig is Neruda's trouw aan de Sovjet-gedachte in *Las uvas y el viento* (De druiven en de wind), een dikke bundel van XXI boeken waarin een keur van democratieën wordt bezongen en de dichter, vanaf de titel, aanleunt tegen het socialistisch realisme. Het is een dieptepunt in zijn werk.

Neruda heeft verklaard: ‘Het is niet de partijlijn die me leidt, het is een denkproces, het spoor van een tijdperk... Ik blijf

Vrede

Vrede de dalende schemeringen,
vrede de brug, vrede de wijn,
vrede de letters naar mij op zoek
en omhoog mijn bloed in, het oude zingen
omrankend met aarde, met liefdes,
vrede de stad bij ochtend
als het brood ontwaakt, vrede de rivier
Mississipi, de oerstroom,
vrede het hemd van mijn broeder,
vrede in het boek als een zegel van bries,
vrede de grote kolchoze van Kiev,
vrede de as van deze doden
en van die andere doden, vrede het zwarte
ijzer van Brooklyn, vrede de postbode
van huis tot huis als het daglicht,
vrede de choreograaf die de ranken
toeroept door een megafoon,
vrede mijn rechterhand
die enkel wil schrijven Rosario,
vrede de Bolivianen, gesloten
als blokken tin, vrede
opdat jij kunt gaan trouwen, vrede alle
houtzagerijen langs de Bio-Bio,
vrede het uiteengeflarde hart
van guerrilla-Spanje,
vrede het kleine museum van Wyoming
waar het liefste
een hoofdkussen is met een hart erop geborduurd,
vrede de bakker en zijn beminden,
   en vrede het meel: vrede
   al het koren dat kiemen gaat,
   alle liefde op zoek naar beschuttend loof,
   alle levenden, vrede
   alles wat land is en water.
Hier neem ik afscheid, ik ga
terug naar mijn huis, naar mijn dromen,
naar Patagonië waar
storm de stallen ranselt
en de oceaan hoog opspat van ijs.
Ik ben maar een dichter, ik hou van jullie, allemaal,
ik zwerf over de wereld die ik liefheb,
in mijn land zetten ze mijnwerkers gevangen
en militairen schrijven rechters de wet voor.
Maar ik, tot in zijn wortels houd ik van
mijn kleine, koude land.
Al moest ik duizend doden sterven,
dàar wil ik sterven.
Al moest ik duizendmaal geboren worden:
dàar wil ik geboren worden:
vlak aan de wilde araucária,
vlak aan de vlagen van de zuiderstorm,
vlak aan de pasgekochte torenklokken.
Niemand moet denken aan mij,
laten we denken aan heel de aarde

als we geestdriftig op tafel slaan.
Ik wil niet dat het bloed opnieuw
het brood doorweekt, het maal van bruine bonen
en de muziek: ik wil dat met mij mee
de mijnwerker komt, het meisje,
de advocaat, de zeeman,
de poppenmaker,
dan gaan we naar de bioscoop en dan weer eruit
en dan drinken we de roodste wijn die er is.

Ik kom helemaal niets oplossen.

Ik kwam hier om te zingen
en dat je meezingt met mij.

Uit: *Canto general*, IX, 6 (Dat de houthakker ontwake), vert. Dolf Verspoor, eerder verschenen in het cahier *Uit een straat werd ik geroepen.*

[Vervolg Dieptepunt]

trouw aan het land dat de grootste Revolutie uit de Geschiedenis op zijn naam heeft staan'. Hij had te kampen met de Koude Oorlogsfeer van die jaren waarin vrijwel iedereen, afgezien van de meest onafhankelijke of sceptische geesten, zich gepolariseerd opstelde: het was Amerika óf Rusland. In Chili heerste een stemming van communistenvreterij, hetgeen Neruda aan den lijve heeft ondervonden.

Andere kritiek

In de tijd dat Neruda in Spanje zat, polemiseerde hij met de oudere dichter Juan Ramón Jiménez, meestal op indirecte wijze. Hun contact weerspiegelt iets van een haat-liefdeverhouding: het wil maar niet lukken elkaar nader te komen. In feite lag aan het verschil een incompatibilité des humeurs ten grondslag. Neruda (gretig, wijdlopig, massaal, alledaags, hartstochtelijk) en Jiménez (verfijnd, beknopt, elitair, elegant, verstandelijk) konden elkaar niet vinden; er gebeurde altijd wel wat - een onhandig getimede opmerking, een verkeerd begrepen reactie - dat de toenadering verstoorde. Het heeft iets tragikomisch het contact te volgen, want er was best sprake van wederzijdse waardering.

Het begon toen Jiménez weigerde een manifest te ondertekenen waarin Vicente Huidobro, een landgenoot van Neruda, werd beticht van plagiaat. Neruda en zijn Spaanse vrienden bellen hem op en zingen, bijvoorbeeld, vieze liedjes door de telefoon.

In zijn manifesten in *Groen paard voor de poëzie* richt Neruda zich onder meer tot Jiménez, de estheet. Jiménez' antwoord is waardig: tegenover Neruda's 'onzuivere' poëzie stelt hij de zuivere ('er is geen andere'), die *altijd* verantwoordelijk is, dat wil zeggen in volle bewustzijn reageert op hetgeen het onderbewuste wil schrijven, ongeacht de aard ervan. Jiménez' eindoordeel over Neruda zou luiden: iemand met een goede kern, maar omgeven door veel anecdotisch en kleins, 'een groot slecht dichter'.

Horzel

Misschien heeft iedereen die publiceert zijn privéhorzel. Neruda had er een die hem tot na zijn dood trouw bleef. Hij heet Ricardo Paseyro en hij is er van overtuigd dat keizer Neruda geen kleren aan heeft. In de zomer van 1979 verscheen in het Franse blad Contrepoint nog een artikel van zijn hand genaamd *Le mythe Neruda*, een verkorte versie van een gelijknamig boekje dat jaren daarvoor bij l'Herne was uitgekomen.

Volgens Paseyro is Neruda een ijdeltuit, een bedrieger, een opportunist en, vooral, een bar en boos dichter. Paseyro verzorgt, natuurlijk, een frappante bloemlezing van Nerudiaanse partijpoëzie, met signalering van de nodige tegenspraken. Hij vertaalt, in zakelijk Frans, een bepaalde ode, waarbij fragmenten uit hun verband worden gerukt en de burger met zijn gezonde verstand wordt gevleid. Aan enige analyse verspilt Paseyro zijn krachten niet en dat is jammer want met deze notoir kwaadwillende boutade schiet hij bij voorbaat zijn doel voorbij.

Canto general

Het Canto general werd in de jaren veertig, grotendeels in de klandestiniteit, geschreven, gedurende de ballingschap waarin Neruda, na zijn oppositie tegen president García Videla, werd gedreven. Hij zat sinds 1945, voor de noordelijke mijnprovincies Tarapaca en Antofagasta, in de Senaat en had in buitenlandse bladen artikelen gepubliceerd waarin hij felle kritiek uitoefende op president Videla. Die was, volgens hem, zijn beloften, geuit tijdens de verkiezingscampagne waarin Neruda hem steunde, niet nagekomen. Neruda werd uit de Senaat gestoten. Na een felle rede, getiteld *Yo acuso* (Ik beschuldig), vaardigde het Hoge Gerechtshof een arrestatiebevel tegen hem uit.

Neruda trekt door de bergen van Chili en vlucht, na een jaar, de grens naar Argentinië over. In het tiende canto, *El fugitivo* (De voortvluchtige) brengt hij van die zwerftocht verslag uit, vooral van de gastvrijheid die hem bij de mensen op het land ten deel viel. Van 1949 tot 1952, het jaar waarin hij weer in Chili mag terugkeren, maakt hij reizen naar Europa, Azië, Guatemala. In 1950 komt, in Mexico, een eerste intergrale editie van het *Canto general* uit.

In het vijfde canto, *La arena traicionada* (Het verraden zand), weidt Neruda uit over de situatie in andere Latijnsamerikaanse landen op het moment dat hij aan zijn Canto werkt: het is bijna overal nog treuriger dan in Chili. Uitzonderingen zijn, in bepaalde opzichten, het Argentinië van Perón en het Mexico van Alemán. In Venezuela is in 1948 de progressieve en tolerante Rómulo Belancourt verdreven. Uruguay, toen nog het Zwitserland van Latijns-Amerika, vormt een toevluchtsoord voor de vluchtelingen uit de rest van het continent.

Het *Canto general* omvat vijftien delen. Het ontstond, zo heeft Neruda gezegd, na de dood van zijn vader, vanuit de bedoeling een lofzang op Chili aan te heffen en het wezen van het land te interpreteren. In het *Canto general de Chile* (Algemene zang van Chili) denkt Neruda in nostalgische beelden aan zijn vaderland en spreekt de hoop uit er spoedig terug te keren. Hij beschrijft rivieren, mensen, planten en vogels, zoals ze in zijn herinnering voortleven. Het mooist zijn de miniaturen van een aantal vogels of bomen.

Al schrijvende aan zijn *Canto general de Chile* is Neruda zich er steeds maar van bewust dat Chili deel uitmaakt van een groter geheel, Amerika. Of, zoals hij het zelf heeft gezegd:

> Ik wilde me uitstrekken in de geografie, in de mensheid van mijn land, de mensen ervan definiëren en ook de producten, de levende natuur; maar ik merkte al gauw dat ik met iets te engs bezig was, want de wortels van

de Chilenen groeiden verder onder de aarde en kwamen in andere streken weer boven.

Vandaar dat het *Canto de Chile*, nu canto VII, uitgroeide tot de Algemene zang van heel Latijns-Amerika, met talloze verwijzingen naar andere plekken in de wereld.

Het *Canto general* beschrijft de geografie, de natuur, het Indiaanse verleden, de geschiedenis met haar anti-helden (de conquistadores) en haar helden (de bevrijders), het heden, de mogelijke toekomst. Het bevat vele autobiografische elementen, toegespitst in de laatste zang, *Ik ben.*

Het is een groots opgezet epos van wisselende kwaliteit. Sommige canto's, het tweede en het zevende, springen er als geheel uit, andere bevatten naast prachtige fragmenten ook magere

anecdotes en vlakke partijpoëzie. Het is duidelijk dat Neruda het moeilijk had met de vraag voor wie hij schreef. Daar waar hij zich in schijnbaar onbekommerde, vaak complexe, lyriek laat gaan is hij het best.

De toppen van Macchu Picchu, het tweede canto, is ook in figuurlijke zin het hoogtepunt. Neruda heeft de berg naar de ruïnes van de pre-Icaheiligdommen beklommen en is onder de indruk. Mede onder invloed van de voorbeelden uit de Mexicaanse murale schilderkunst, vat hij het verlangen op iets panamerikaans te maken en de resten van een vergane beschaving in de actualiteit tot leven te brengen: ‘Stijg met mij op en word geboren, broeder’; de doden moeten zin krijgen.

Het eerste wat opvalt aan de poëtische vormgeving van het *Canto general* is de bijzonder aardse beeldspraak waarvan Neruda zich bedient. De meest voorkomende betekenisdragende woorden (dus niet grammaticale, zoals lidwoorden) zijn ‘piedra’ (steen) en ‘tierra’ (aarde). De dichter is gefascineerd door de veelheid, de verscheidenheid en de volheid van het bestaan. Veelvuldig komen woorden voor die op vruchtbaarheid duiden, zoals stuifmeel, zaad, meeldraad, bron, aren, klokken, tros, geslachtelijk, en het zelfde geldt voor woorden die een vorm van oneindigheid aangeven, zoals blind of onmetelijk.

Volheid, samenhang en gelijkwaardigheid van de dingen worden geaccentueerd door middel van talloze opsommingen. Maar ook het vele dat Neruda in het omvangrijke *Canto general* aanstipt ervaart hij als ontoereikend: het woord is niet in staat de werkelijkheid te omvatten, vandaar dat opsommingen vaak worden afgesloten met het suggestieve ‘todo’ (alles), als surrogaat voor het onzegbare vele.

Er wordt vaak en veel en van alles opgesomd. De ene keer zijn het reeksen bijeenhorende begrippen of voorwerpen, bijvoorbeeld mensen, activiteiten, rivieren, gebruiksvoorwerpen zonder systematische ordening. Dan weer zijn het chaotische, heterogene reeksen die de samenhang onderstrepen. Een voorbeeld vormt het gedicht ‘Vrede’, uit het negende canto.

Samenhang en gelijkwaardigheid van alle elementen wordt ook geïllustreerd door de voortdurende uitwisseling van eigenschappen of attributen van verschillende dingen. Zo heeft het water een taal, is de roos van steen en wordt de mens voorgesteld als een boom. Deze uitwisseling kan eveneens duiden op strijd, want de natuur is niet alleen adembenemend rijk maar ook meedogenloos als gevolg van de noodzakelijke strijd om het bestaan. Erg vaak zien we de uitwisseling van eigenschappen of attributen van mens en landschap, of komt het tot een identificatie van deze twee eenheden: de korrels zand staan voor de talloze armen.

Vertrekpunt is vaak ‘yo’, ik. Maar ‘yo’ is niet alleen autobiografisch, het bestrijkt een uitgebreid en ingewikkeld associatieveld. ‘Yo’ duidt de dichter aan, als gestructureerd, autonoom systeem (lichaam), maar maakt tegelijkertijd deel uit van de menselijke soort, vermenigvuldigt zich en komt te staan voor ‘volk’: ‘Volk ben ik, ontelbaar volk’, luidt het slot van het tiende deel van *canto II*).

‘Yo’ is de grote protagonist van het *Canto general*, maar daarnaast treedt Juan naar voren, de anonieme eenvoudige held, als prototype van de berooide, of, pars pro toto, het volk. ‘De aarde heet Juan’, is de titel van *canto VIII*, als een voorbeeld temeer van de symbiose mens-natuur. Een andere held is Recabarren, prototypisch voor ‘de’ libertador (bevrijder). Antihelden zijn er legio, samen te vatten in ‘de’ conquistador, ‘de’ gringo.

Maar centraal staat toch vooral de dichter, ‘yo’, die, via zijn poëzie, als spreekbuis, zin geeft aan het bestaan van de anonymus en hem symboliseert in zijn conditie van historisch wezen.

Mensbeeld

Steen in de steen: en waar was dan de mens?
Lucht in de lucht: en waar was dan de mens?
Tijd in de tijd: en waar was dan de mens?
(*Canto II*, 10)

De oorspronkelijke mens (Adam) werd gekneed van leem, 'arcilla', een woord dat in het *Canto general* de betekenis gaat aannemen van 'oorspronkelijk' en zelfs van 'natuurlijk'. Maar de mens onderscheidt zich door zijn verstandelijke vermogens en zijn rationele band met de dingen. Hij is als enige verantwoordelijk, niet een of ander godsbegrip. Neruda gelooft niet in een metafysische god; in *canto VI* zegt hij: 'Y para mí no hay dios sino la arena oscura' (En voor mij bestaat er geen God behalve het donkere zand). Godsdienst, althans de R.K.-kerk, staat voor Neruda gelijk aan collaboratie met de onderdrukking. De afloop van een conquista-charge is, aan het eind van *canto III*, suggestief als volgt omschreven:

... slechts botten bleven over
op rigide wijze gerangschikt
in de vorm van een kruis, ter meerdere
glorie van God en van de mensen...

De mens vormt een problematische schakel in de natuurketen: 'De aarde heeft van de mens haar straf gemaakt'. Hij heeft de dynamische orde van de natuur, de harmonische cyclus, het betrekkelijke 'aards' paradijs verstoord. De mens heeft zich van de natuur vervreemd.

Soms neemt de natuur actief deel aan de sociale strijd, neemt wraak, helpt de 'sympathieke' partij. De Maya's die goud als opsmuk gebruiken krijgen de natuur tegen zich, de Araucaniërs die de natuur zelve zijn worden geholpen. Soms ook lijkt de natuur de sociale wreedheid te onderstrepen; dan vraagt Neruda haar, bij voorbeeld in de 'Winterode aan de Mapocho', uit *canto VII*, waarom zij de armen nog eens extra kwelt met overstromingen en ander leed.

Boom

De tegenstelling natuurlijk-onnatuurlijk en, parallel daarmee en enigszins concreter, die tussen integratie-desintegratie vormt de basis van alle sociale implicaties in het *Canto general*, veeleer dan de ethische tegenstelling goed-kwaad. Woorden die gestructureerde eenheden aangeven (lichaam, boom, geografie, standbeeld, enz.) zijn bij uitstek geschikt om activiteit in de natuur en in de maatschappij met elkaar te vergelijken.

De 'schending' van Cuba door de conquistadores wordt, in *canto III*, weergegeven als betrof het een lichaam:

Cuba, liefste, ...
ze hebben je gezicht versneden,
ze hebben je bleekgouden benen gespreid,
ze hebben je granaten geslacht afgebroken,
ze hebben je met messen doorboord,
ze hebben je verdeeld, ze hebben je verbrand.

Opvallend is het gebruik van 'árbol' (boom) in dit verband. Boom is een eenheid opgebouwd uit verschillende componenten. Het roept zowel het individuele als het collectieve op. Boom kan staan voor mens (lichaam) of volk of land, allemaal vertakte

eenheden. De boom wordt symbolisch bevrucht door de tranen en het bloed van het volk, opgevangen in de ‘copa’, in het Spaans zowel ‘kelk’ als ‘boomkruin’. De boom behelst het hele natuurgebeuren: vrucht op aarde, nieuw zaad, nieuwe boom, nieuwe vrucht. De boom is het symbool van de wedergeboorte.

Homo faber

De mens smeedde ijzer tot wapens, wapens die in het *Canto general* een hoge frequentie halen. Ook een woord als ‘nave’ (schip) roept negatieve bijgedachten op: het is het schip van de conquistadores. Woorden die verband houden met het begrip ‘homo sapiens’ of woorden op zedelijk vlak zijn schaars, maar via het lichaamlijke en zintuiglijke wordt de moraal indirect verwoord. Cultuurpessimisme is Neruda niet vreemd. Toch moet de (weder)opbouw van die zelfde mens komen. In *canto III* beeldt hij de mens uit in termen van een ander gestructureerd geheel, de taal, waardoor hij zich als historisch wezen onderscheidt en in staat is het voorbijgaande te overleven.

De strijd tussen dood en leven wordt uitgedrukt via de doorlopende strijd tussen zee en aarde en de uitwisseling van hun attributen (wat, als gezegd, ook op samenhang kan duiden). Zo staat sneeuw voor schuim, schip voor bergketen, enzovoort. Het gesteente van de Macchu Picchu omsluit het verleden van de mens en zijn taal. Alle aanvallen zijn doorstaan en ‘hoog in top’ bleef de ‘feilloze’ (letterlijk ‘enarbolada, dus ‘verboomde’) ‘precisie’, de geschiedenis, cultuur. De zee is, met haar altijd vernieuwende kracht binnen de zelfde eeuwige cyclus, het symbool van de tijd.

Oden

Het *Canto general* is Neruda's omvangrijkste werk: 568 bladzijden in de eerste editie van 1950. Het is ook zijn grootst opgezette werk. Na het Canto richt Neruda zich voorlopig tot ‘eenvoudige mensen’, maar eerst schrijft hij nog de *Verzen van de kapitein* (1952) voor zijn nieuwe geliefde, Matilde Urrutia, die tot zijn dood bij hem zou blijven. De bundel verscheen aanvankelijk in het geheim omdat hij Delia del Carril, officieel nog zijn gezellin, niet voor het hoofd wilde stoten. De poëzie van *Verzen van de kapitein* biedt het zelfde vrouwbeeld als destijds de *Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang*: de vrouw is in geografische termen gevat en de man doet haar bloeien, stuurt haar, voor zover zij zich laat sturen.

De druiven en de wind werd eerder aangestipt als een dieptepunt. Interessanter, heel mooi soms, zijn de *Odas elementales* (Elementaire oden, 1954), zo'n kleine zeventig oden gewijd aan de meest uiteenlopende dingen: de wijn, het hout, de liefde, de vogels van Chili, César Vallejo, de luiheid, de artisjok, de derde dag. Later volgen de *Nuevas odas elementales* (Nieuwe elementaire oden). Deze poëzie is uiterst toegankelijk; in de lyrische ondertoon zitten tal van rake absurdistische en beeldende typeringen. De eerste indruk van anekdotiek is, derhalve, bedrieglijk.

Extravagario (1958) opent met het ‘Verzoek om stilte’, door Dolf Verspoor prachtig vertaald in het cahier *Uit een straat werd ik geroepen.* Het jaar daarop verschijnen de *Cien sonetos de amor* (Honderd liefdessonnetten), waarvan Willy Spillebeen er enkele vertaalde. Neruda heeft zijn zelf opgelegde beperkingen laten varen; de Gonroriaanse welsprekendheid en iets van de Quevediaanse complexiteit is terug. De stemming is overheersend melancholiek, als bij Rilke, ook een oude liefde: alles vergaat, de uren, de seizoenen, de wisseling der getijden, maar waar bouwt de mens zijn huis? In Neruda's sonnetten moet de *claridad* (helderheid) van de liefde de bestaande onduidelijkheid en onzuiverheid verlichten.

In *Cantos ceremoniales* (Ceremoniezangen, 1961) treedt de ‘poeta enlutado’, de rouwende dichter, naar voren, de dichter die ‘het zat is’, als vroeger. Hij heeft zich

erbij neergelegd dat de natuur, onvermoeibaar in haar vernieuwing, de eenmalige mens opslokt. Maar Neruda's klacht is minder radicaal dan die in Rilke's *Elegien* want enigszins verzacht door de soms doorbrekende vreugde om het fascinerende van alle organisme.

Het *Memorial de Isla Negra* (Gedenkschrift van Isla Negra, 1964) bestaat uit vijf delen; de titels van de eerst vier verwijzen naar de vier elementen, die van de vijfde, ‘Sonata crítica’ (Kritische sonate), bevat een ironische evaluatie. Ben Belitt heeft in zijn inleiding bij *Pablo Neruda: A New Decade, 1958-1967* (Grove Press, 1969) aangegeven dat Neruda's geschiedschrijving, hier en elders, eerder wordt bepaald door een *ordre du coeur* dan door een *ordre raisonné.* Terugkerende woorden zijn *perdido* (verloren) en parallel daarmee *confuso* (verward), *indeciso* (besluiteloos). Het leven is een spel dat de dichter wil spelen maar dat hij geneigd is te verliezen.

Posthuum

Toen Neruda om gezondheidsredenen zijn diplomatieke post in Parijs moest opgeven, keerde hij terug naar Chili, naar Isla Negra. Hij had op 21 oktober 1971 de Nobelprijs voor literatuur ontvangen. In die tijd van Allende groeide hij uit tot een vrijheidsheld: hij was bevriend met Allende en had zich omwille van hem teruggetrokken als kandidaat voor het presidentschap. Na zijn dood, op 23 september, elf dagen na de militaire coup, zou hij uitgroeien tot een martelaar.

Neruda werd al decennia lang op de hele wereld door de linkse intelligentsia op handen gedragen. Als hij in Parijs aankwam, stonden bij wijze van spreken Malraux, Picasso en Sartre in gelid op hem te wachten. In Chili gold hij als een goeroe, of werd hij, aardser, geadoreerd als don Pablito.

Toen Neruda weer in Isla Negra was, begon hij aan zijn mémoires, zich baserend op een aantal lezingen en een reeks autobiografische artikelen die hij al eerder gemaakt had voor een Braziliaans tijdschrift. *Confieso que he vivido* (Ik beken ik heb geleefd), zoals de mémoires werden gedoopt, laat zich bijzonder meeslepend lezen. Aan de feitelijke waarde van het relaas kan men vaak twijfelen, want de toon is erg impressionistisch en er is vanaf een grote afstand in tijd geschreven. De mémoires kwamen voor het eerst in 1974, in Spanje, uit.

Na Neruda's dood verschenen er nog acht dichtbundels, van ongelijke kwaliteit. De eerste, *La rosa separada* (De afgescheiden roos), over een bezoek van de dichter aan Paaseiland, is de mooiste. De confrontatie tussen het verleden, letterlijk in de vorm van beelden, en de moderne, jachtige toerist, is hopeloos Neruda beseft de mallemolen van het moderne (lees: vervreemde) bestaan en ziet geen mogelijkheid tot verzoening. Hij vindt in dat verleden niets dat hem in het heden kan helpen, in tegenstelling tot de stimulans die hij destijds op de Macchu Picchu onderging.

Mooi is ook *Jardin de invierno* (Wintertuin), de heimwee van een oudere man aan de Franse kust, hevig verlangend naar zijn ‘echte’ zee, die bij Isla Negra. Andere bundels, zoals het futuristische *2000* en *Het boek van de vragen*, kinderlijke aforismen in de trant van: ‘waar laat de boom 's winters haar bladeren?’, bevatten veel middelmatigs.

Na de militaire coup werd Neruda's huis aan zee doorzocht en gedeeltelijk geplunderd, zijn politieke vijanden roerden zich; een wel heel bittere laatste ervaring voor de stervende dichter. Neruda's begrafenis groeide uit tot een zeer aangrijpende betoging. Militairen met gerichte wapens omringden een rouwende menigte die, eerst aarzelend, dan steeds luider, de Internationale zong en zich vermande tot het beroemde understatement: *Compañero Pablo Neruda? Presente!*

Voornaamste bronnen:

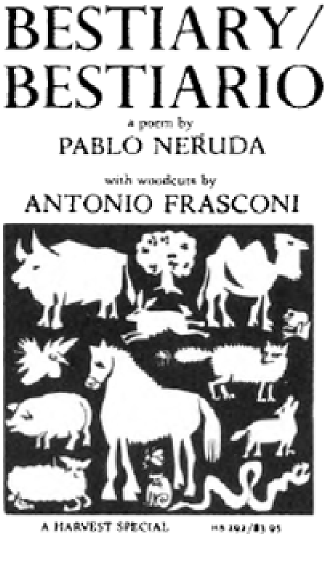
Pablo Neruda, *Obras Completas I en II*, derde druk, uitg. Losada, Buenos Aires, 1967.
Ricardo Paseyro, *Le mythe Neruda*, tweede druk, uitg. l'Herne, Parijs, 1971.
H.M. Enzensberger, *Einzelheiten IV*, Suhrkamp Verlag, 1962.

E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, uitg. Losada, Buenos Aires, 1966.
A. Juilland & E. Chang-Rodríguez, *Frecuency Dictionary of Spanish Words*, uitg. Mouton & Co., 1964.
Barber van de Pol, *Plenitud y marxismo en el Canto general de Pablo Neruda* (1972), gevolgd door *Neruda*, *objeto de crítica* (1974, doctoraalscriptie); een verkorte samenvatting verscheen destijds in Te Elfder Ure, 16, hieruit zijn fragmenten voor bovenstaand artikel overgenomen.

Tot nu toe van Pablo Neruda in het Nederlands verschenen:

Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang, vert. Willem Bossier, Orion, Brugge, 1972.
De toppen van Macchu Picchu en andere gedichten, vert. Dolf Verspoor, Arbeiderspers, Amsterdam, 1972.
Dat de houthakker ontwake, vert. Marc Braet, Sonneville/Nijgh & Van Ditmar, Brugge/Den Haag, 1973.
Een kooi vol liederen, vert. Riekus Waskowsky, Arbeiderspers, Amsterdam, 1974.
Uit een straat werd ik geroepen (Gedichten van Pablo Neruda en teksten over Chili), vert. Barber van de Pol, Dolf Verspoor, redactie Huub Oosterhuis, De Populier, Amsterdam, 1974.
De verzen van kapitein, vert. Fred de Haas, Flamboyant/P, Rotterdam, 1974.
Ik beken ik heb geleefd (Herinneringen, 2 delen), vert. Robert Lemm, Arbeiderspers, Amsterdam, 1975.
Canto general de Chile, vert. Barber van de Pol, Arbeiderspers, Amsterdam, 1977.
Twintig gedichten, vert. Willy Spillebeen, Masereelfonds, Gent, 1978.

Binnenkort:
De afgescheiden roos (selectie uit 8 posthuum verschenen bundels), vert. Barber van de Pol, Arbeiderspers.



Pablo Neruda
Iedere dag Matilde

Vandaag jij: je bent rijzig
als het lichaam van Chili, en fijn
als een bloem van anijs
en in iedere tak getuig je
van onze onuitwisbare lentes:
Wat voor dag is het vandaag? Jouw dag.
En morgen is gisteren, niet gebeurd,
geen enkele dag ontglipte jouw handen:
jij bewaart de zon, de aarde, de viooltjes
in je kleine schaduw als je slaapt.
En zo schenk je me iedere morgen
het leven.

uit de posthuum verschenen bundel:
El mar y las campanas
(De zee en de klokken)

Pablo Neruda
Wintertuin

De winter komt. Een schitterend dictee
drupt van de trage bladeren
in hun stille, gele kleed.

Ik ben een boek van sneeuw,
een ruimtelijke hand, een weiland,
een cirkel die wacht,
ik behoor toe aan de aarde en haar winter.

Het rumoer van de wereld zwol aan in het lover,
later ontbrandde het koren, bezaaid
met rode bloemen als wonden,
toen kwam de herfst en installeerde
de schriftuur van de wijn:
alles vervloog, de bokaal van de zomer
was vliedende lucht
en de varende wolk doofde uit.

Ik hoopte, op mijn balkon, in diepe rouw
als weleer, in de klimop van mijn kinderjaren,
dat de aarde haar vleugels
zou uitslaan in mijn onbewoonde liefde.

Ik wist dat de roos zou vallen
en de pit van de vergankelijke perzik
zou opnieuw gaan slapen en ontkiemen:
en ik bedronk me aan de bokaal van de lucht,
tot de hele zee nachtelijk werd
en het avondrood vergrauwde.

Nu doet de aarde niets
dan haar ondervragers sussen,

de huid van haar stilte gespannen.

Nu word ik opnieuw
de zwijgende die van ver kwam,
gehuld in kille regen en in klokken:
ik dank de zuivere dood van de aarde
mijn wilskracht tot ontkieming.

uit de posthuum verschenen bundel:
Jardín de invierno (Wintertuin)

Pablo Neruda
Drie gedichten

Walking around

Weet dat ik het zat ben mens te zijn.
Weet dat ik de bisschop, de klerenzaak
verdord, verdoofd betreed, een vilten zwaan
dobberend op een oceaan van oorsprong en van as.

Van de lucht bij de kapper gil ik het uit.
Ik wil alleen wat rust van stenen en van wol,
ik wil alleen een tijdje zonder tuinen,
instanties, koopwaar, brillen, liften.

Weet dat ik ze zat ben, mijn voeten, mijn nagels,
mijn schaduw en mijn haar.
Weet dat ik het zat ben mens te zijn.

Toch zou het prachtig zijn
met een lelie een notaris bang te maken,
of met 'boe!' een non te vellen.
Toch zou het mooi zijn
over straat te gaan met een groen mes
en te brullen, tot bevriezens toe.

Ik wil niet langer wortelen in duisternis,
tastend, klappertandend van de slaap, me strekken
in de natte ingewanden van de aarde,
absorberen, denken, eten, elke dag.

Ik heb genoeg van alle katastrofen.
Ik wil niet langer modderen als wortel of als graf,
moederziel alleen onder de aarde, in een dodenkelder,
verstijfd van kou en stervend van pijn.

Vandaar dat de maandag vlamt als olie
als hij mij ziet komen achter tralies,
vandaar dat hij kermt als een gebroken wiel
en warmbloedig doorstapt naar de nacht.

Ik word gedreven naar donkere hoeken, klamme woningen,
ziekenhuizen met botten die uit de ramen vliegen,
schoenenzaken die rieken naar azijn,
angstige straten open als spleten.

Daar, in de deuren van de gehate huizen,
hangen smerige darmen en zwavelkleurige vogels,
daar zijn vergeten gebitten in een koffiepot,
spiegels
die beslist hebben gehuild van schaamte en van angst,
en overal paraplu's, giffen, navels.

Ik loop met kalmte, met ogen, met schoenen,
met woede, met vergetelheid,

ik loop en zie kantoren, orthopedisten,
binnenplaatsen overspannen met was:
onderbroeken, handdoeken, hemden,
druipend van trage, vuile tranen.

uit: *Residencia en la tierra II*
(Verblijf op aarde, 1931-35)

Sonnet XXVII

Naakt ben je simpel als één van je handen,
soepel, aards, miniem, rond, transparant,
maanachtige lijnen, appelachtige wegen,
naakt ben je slank als het naakte graan.

Naakt ben je blauw als de nacht van Cuba,
windes en sterren in je haar,
naakt ben je geel en enorm
als de zomer in een gouden kathedraal.

Naakt ben je klein als één van je nagels,
gewelfd, teer in de rose dageraad
en je stort je in de onderaardse wereld

als in een lange tunnel van arbeid, van kleren:
je helderheid dooft en kleedt zich, ontbladert zich,
en opnieuw ben je een naakte hand.

uit: *Cien sonetos de amor*,
(Honderd liefdessonnetten, 1959)

Geheugen

Ik moet alles onthouden,
vasthouden de vezels, de draden
van het rafelig gebeuren,
iedere meter die ik bewoonde,
de lange trajecten met de trein
en de oppervlakte van pijn.

Als een rozenstruik ontsnapt,
of een haas lost op in de nacht,
als een hele muur van het geheugen
ineen zou storten,
moet alles overnieuw, de lucht,
de damp, de aarde, de bladeren,
de bakstenen en het haar,
de doornen die mij verwondden,
de gejaagdheid van de vlucht.

Heb medelijden met de dichter.

Ik was altijd snel met vergeten,
in de handen die ik had
pasten enkel ongrijpbare dingen
die elkaar niet raakten
en pas als ze niet meer bestonden
vergelijking duldden.

De rook kwam als geur,
de geur kwam als rook,
de huid van een lichaam dat sliep

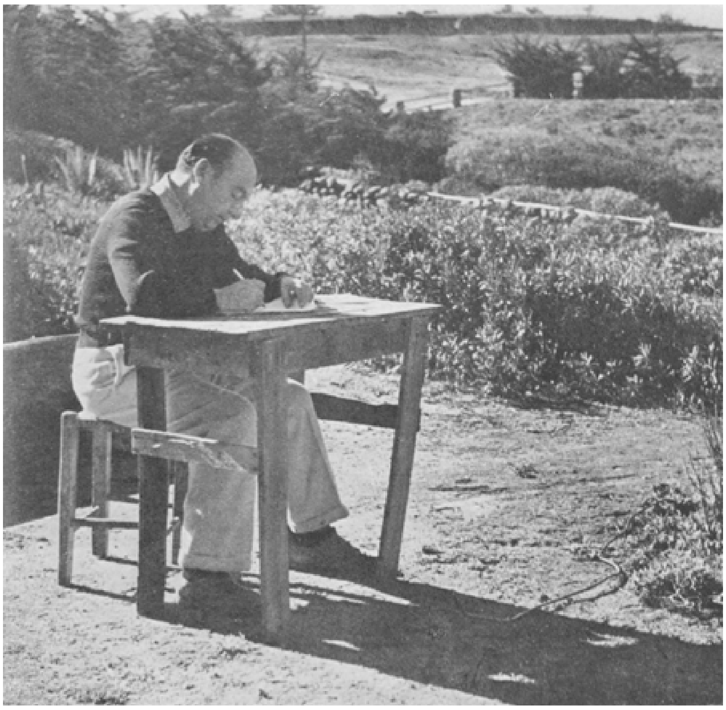
en gewekt werd door mijn kussen,
maar vraag niet naar de datum,
of naar de naam van wat ik droomde,
ook kan ik de weg niet peilen
die misschien een land ontbeert,
of de waarheid die veranderde,
of misschien verbleekte met de dag
en werd tot een dwaallicht,
als een glimworm bij nacht.

uit: *Memorial de Isla Negra*
(Gedenkschrift uit Isla Negra, 1964),
V Sonata crítica

Vertaling: Barber van de Pol

Rita Guibert in gesprek met Pablo Neruda

Fragmenten uit een interview en de inleiding bij dat interview zoals Rita Guibert het in 1972 publiceerde in *Seven Voices*, waarin ook de Latijnsamerikanen Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez en Guillermo Cabrera Infante aan het woord komen (Vintage Books, Random House, New York, 1972); de noten dienen om het materiaal te plaatsen binnen het totale portret van de Chileense dichter in dit nummer.



Na een paar dagen in Stockholm, waar de Chileense dichter Pablo Neruda, op 67-jarige leeftijd, de Nobelprijs voor literatuur 1971 ontving, reisde ik samen met hem en zijn vrouw, Matilde Urrutia, naar Warschau om de Poolse première van zijn toneelstuk ‘Glorie en dood van Joaquín Murieta’ bij te wonen. Zowel in Warschau als in Stockholm werd hij door intellectuelen, t.v.-journalisten, dagbladjournalisten en fotografen binnengehaald als de charismatische ambassadeur van Chili in Frankrijk en als de tweede Chileense Nobelprijswinnaar (de eerste was de dichteres Gabriela Mistral van wie Neruda ooit nog eens onderwijs ontving). Neruda, voor wie ‘het leven een geschenk’ is, had altijd al een magnetische aantrekkingskracht. In *De levens van Pablo Neruda* zegt Margarita Aguirre: ‘Je kunt niet om hem heen: zijn energie en warmte zijn overweldigend. Het is of iets magisch, een geheimzinnige kracht, je aan hem bindt.’[1.]

Toen ik Neruda voor het eerst ontmoette, in 1966 in New York, was hij de ster van het PEN-congres en als hij voorlas uit zijn werk - of het nu was in het drukke Poetry center of op een besloten bijeenkomst van vrienden - bestond altijd de zelfde hechte band tussen hem, zijn poëzie en zijn gehoor. Maar de Neruda die ik het beste ken, is die welke ik interviewde in zijn huis in Isla Negra, waar ik zijn gast was gedurende de laatste weken van zijn politieke campagne. Hij trok zich als communistisch kandidaat voor het presidentschap terug om verdeeldheid bij links te voorkomen en de socialist Allende te steunen. Isla Negra (Zwart Eiland) is zwart noch een eiland. Het is tegenwoordig een elegant kustplaatsje, veertig kilometer ten zuiden van Valparaiso en twee uur rijden van Santiago. () In Isla Negra, aan de zee die voortdurend terugkeert in zijn poëzie, hebben Pablo Neruda, de ‘zeeman aan wal’, en Matilde, zijn derde vrouw die hij liefkozend ‘Patoja’ noemt, hun voornaamste verblijfplaats ingericht. Zij is de muze aan wie hij tal van liefdesgedichten heeft opgedragen.[2.]

De opvallendste uiterlijke kenmerken van Neruda - lang, fors, kalend, olijfkleurig - zijn een geprononceerde neus en grote bruine ogen onder zware oogleden.[3.] Zijn bewegingen zijn traag maar welbewust. Hij praat bedachtzaam, zonder drukte en met veel gevoel voor humor. Als hij, gewoonlijk vergezeld van zijn twee chow-chows, gaat wandelen, draagt hij een Argentijnse poncho en heeft hij een rustieke stok bij zich.

De maaltijden op Isla Negra zijn typisch Chileens. Sommige heeft Neruda in zijn werk gememoreerd: zeepalingsoep, vis met delicate tomatensaus en garnaaltjes, vleespastei. De wijn is altijd Chileens. Een van de porseleinen kruiken die de vorm heeft van een vogel, zingt als de wijn wordt geschonken. 's Zomers wordt de middagmaaltijd opgediend op de veranda langs de tuin, met uitzicht op een antieke locomotief. ‘Zo'n energie, zo'n korenpikker, zo'n voortplanter en fluiter en koerer en donderaar... Ik hou ervan omdat hij me doet denken aan Walt Whitman’.

Neruda leest zijn gasten graag voor. Op een avond in de bar (), na het lezen, stelde hij een ‘happening’ voor. We moesten allemaal in de boot ‘Wonder van Isla Negra’ stappen, dat wil zeggen het tuinterras op. Om het samenzijn te vieren mixte hij een speciaal drankje van sprankelende witte wijn en aardbeien. Later voegden de Solimanos zich bij ons, oude vrienden die Neruda in 1948 een schuilplaats boden toen de politie hem zocht omdat hij, in zijn beroemde politieke speech ‘Ik beschuldig’[4.], in de Senaat scherpe kritiek had uitgeoefend op de toenmalige president van Chili, Gabriel González Videla.

()

Gesprekken voor het interview werden in korte sessies gevoerd. 's Ochtends, nadat Neruda zijn ontbijt op zijn kamer had gebruikt, ontmoetten we elkaar in de

bibliotheek, een nieuwe vleugel van het huis. Ik wachtte, terwijl hij post beantwoordde, dichtte voor zijn nieuwe bundel, of drukproeven corrigeerde voor een nieuw Chileense uitgave van zijn *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*[5], voor het eerst gepubliceerd in 1924 en sindsdien in een totaal oplage van zo'n 20 miljoen verkocht. Als Neruda aan het dichten is, schrijft hij met groene inkt in een gewoon notitieschrift. Hij kan veel schrijven in zeer korte tijd en brengt daarna maar weinig verbeteringen aan. De gedichten worden uitgetypt door zijn secretaris Homero Arce, die ook al meer dan vijftig jaar zijn vriend is.

Wij werkten in een kleine kamer achter de bibliotheek, door Neruda 'la covacha' (het keldertje) genoemd. Af en toe trok hij enkele vragen samen; zijn manier van antwoorden was weloverwogen. De enige keer dat hij zijn geduld verloor was toen zijn nicht Alicia Urrutia hem stoorde voor een dringend telefoontje, terwijl hij net vol vuur sprak over de geschiedenis van Chili. (De enige telefoon in Isla Negra bevindt zich in de herberg, vijf minuten lopen van Neruda's huis.)

's Middags, na zijn dagelijkse siësta, zaten we op een stenen bank op het terras dat uitkijkt op zee; dan placht Neruda, al sprekend, de microfoon omhoog te houden om het ruisen op te vangen van 'de hele weidse zee () die golf op golf beweegt', als achtergrond bij zijn stem.

Gaat u, als u tot president wordt gekozen, door met schrijven?

Schrijven is voor mij als ademen. Ik zou niet kunnen leven zonder ademen en ik zou ook niet kunnen leven zonder schrijven.

Zoudt u in staat zijn net zo veel te blijven schrijven als tot nu toe?

Ik denk het wel.

Ik heb u in de auto zien schrijven.

Ik schrijf waar en wanneer ik kan, maar ik ben altijd aan het schrijven.

Heeft u altijd een pen gebruikt bij het schrijven?

Toen ik eens bij een ongeluk een vinger brak kon ik maandenlang de schrijfmachine niet gebruiken. Ik hernam de gewoonte uit mijn jeugd en nam de pen weer ter hand. Later, toen mijn vinger weer goed was en ik weer kon tikken, kwam ik tot de ontdekking dat mijn poëzie met de pen geschreven sensitiever was. De plastische vormen waren ontvankelijker voor verandering. Ik realiseerde me dat mijn hand daar iets mee te maken had. Ik las onlangs een opmerking van Robert Graves die tegen een interviewer zei: ‘Heb je niets aan dit huis, of aan deze kamer, gemerkt? Alles is met de hand gemaakt. Een schrijver zou temidden van handwerk alleen moeten leven.’ Volgens mij vergat Robert Graves te zeggen dat ook poëzie met de hand gemaakt moet zijn. Ik voel dat de typemachine me afhield van een vertrouwd contact met mijn poëzie en dat mijn hand die vertrouwdheid heeft teruggebracht.

Wat zijn uw werktijden?

Ik heb geen vast schema, maar ik heb een voorkeur voor de ochtenden. Met andere woorden, als Rita nu niet mijn en haar tijd zat te verbeuzelen, was ik nu aan het schrijven.

Hoeveel uur per dag schrijft u, ongeveer?

Ik schrijf en lees niet veel op een dag. Ik zou best de hele dag willen schrijven, maar vaak laat de volledige uitwerking van een idee, of zin, of iets dat chaotisch opduikt uit mijn inspiratie, om dat in onbruik geraakte woord maar eens te gebruiken, me uitgeput of vervuld of leeg achter. Ik houd ook te veel van het leven om de hele dag achter een bureau te zitten. Dat past totaal niet bij me. Ik wil betrokken zijn bij het wel en wee van het bestaan, van mijn huis, de politiek, de natuur. Daarom kan ik niet de hele dag zitten schrijven. Maar als ik schrijf, doe ik het in opperste concentratie, waar en wanneer ik maar kan. Het stoort me niet als er veel mensen om me heen zijn. Ik kan schrijven en mijn gedachten uitwerken terwijl een heel gezelschap om me heen praat, betoogt, ruziet.

()

Hoe lang doet u gewoonlijk over een bundel?

Een jaar ongeveer. De laatste ging vlugger, al had ik minder tijd.

U bent nooit erg gericht geweest op proza...

Ik heb mijn leven lang de behoefte gehad me in verzen uit te drukken en ben wat dat aangaat niet geïnteresseerd in proza. Ik schrijf proza om bepaalde vluchtige gevoelens of gebeurtenissen onder woorden te brengen. Ik heb mijn leven lang proza geschreven zonder er veel aandacht aan te besteden.[6.] Ik zou best helemaal kunnen stoppen met het schrijven van proza. Ik doe het maar te hooi en te gras.

U bent vaak kandidaat gesteld voor de Nobelprijs. Zou de Zweedse Academie door een eventueel presidentschap worden beïnvloed?

Dat moet je mij niet vragen maar de Academie en ik hoef je niet te zeggen dat zij geen antwoord zullen geven.

Als u moest kiezen tussen het presidentschap en de Nobelprijs, wat zou u kiezen?

Ik hoef niet te kiezen tussen die twee denkbeeldige zaken.

Maar stel, het presidentschap en de prijs lagen voor u op tafel...

Dan zou ik een tafel verderop gaan zitten.

Ze zeggen dat er sprake is van een zeker antagonisme tussen u en Borges.[7.]

Het veronderstelde antagonisme tussen Borges en mij is niet fundamenteel. Misschien dat er een discrepantie bestaat tussen onze culturele en intellectuele gerichtheid. Maar we kunnen beslist in pais en vree met elkaar twisten. Ik heb andere vijanden, niet-schrijvers. Mijn vijanden zijn de 'gorilla's', de imperialisten, niet Borges.

Wat vindt u van Borges' werk?

Hij is een groot schrijver, en, laten we wel wezen: alle Spaanssprekende volken zijn er trots op dat Borges bestaat, met name de Latijnsamerikanen, want vóór Borges hadden we bitter weinig schrijvers die de vergelijking met Europese schrijvers konden doorstaan. We hebben grote schrijvers gehad, maar een universele, zoals Borges, is een zeldzaamheid bij ons. Hij was één van de eerste. Ik weet niet of hij de 'grootste' is en ik hoop dat hij in de toekomst wordt voorbijgestreefd door honderden anderen, maar het feit zal blijven bestaan dat hij een doorbraak betekende en de aandacht en intellectuele nieuwsgierigheid van Europa op onze landen vestigde. Dat is alles wat ik er van kan zeggen. Maar om nu met Borges in de clinch te gaan liggen omdat iedereen wil dat ik met Borges in de clinch lig - dat zal ik nooit doen. Hij heeft er geen flauw idee van wat er in de moderne wereld omgaat en hij zegt op zijn beurt dat ik dat niet heb. We staan quitte.

Zondag waren hier wat jonge Argentijnen die een 'milonga' van Borges voor u zongen, terwijl ze zichzelf begeleidden op de gitaar. Ik had de indruk dat u erg genoot.

Ik vond die 'milonga' prachtig, vooral omdat hij afkomstig was van een dermate hermetisch, sophisticated en intellectueel dichter die op zo'n authentieke manier teruggreep op een volksthema. Volgens mij zouden veel Latijnsamerikanen zijn voorbeeld moeten volgen nu we immers allemaal zo geïnteresseerd zijn in wat volks en traditioneel is.

Zoudt u de woorden bij een 'milonga' willen schrijven als u dat werd gevraagd?

Ik denk het niet. Het is een vorm van muziek, verwant aan de tango, die niet bij mijn land past maar bij de Río de la Plata. Ik ben er niet voldoende vertrouwd mee. Om zoiets te doen moet je het volksleven, de wortels van het land en het leven daar kennen.

Heeft u wel eens de woorden voor Chileense volksmuziek geschreven?

Ja, een paar keer. Die liedjes zijn hier heel bekend geworden. ()

In welke taal heeft men u het beste vertaald?

Ik denk in het Italiaans; het Spaans en het Italiaans hebben de zelfde gevoelswaarde. Het Engels en het Frans, de twee enige talen die ik verder ken, zijn zo anders dan het Spaans, in vocalisatie, in zinsvolgorde, in kleur, in het gewicht van de woorden.[8.] () Ik heb bijvoorbeeld de indruk dat het Engels, verschillend als het is van het Spaans en zoveel directer, vaak wel de betekenis van mijn gedichten weergeeft maar niet de sfeer. Het zal wel net zo zijn met een Engelse dichter die vertaald wordt in het Spaans.

U heeft veel uit het Engels en het Frans in het Spaans vertaald...

Vooral uit het Engels: William Blake, Whitman, Shakespeare... Ik geloof dat ik het er redelijk van af heb gebracht. ()

Uw vertaling van Romeo en Julia, *zoals die werd opgevoerd in New York en in Chili, had erg veel succes.*

Ja, dat was wel een interessante ervaring. Er is in Latijns-Amerika sprake van een Shakespeare-mythe en een Dante-mythe. Praktisch niemand, behalve als hij Engels leest, kent Shakespeare en praktisch niemand, behalve als hij Italiaans leest, kent Dante. Vertalingen van Shakespeare, bijvoorbeeld, waar heel hard aan gewerkt was, misten toch de stralende complexiteit van zijn poëzie. Dat geldt vooral voor zijn tragedies, zoals *Romeo en Julia*, die helemaal in verzen geschreven zijn. Wat we kregen voorgeschoteld was een verspaanste Shakespeare, omgezet in de rigide rethorische poëzie van begin deze eeuw. Ik kan me er op beroepen een gehumaniseerde vertaling van Shakespeare te hebben gemaakt, een vertaling die enerzijds de betekenis recht doet maar ook zoveel menselijk gevoel bevat dat tijdens de honderden voorstellingen die er geweest zijn niemand niet ontroerd was. Er werd zelfs gehuild.

Uw eerste vertalingen betroffen Rainer Maria Rilke.

Ik heb in mijn vroege jeugd Rilke vertaald, uit het Frans. Ook van Baudelaire heb ik een en ander vertaald.

Uw werk valt uiteen in verschillende fasen.

Daar ben ik niet zo zeker van. Ik besta niet uit fasen, zoals ze zijn ontdekt door de critici. Niemand weet wanneer een fase begint of ophoudt. Als mijn poëzie iets waard is, dan is dat omdat zij een organisch geheel vormt, omdat zij in haar geheel voortkomt uit dit, mijn lichaam. Toen ik een kind was, was mijn poëzie kinderlijk, zij was jeugdig toen ik jong was, wanhopig als ik leed, agressief als ik een rol moest spelen in de sociale strijd; in de poëzie die ik nu schrijf zit nog steeds een mengeling van al die tendenzen. Zij is misschien wel tegelijkertijd kinderlijk, agressief en wanhopig. Meer heb ik er niet over te zeggen. Ik heb altijd uit innerlijke noodzaak geschreven en ik denk dat dat met alle schrijvers zo is, zeker met dichters. Ik ben bang dat ik wat dat betreft niets bijzonders ben. Ik ben een anti-intellectueel, ik geef niet veel om analyse of bestudering van literaire stromingen, ik ben niet een schrijver die van boeken bestaat, ook al kan ik niet zonder.

U heeft van de gedichten in Residencia en la Tierra *(Verblijf op aarde) gezegd: 'Ze helpen een mens niet om te leven, ze helpen een mens de dood in'.*

Residencia en la Tierra staat voor een duister en hachelijk moment in mijn leven. Het is poëzie zonder uitweg. Wat dat betreft heeft de Spaanse Burgeroorlog me gered van een wanhoopsvlaag waarvan ik vandaag de dag de diepten niet meer kan peilen. Het viel samen met een tijd van grote eenzaamheid, toen ik in India woonde. () Ik heb eens gezegd dat als ik over de nodige macht beschikte om die bundel uit de handel te nemen en te zorgen dat het nooit werd herdrukt, ik het zou doen. Natuurlijk realiseer ik me dat dat een schokkende uitspraak is die erg boud overkomt. Die bundel is overdreven, of laat ik het zo zeggen: de pijn wordt zo uitgerekt dat het leven een drukkende last wordt en de sfeer tenslotte verstikkend. Neemt niet weg dat ik best weet dat het een van mijn beste bundels is, er zit een diepgang in die overeenkomt met de stemming die ik voelde toen die poëzie tot stand kwam.

Robert Frost zegt in een van zijn essays dat poëzie moet zijn gericht op pijn. () Ik weet niet hoe Robert Frost erover zou denken als hij had meegemaakt dat een jongeman zelfmoord pleegde met naast zijn hoofd één van zijn boeken, onder het bloed. Dat is mij overkomen. () Niet dat ik me verantwoordelijk acht voor die dood.

Ik denk dat een hele reeks problemen waarvan ik niets weet die jongen tot zijn daad brachten. Maar zo'n bladzijde poëzie onder het bloed van een jongmens zou iedere dichter te denken moeten geven. Later, zoals dat met alles gaat wat je doet of zegt, hebben mijn politieke tegenstanders gretig misbruik gemaakt van die zelfopgelegde censuur. ()

In Fin de Mundo *(Einde van de Wereld), in het hoofdstuk 'Siglo' (Eeuw), zegt u:*

> *'Laten we geen illusies hebben,*
> *dat is de raad van de kalender,*
> *alles zal precies zo doorgaan,*
> *de aarde biedt geen soelaas:*
> *we moeten een andere schuilplaats zoeken*
> *in andere hemelse streken.'*

Dat geeft maar een kortstondige stemming weer. Een paar bladzijden verderop zeg ik precies het tegenovergestelde. Niets van wat ik zeg kan gelden als een blijvende uitspraak. Ik zal mijzelf tegenspreken zolang ik leef.

In Estravagario *klinkt meer humor door dan in uw andere werk...*

De stemming in *Estravagario* varieert van intellectuele spot tot een benadering die uitgelatener is dan doorgaans in mijn werk. Maar die humor zat al in *Crepusculario.* Het heeft ook te maken met zelfspot. Niet dat ik streef naar zogenaamde humor, het zou me ook helemaal niet goed afgaan als ik het wel deed[9.]. Humor heeft me altijd essentieel geleken in proza, dus in romans of in toneelstukken. Mark Twain is een groot humorist, Dostojevski en Shakespeare zijn het ook. Die essentiële humor staat los van het rijk van de poëzie.

Sommige symbolen blijven terugkeren in uw poëzie, bijvoorbeeld vissen in de zee, vogels...

Ik geloof niet in symbolen. Zee, vissen en vogels bestaan voor mij in materiële zin. Ik hang aan ze als aan het daglicht. Het woord 'symbool' drukt niet echt uit wat ik voel. Sommige thema's in mijn poëzie volharden, maar het blijven materiële entiteiten.

Vlammen, wijn, vuur...

Wij leven met vlammen, wijn en ook met vuur. Vuur is een deel van het bestaan in deze wereld.

Duiven, gitaren - waar staan ze voor?

Een duif is een duif en een gitaar is een muziekinstrument genaamd gitaar.

U bedoelt dat de mensen die deze beelden in Freudiaanse termen of anderszins hebben trachten te analyseren niet met uw manier van denken overeenstemmen?

Ik heb geen manier van denken. Ik schrijf omdat ik moet schrijven en als ik een duif zie, noem ik het een duif. Of ze er op dat moment nu echt is of niet, zij heeft de vorm van een duif voor me, subjectief of objectief. Achter die duifheid zit verder niets.

Men heeft wel eens gezegd dat u een dichter van bundels bent, niet van gedichten.

() Ik denk in termen van bundels of boeken. Daarom publiceer ik ook niet graag in tijdschriften. Tijdschriften zijn verrukkelijk voor adolescenten die aan literatuur doen. Iedereen wil dolgraag voor tijdschriften schrijven, in tijdschriften publiceren. Maar dat ongeduld verdwijnt met de jaren. In heb steeds minder zin mijn gedichten te midden van andere te presenteren, op de literaire pagina's van een krant of een

blad. Ik houd met de dag minder van tijdschriften en meer van boeken. Een tijdschrift wil schitteren, de blitz maken; iedereen wil zijn eigen tijd behagen en meegaan met de heersende trend. Ik ben daar niet in geïnteresseerd. ()

Wie van uw critici heeft uw werk het best begrepen?

Aha, mijn critici! Mijn critici hebben me vrijwel uiteengerafeld. Ze hebben me geanalyseerd en in mootjes gehakt, in opperste liefde of afschuw. Je kunt het in het leven, evenmin als in je werk, onmogelijk iedereen naar de zin maken; zo is het nu eenmaal altijd. Je krijgt zoenen of klappen, aaien of trappen, dat is het leven van een dichter. Zo was het vanaf het begin en er is sindsdien weinig veranderd. Wat mij dwarszit is de vertekening of opzettelijke kwaadwillendheid waarmee je poëzie en gedrag worden geïnterpreteerd. ()[10.]

Wat waren uw literaire invloeden?

Ik geloof dat ik door alle poëzie die ik ooit las ben beïnvloed; ik kan moeilijk alles opsommen. Literatuur staat altijd aan invloeden bloot, of die nu een destructieve of creatieve werking hebben. () Cultuur wortelt in cultuur, maar ook in het dagelijks leven en in de natuur. Het zijn stuk voor stuk formules die komen en gaan in de geest van de schrijver, de dichter.

Walt Whitman was mijn meest trouwe gezel. In mijn schrijfwijze ben ik niet zo Whitmaniaans, maar wel in mijn levenshouding. Ik heb zijn manier om de wereld, het leven, de mens te aanvaarden, aan het hart te drukken. ()

Ook ben ik in mijn tijd beïnvloed geweest door de hele lumineuze reeks van Franse symbolisten, van Rimbaud tot de minst bekende en minst gewaardeerde. Toen ik veertien, vijftien was, verslond ik alles wat ik tegenkwam en natuurlijk heeft alles ook zijn sporen op mijn poëzie nagelaten.

Er is sprake van iets als een voortdurende wisselwerking; precies zoals de lucht die wij inademen niet toebehoort aan één bepaalde streek maar aan de hele atmosfeer, zo wisselen wij ervaringen, kennis en vooruitgang uit. Een schrijver houdt niet op te verhuizen. Hij vervangt zijn meubilair, maar niet zijn ziel. Ik heb schrijvers gekend die zich daardoor verarmd voelden. Ik herinner me dat Federico García Lorca, een grapjas, een groot, oorspronkelijk humorist, me altijd vroeg mijn gedichten voor te lezen, maar als ik dan halverwege was, zei hij: ‘Hou op, hou op, ga niet verder, je beïnvloedt me!’

()

Wat zou de functie van poëzie en literatuur in het algemeen moeten zijn?

Die vraag is vaak gesteld en altijd was het antwoord vaag; maar in feite is het de vraag die vaag is. De positie van poëzie verschilt per periode. Misschien is er behoefte aan intieme, subjectieve poëzie, misschien is het nodig af te stemmen op de menselijke activiteiten, op de stuiptrekkingen, controverses, rebellieën binnen de maatschappij. Ik geloof dat het plicht van de poëzie is alles te omarmen, van het meest verborgene tot het meest publieke, van het meest verwarde en mysterieuze tot de eenvoudigste dingen binnen handbereik.[11.]

()

De grootste meesterwerken van de mens, zoals Dante's *Divina Commedia*, bevatten een behoorlijke dosis politiek pamflettisme. Tal van literaire werken stonden volledig in dienst van een energieke strijd tegen de gevestigde orde; zie Victor Hugo, zie Milton, Rimbaud. De controverse tussen zuivere en onzuivere poëzie is futiel. Er zal altijd zuivere poëzie zijn en er zal altijd onzuivere poëzie zijn. Ik verenig beide elementen, zuiver en onzuiver. Dat is te zeggen, ik wil dat mijn poëzie de geheimenissen van mijn ziel uitdrukt maar ook de eenvoud van de essentiële dingen die de mens het meest na zijn en zelfs dat zij een rol speelt ter verpozing van soldaten of in de oorlog zelf. ()

Volgens Robert Graves hebben dichters geen publiek maar spreken zij tot één mens. Het probleem met dichters als Jevtusjenko, zegt hij, is dat zij tot duizenden spreken maar in feite tot niemand.

Dat is een mooie opmerking van Graves. Ik heb veel ontzag voor hem en ik houd van zijn poëzie. Neemt niet weg dat ik wél gevoelig ben voor poëzie die tot duizenden spreekt en hij heeft geen gelijk als hij zegt dat die niemand aanspreekt. Als hij wist welke reacties we krijgen van mensen die door onze massapoëzie zijn gegrepen, zou hij inzien dat een dichter meerdere dimensies kan hebben. Ik wil die specifieke dimensie verdedigen, precies zoals ik Robert Graves' recht om tot één persoon te spreken verdedig. Poëzie moet vaak tot één mens spreken, maar zij moet ook vaak tot duizenden spreken.

Wat is uw oordeel over realisme in de poëzie?

Dat onderwerp is de laatste tijd erg veel besproken, door schrijvers die hun verantwoordelijkheid kennen. Ik deel de opvatting of het standpunt dat de realiteit een grootse, beslissende rol speelt in de visie van een schrijver. Ik geloof níet in literair realisme; ik geloof die symbolen nooit, sinds de Franse School of nog veel eerder, aan belang hebben ingeboet. Volgens mij zijn scholen en systemen, zoals ze door mensengroepen worden bedacht, funest.

()

Ik ben van mening dat literaire en muzikale bewegingen en bewegingen in de plastische kunsten een eigen leven leiden, hun eigen wortels, hoogte, gebladerte, vruchten, verval en begrafenis kennen. Het is niet nodig tegen welke culturele beweging ook te vechten. Iedere nieuwe beweging draagt het zaad van wasdom en dood in zich. Ik ben van mening dat het realisme, als uitgebreide school, formeel verbonden met de buitenkant van het menszijn, zowel in de schilderkunst als in de literatuur, een afgelopen stadium is, na te hebben gerijpt, gebloeid en enkele prachtige vruchten te hebben opgeleverd. Helaas is het ook weggezakt in formele lelijkheid en in een kenmerkende dofheid. Niet dat ik wil dat kunst subliem is, want hermetische vaagheid, of droomachtig verhaal of algebraïsch getheoretiseer kunnen poëzie ook reduceren tot iets als versteende dromen. Het is meer dat ik geloof dat scholen overbodig zijn. Literatuur moet een intens persoonlijke ervaring zijn waarin tijd, werkelijkheid en dromen allemaal een rol spelen. En deze ontzaglijke ingrediënten moeten worden gerangschikt, niet alleen overeenkomstig het innerlijk leven van de schrijver maar ook overeenkomstig het tijdperk waarin hij leeft.[12.]

U heeft vaak gezegd dat u niet in oorspronkelijkheid gelooft.

Ik wijs oorspronkelijkheid als fetisj af. Het is vandaag de dag een obsessie koste wat het kost te streven naar oorspronkelijkheid. Tot op zekere hoogte waren de minstrelen en barden van alle tijden anoniem en evenals de primitieve architectuur en oude beeldhouwkunst producten van een bepaalde tijd. Desondanks waren hun prestaties groot. In onze tijd willen schrijvers zich op vitale wijze onderscheiden en die zorg om oppervlakkigheden groeit uit tot een fetisj. Iedereen probeert op te vallen, niet via de diepgang van zijn ontdekkingen, maar via de een of andere onderscheidingsmethode.

Volgens mij moet een ieder het vraagstuk van de oorspronkelijkheid oplossen door zijn eigen bestaan, zijn eigen ervaringen zo authentiek mogelijk in zijn taal uit te drukken. De expressiedrang zal zich dan op natuurlijke wijze ontwikkelen. Zelfs de oorspronkelijkste artiest zal fasegewijs veranderen om overeen te stemmen met zijn tijd, het algemene tijdperk, zijn subjecten. Het indrukwekkendste voorbeeld is Picasso die, ook al voedde hij zich met grote cultuurbewegingen als de Afrikaanse schilderen beeldhouwkunst of andere primitieve kunst, soms zo'n transformatieve

kracht ontplooit, dat zijn werken iets hebben van lagen uit de culturele geologie van de wereld.

Isla Negra, Neruda's geliefde woonoord.

Octavio Paz zei in een recent interview dat de literatuur, sinds Cervantes, een kritische waarde heeft gehad die tot op heden in de literatuur en poëzie voortduurt. Bent u het daarmee eens?

Dat is een van de punten waarop ik met zijn briljante oordeelskracht van mening verschil. Ik geloof niet dat je literatuur op zo'n globale, veralgemeniseerde wijze kunt behandelen. Het lijkt me dat de roman altijd van kritisch belang is geweest, met name sinds de Gouden Eeuw, sinds de schelmenroman, tot op heden. () Grote boeken waren grote aanklachten, maar de kritische betekenis, het verlangen naar bestudering en zelfreflectie, kan net zo goed een zwakte zijn en de creatieve impuls smoren. Altijd als de kritische geest zijn intrede doet, gaat dit ten koste van de spontaneïteit. ()

Wat mij betreft, ondanks mijn politieke gedichten - geen groot gedeelte van mijn werk - voel ik dat alle poëzie die kritisch is of zelf-kritisch, niet in de persoonlijke zin maar in die zin dat de poëzie wordt uitgeleverd aan de kritische inhoud, tijdelijk en vergankelijk is. () Het lijkt me dat de poëzie bovenal de rol moet vervullen van een element; poëzie is een element, precies als aarde, vuur, water of lucht. () Ik ben een vijand van manifesten, van iedere literaire discussie. Veel belangrijker, zoals ik vaak heb gezegd, is het hartstochtelijke, wanhopige gevecht waarmee de dichter zich openstelt voor de natuur of de diepten van zijn ziel. Dat in de eerste plaats lijkt me de natuurlijke en bovennatuurlijke functie van poëzie. Wat politieke poëzie betreft, daar wil ik niet zonder meer geen waarde aan toekennen; het is een feit dat de mensheid, de vooruitgang van de samenleving, in bepaalde fasen van de geschiedenis de hulp van de dichter verlangt. Op dat beroep mag de dichter niet afwijzend reageren... doet hij het wel, dan is hij een lafaard.

()

In een artikel genaamd ‘Mijn tijdgenoten’ schrijft Ernesto Montenegro:

> *Het is werkelijk absurd, die droom van de Uruguayaanse criticus Rodríguez Monegal*[12.] *als hij de ijdele hoop uitspreekt dat Europese en Noordamerikaanse auteurs vandaag de dag het werk van hun collega's uit Latijns-Amerika bestuderen wanneer ze uit zijn op vernieuwing van hun eigen werk. Het lijkt wel de mier die tegen de olifant zegt: klim maar op mijn schouders...*

Vervolgens citeert hij Borges uit zijn inleiding tot zijn Persoonlijke Bloemlezing:

In tegenstelling tot de barbaarse Verenigde Staten heeft dit land of dit continent geen enkele schrijver van wereldbelang - een Emerson of Whitman of Poe - voortgebracht, noch een groot esoterisch schrijver als Henry James of Melville.

Dat soort kwesties lijkt mij volslagen onbelangrijk. Een van de tekens van het provincialisme in Latijns-Amerika is dat we ons met meer gretigheid wijden aan het maken van naam dan aan bescheiden en nederig werken en scheppen. Wat doet het er toe of we al dan niet op namen kunnen bogen als Whitman, Baudelaire, of Kafka? De geschiedenis van de literatuur is zo oud als de geschiedenis van de mensheid en bestrijkt de hele wereld. Je kunt onmogelijk etiketten gaan opplakken. Het heeft geen zin de Verenigde Staten, met zijn welvarende, geletterde bevolking, en Europa, met z'n traditie van duizenden jaren en z'n enorme bevolking, te vergelijken met de miljoenen in Latijns-Amerika die van boeken en andere uitdrukkingsmiddelen verstoken zijn.

Welk gedeelte van onze mensen is in staat schrijvers te leveren? Van de 250 tot 350 miljoen inwoners van Latijns-Amerika is het aantal dat in het domein van de kunsten en de literatuur werk produceert zo klein dat we het getal niet hardop durven te zeggen. () Om nu stenen naar elkaar te gooien of je leven te verdoen met de hoop dit of dat continent nog eens te overtreffen, lijkt me provinciaals.

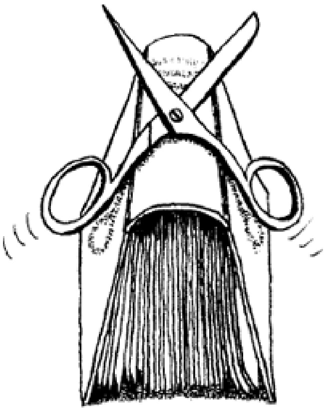
Smaken verschillen, overigens. Er zijn veel Latijnsamerikaanse boeken die ik prefereer boven Europese en Noordamerikaanse en zo zijn er ook Noordamerikaanse en Europese romanschrijvers die ik prefereer boven veel Zuidamerikanen.[13.] Ik hou niet van dat opdelen van de cultuur in vakjes; ik vind het een provinciaal kwaaltje. Ik denk ook dat het nergens op slaat te

hopen dat Latijns-Amerika een filosoof of een groot essayist zal opleveren. Enkel landen die in cultureel opzicht volwassen zijn of een oude beschaving hebben geërfd kunnen zich de luxe permitteren om een nieuwe, diepgaande bestudering van ideeën ter hand te nemen. Men is er hier op gebrand essays of filosofie te schrijven, maar daarvoor is geen ruimte op een continent van pioniers dat zijn ontwikkeling pas onlangs is begonnen.

()

Maar denkt u dat de Europeanen naar de Latijnsamerikaanse literatuur zouden kunnen kijken voor hun eigen revival?

Ze doen het, als ik bepaalde literaire bladen en culturele kringen in Europa mag geloven. Men is op zoek naar een mode. Ik weet het niet; het is een feit dat mijn boeken overal in Europa zijn uitgegeven. Maar wat zegt dat? Waarheid is belangrijker dan schijn. Voor onze landen komt het er op aan te werken, te creëren. Al dat geargumenteer leidt nergens toe. Misschien ben ik goed als gesprekstof voor na het eten, maar van fundamentele belangstelling in Europa is geen sprake.



Eindnoten:

1. Ter illustratie Dolf Verspoor over Neruda's relatieve onbekendheid te zelfder tijd in ons land (uit ‘Uit een straat werd ik geroepen’, een uitgave van De Populier, naar aanleiding van een Poëzie Hardop-programma gewijd aan de Chileen, in 1974):
   ‘Toen Pablo Neruda, een half jaar voor hem de Nobelprijs voor literatuur zou worden toegekend door de Zweedse Academie, in Rotterdam uit zijn poëzie (*Macchu Picchu*) voordroeg - het was mei 1971 - telde zijn gehoor nog geen 150 man. Het Nederlandse taalgebied was ongeveer het enige waar in boekvorm niets was verschenen van de meestvertaalde dichter dezer eeuw in het Spaans.’ ()
   ‘Op slag herkende men Neruda's uitlating dat zijn poëzie “onvertaalbaar was: immers zijn stemgeluid reduceerde het boeiende gedrukte woord tot een om vocale interpretatie vragende partituur. In dat stemgeluid, klagend, en als de stem van heel een lijdend en vernederd continent - om met Roland Holst te spreken: *Rouwomfloerst als de sagen / rond het graf van een ras*, verging de indruk van “retoriek” die zo gauw aan Neruda's werk van na 1940 wordt opgelegd: na de voordracht zou ieder veeleer grammofoonplaten dan boeken van hem hebben gekocht. Beide schitterden door afwezigheid.’
   ‘Neruda trok zich terug, de ambassadeur van Chili in Parijs, om op een van de duizenden hotelkamers van zijn leven, samen met zijn vrouw Matilde Urrutia, te gaan bladeren in een facsimile-uitgave van Audubon's twee eeuwen oude plaatwerk over de vogels van Amerika, triomfantelijk ontdekt en gekocht bij De Slegte.’
2. Zie ook het verderop afgedrukte liefdesgedicht dat Neruda voor Matilde schreef, ‘Iedere dag Matilde’, uit de posthuum uitgegeven bundel *De zee en de klokken.*

3. In Neruda's poëzie vindt men veel oogleden die onder meer staan voor het onveranderlijk komen en gaan in de natuur.
4. De Arbeiderspers overweegt de rede, met andere geschriften en documenten van Neruda, onder meer het hier opgenomen prozagedicht 'Over een poëzie zonder zuiverheid', in vertaling uit te brengen. Ze zijn tot nu toe alleen gebundeld in het Spaans, onder de titel *Para nacer he nacido* (Om geboren te worden ben ik geboren, Barcelona, uitg. Seix Barral, 1978). De titel is ontleend aan een strofe van Neruda:

   > ... para nacer he nacido, para encerrar el paso de
   > cuanto se aproxima, de cuanto a mi pecho golpea
   > como un nuevo corazón tembloroso.

   (... om geboren te worden ben ik geboren, om de pas af te snijden van / al wat nadert, van alles wat op mijn borst klopt / als een nieuw bevend hart).
5. *Twintig liefdesgedichten en een wanhoopszang.* In een niet opgenomen fragment van het interview zegt Neruda dat het hem een raadsel is waarom er zoveel exemplaren van de bundel, over de hele wereld, zijn verkocht, maar dat de sombere hunkerende toon de jeugd kennelijk aanspreekt. Een Nederlandse vertaling kwam in 1971 uit bij Orion, van de hand van professor Willem Bossier, die ook een heldere inleiding schreef.
6. Uit Neruda's mémoires blijkt dat hij wel degelijk sterk proza, met een lyrische inslag, schreef. Hij heeft ook, bijvoorbeeld vanuit het Verre Oosten, prachtige brieven geschreven. Daarentegen zijn de brieven die Neruda aan familieleden schreef, ten onrechte gepubliceerd, onder de titel *Cartas a Laura* (Brieven aan Laura, zijn zuster), schamel en inderdaad kennelijk vrij van iedere pretentie. Die uitgave is een opgeklopt product dat mikt op een gat in de markt of op snob-appeal, want alleen de vormgeving is de moeite waard.
7. Borges heeft zich op zijn beurt (onlangs nog tijdens de ontvangst van de Miguel de Cervantesprijs, de belangrijkste Spaanse literaire onderscheiding die hij deelde met de dichter Gerardo Diego) altijd hoffelijk en lovend over Neruda uitgelaten. In 'Seven Voices' zegt hij tegen Rita Guibert, op de vraag wat hij vindt van de toekenning van de Nobelprijs voor literatuur aan de Guatemalteek Miguel Angel Asturias, in 1967: 'Ik weet niet of ik Asturias zou hebben gekozen, maar ik zou de voorkeur hebben gegeven aan Neruda boven Borges, want ik acht hem een beter dichter, al verschillen we politiek van mening. Ik heb Pablo Neruda één keer gesproken en dat was jaren geleden. We waren allebei jong en we kwamen tot de conclusie dat je in het Spaans niets kunt doen en dat we beter het Engels konden proberen. Misschien wilden we elkaar een beetje overbluffen en overdreven we daarom onze standpunten. Ik ken Neruda's werk eerlijk gezegd niet zo goed, maar ik denk dat hij een waardig opvolger is van Walt Whitman, of misschien van Carl Sandburg.' In 1971 kreeg Pablo Neruda de Nobelprijs; Borges moet er nog altijd op wachten, om politieke redenen, zoals één van de juryleden heeft toegegeven.
8. Een strofe uit *De vertaalster uit het Spaans*, van Marcel Mirande, uit 1975, toepasselijk in dit verband (ongepubliceerd):

   > 'De heuvels van een klank
   > gaan snel verloren
   > in een taal waarin
   > veel wind is en veel koude oren.'

9. *Estravagario* dateert van 1958; *Crepusculario* van 1923. Die 'humor' zit ook sterk in de *Odas*, die Neruda in de jaren vijftig schreef. In het posthuum uitgegeven werk van Pablo Neruda komen op het eerste gezicht anekdotische gedichten voor die wel degelijk op een humoristisch effect uit zijn en dat ook hebben.
10. Neruda heeft het ter illustratie over 'een zekere Uruguayaan', van wie we mogen aannemen dat het om de in dit nummer ten tonele gevoerde Ricardo Paseyro gaat, een verbeten tegenstander van Neruda en Neruda's poëzie, ook na zijn dood. Wat de kritiek op zijn gedrag betreft vertelt hij over zijn volgens velen te royale bestaanswijze als communist. Hij verdedigt zich, zij het laconiek, geeft voorbeelden van materiële steun aan andere schrijvers, aan zijn partij, enzovoort.
11. Zie ook Neruda's prozagedicht 'Over een poëzie zonder zuiverheid', in deze BZZLLETIN opgenomen. Het dateert van 1935.
12. Emir Rodríguez Monegal, die hier als een halve idioot wordt opgevoerd, is een van Latijns-Amerika's beste critici en onder meer de auteur van een schitterende literaire biografie van Borges (*Jorge Luis Borges*, *A Literary Biography*, Dutton, New York, 1978, in Nederland ong, f 50, -)

12. Emir Rodríguez Monegal, die hier als een halve idioot wordt opgevoerd, is een van Latijns-Amerika's beste critici en onder meer de auteur van een schitterende literaire biografie van Borges (*Jorge Luis Borges*, *A Literary Biography*, Dutton, New York, 1978, in Nederland ong, f 50, -)

13. Elders in dit interview noemt Neruda zijn literaire voorkeuren. Uit Latijns-Amerika vallen de namen van Cortázar, García Márquez en Fuentes, van oudere romanschrijvers als Rómulo Gallegos en geschiedsen kroniekschrijvers uit vorige eeuwen. Het uitvoerigst gaat hij in op de humoristische Spanjaard Ramón Gómez de la Serna, bij ons een onbekende, die hij ziet als een fenomeen, iets als Picasso in de schilderkunst en even viriel. Misschien, zegt Neruda, is hij te langdradig voor jongeren, zoals de jeugd Proust vaak onverteerbaar vindt.
    Uit Noord-Amerika noemt hij Norman Mailer (*The Naked and the Death*), Steinbeck, Hemingway en natuurlijk, als alle Latijnsamerikanen, William Faulkner. Hij blijkt verslingerd aan detectives, vooral als ze zijn van Eric Ambler of van James Hadley Chase. Hij filosofeert geestdriftig over deze auteurs, ook over hun maatschappijkritisch belang. Van de Russen die hij goed kent adoreert hij Majakovski nog altijd als de grootste. Andere namen vielen in de fragmenten van het interview die hier wel in vertaling zijn opgenomen.

Rafael Alberti
Met Pablo Neruda in het hart

I.

Eerst zeiden ze (ik hoorde het vroeg in de ochtend):
Pablo Neruda is vermoord.

Het was van heel ver dat zijn brieven kwamen,
hulpkreten, kreten vol eenzaamheid en pijn,
van ver over zee.

Ach, *ik vergeet mijn eigen taal*,
sorry voor de fouten.
Stuur me een woordenboek.

Op een dag, op een wintermiddag,
viel een manuscript, als de laatste reddeloze bladeren van de herfst,
in mijn handen open.
Het heette: Verblijf op aarde.

Als as, *als zee zich bevolkende*,
in de overstroomde traagheid, *in het vormeloze*,
of zoals hoog boven de wegen
de klokken kruiselings weergalmen...

Het was een dode galop,
een hart dat in de verte sloeg,
een kreet, nee niet van de aarde,
meer van de verzonken wortels van het vuur,
de geboortepijn van een boom, de pijn
van een steen die verkalkt is door de bliksem.

Pablo Neruda is gestorven. (Dat hoorde ik een andere ochtend).
De zaak was rechtgezet; wat maakt het uit?
Door mijn tranen heen komen de herinneringen.

Hoe kan ik die ochtend op mijn terras vergeten,
de laatste sneeuw tegen het blauwe decor van de Guadarrama,
de eerste woorden van onze ontmoeting,
zijn verre beeld, eindelijk aanwezig?

Je gaf ons alles, toen,
de goedheid van de pas verschenen broeder,
wanhopige, onstuimige zangen,
en in ruil gaven wij je vreugde
en daarmee de hand waar je lang op wachtte.
Zo werd je immense eenzaamheid bevolkt,
werd Miguel, Manolo, Vicente, Federico...,
werd heel de lyrische stem van Spanje
die de vleugels monteerde aan je groene paard,
want mooi waren de winden die het doorsneed
en mooi de nieuwe galop van de hoeven op de uitgesleten stenen.

II.

Maar op een dag baadde het gelaat van Spanje in bloed,
het oude hart werd met een mes doorstoken,
een golf van haat verhief zich in de duisternis
en er was geen zee, er waren geen poorten of muren
die de botsing tussen licht en donker konden stoppen.

Jullie zult vragen: waarom spreekt zijn poëzie
niet van de droom, van de bladeren,
van de grote vulkanen in zijn land?
Komt en ziet het bloed in de straten.

Dat zei je toen
en nu kan ik, zoals je zelf vaak toegaf,
zeggen dat de pupillen in je ogen anders werden,
dat Spanje in je hart gedrongen was,
dat je voor Spanje opnieuw de wereld introk,
geraakt door haar doorzeefde licht,
je zang bedekt met het bloed van de straten.

De jaren zijn voorbijgegaan,
grimmige, droevige oorlogen zijn voorbijgegaan,
wat kwam was duisternis en tranen (zelden de zon),
de nacht heeft lang gezeteld met z'n zwarte zwaard,
terwijl jij, Pablo, innige vriend van de vrede,
van het goede voor de mens,
van het woord dat uitrolt over zee
en over hoge bergen,
Pablo van de plechtige rivieren en de tere blaadjes van de bloem,
van de zuidelijke, oeverloze luchten,
van de open hartstocht en de juiste straffen,
toen je meer de stem was van de hoop,
toen je het licht hoog ophief voor je volk,
(ik hoorde 't op een ochtend) stierf,
stierf van verdriet, omringd door moordenaars,
terwijl in Chili het bloed door de straten stroomde.

Komt en ziet zijn geschonden huis,
zijn gebroken deuren en ramen,
komt en ziet zijn in de as gelegde boeken,
zijn schelpencollecties in gruzelementen,
komt en ziet zijn gevallen lichaam,
zijn immense hart, gestort
op het puin van zijn kapotte dromen,
terwijl het bloed nog altijd door de straten stroomt.

Rome, oktober 1973

Vertaling: Barber van de Pol

(Na de militaire putsch, in 1973, werd Neruda's huis in Isla Negra doorzocht en gedeeltelijk verwoest; hierop zinspeelt Rafael Alberti, een vriend van Neruda uit diens Spaanse tijd, in de laatste strofe. Het gedicht is geënt op het beroemde *Ik verklaar enkele dingen*, een gedicht van de Chileen uit zijn bundel *Spanje in het hart. Verblijf op aarde I*, een vroegere, solitair getinte bundel, begint met de aangehaalde verzen ‘Als as, als zee zich bevolkende...’ Het ‘groene paard’ slaat op

het tijdschrift dat Neruda samen met zijn Spaanse vrienden vlak vóór de Burgeroorlog verzorgde: Caballo verde para la poesía (Groen paard voor de poëzie).

J. Lechner
Neruda en Spanje

In 1910 gaat Neruda, die dan zes jaar oud is, naar het z.g. Lyceum voor Mannen in Temuco, een plaatsje op zo'n 600 km. ten zuiden van Santiago, waarheen zijn vader na de dood van zijn eerste vrouw (en moeder van de toekomstige dichter) zojuist verhuisd was, en hij zal daar verder blijven tot het einde van zijn middelbare schooltijd. Die sluit hij af in 1920, hetzelfde jaar waarin hij, als zestienjarige jongen, zijn eerste twee bundels poëzie schrijft, waarvan een gedeelte pas later, en wel in de bundel *Crepusculario* van 1922, gepubliceerd wordt.

Chili is in deze tijd net een eeuw onafhankelijk: op 5 april 1818 won de legendarische, Argentijnse generaal José de San Martín bij Maipú een beslissende slag tegen het Spaanse koloniale leger. In die eeuw van onafhankelijkheid waren er in de verschillende landen van Spaans Amerika wel enkele werken gepubliceerd die van grote kwaliteit waren, maar men kon niet van nationale literaturen met een werkelijke basis spreken, en in feite kan dat ook vandaag de dag nog alleen maar voor een paar landen, zoals bij voorbeeld voor Mexico en Argentinië. Het Modernismo, een beweging die aan het einde van de zeventiger jaren van de eeuw in het proza op gang was gekomen en vooral in de poëzie spectaculair op de voorgrond zou treden, had een eerste hoogtepunt in de bundel *Azul* (1888) van de Nicaraguaanse dichter Rubén Darío en wordt algemeen geacht ongeveer met zijn sterfjaar, 1916, te eindigen. Kortom, noch Chili noch enig ander land kon tijdens Neruda's schoolperiode bogen op een hechte onderlaag van literaire werken waar de geniale toppen boven uit staken. De toppen die er waren, waren gering in aantal: het niet binnen één literair genre onder te brengen werk *Facundo* (1845; 1851) van de Argentijn Sarmiento, over de caudillo van die naam; het grote, beschrijvende gedicht *Martín Fierro* (I, 1872; II, 1879) over de gaucho's op het moment dat die net hun vrijheid in de pampa, door de komst van het prikkeldraad in 1871, zijn kwijtgeraakt, geschreven door José Hernández, eveneens een Argentijn; de roman *Mariá* (1867) van de Colombiaan Jorge Isaacs, die het hoogtepunt van de Romantiek in dat genre vormt, en aan het einde van de eeuw het lange gedicht *Tabaré* (1888) van de Uruguayaan José Zorrilla de San Martín, over de ondergang van de Charrúa-Indianen.

Deze paar gegevens om duidelijk te maken dat in Chili, waar het onderwijs in de 19e eeuw door de Venezolaanse geleerde en schrijver Andrés Bello hecht georganiseerd was, het leesprogramma op de middelbare scholen zich voornamelijk bezig hield met de literatuur van Spanje, vanaf de klassieken van de zestiende en zeventiende eeuw tot en met de postromantische dichters uit de tweede helft van de negentiende, zonder dat dit 'tot en met' overigens verwijst naar pogingen tot systematisch overzicht. Op school moet Neruda zijn eerste contacten hebben gehad - en, zoals altijd, voornamelijk via anthologieën - met de schrijvers die hij later, zoals zo vele andere Spaans Amerikaanse schrijvers, zijn leven lang zou blijven lezen en waarvan hij de in de loop der jaren kostbare edities zou verzamelen, die in zijn huis in Isla Negra (geen eiland) zouden prijken naast eerste uitgaven van enkele Spaans Amerikaanse en Franse groten uit de negentiende eeuw, die van de Franse surrealisten en die van een aantal dichters van de Spaanse Generatie van 1927 (waar o.a. Alberti en García Lorca toe behoren). Cervantes, de mysticus San Juan de la Cruz, Góngora en de toneelschrijvers Lope de Vega en Calderón zijn van grote betekenis geweest, maar de belangrijkste invloed die hij ondergaan heeft is wel die van Quevedo, de grootste taalkunstenaar uit de Spaanse zeventiende eeuw en naar mijn idee de belangrijkste Europese kunstenaar uit de Barok. Maar Quevedo

‘ontdekte’ hij niet op school, in de door hem gegispte bloemlezingen, maar pas later, in zijn Madrileense tijd.

Wanneer Neruda in 1934 in Barcelona arriveert als consul van Chili, heeft hij het jaar te voren in Santiago, voorlopig als laatste van een aantal bundels die in de jaren daarvóor uitkwamen, zijn *Residencia en la Tierra*, een mijlpaal in zijn werk, gepubliceerd; een werk, dat door meer dan een criticus als misschien wel het belangrijkste wordt aangemerkt. In 1935, wanneer hij naar Madrid verhuist, wordt het daar, in twee delen, herdrukt. Vóór hij in Spanje kwam had hij al contact met een Spaanse dichter: in 1929 had hij namelijk al vanuit Java, waar hij toen consul was, aan Rafael Alberti delen van het genoemde werk in manuscript gestuurd. Een aantal Spaanse dichters, die in de tragische jaren van de Burgeroorlog tegenover elkaar zouden komen te staan, brengen hem in 1935 nog onverdeeld een warme hulde door middel van een door allen ondertekend welkomstwoord en een uitgave van enkele van zijn gedichten. Vanaf zijn aankomst in het land dateren zijn nauwe contacten met een aantal leden van de Generatie van 1927 - o.a. met Alberti, Lorca, Cernuda en Altolaguirre - en met de tot een jongere groep dichters behorende Miguel Hernández.

In 1935 en 1936 geeft Neruda in Madrid een tijdschrift uit, *Caballo verde para la Poesía*, dat door de dichter-typograaf Altolaguirre en zijn vrouw Concha Méndez, beiden beroemd door hun prachtige edities van tijdgenoten, bijzonder fraai wordt uitgegeven en waarvan in 1974 een reprint is verschenen (Verlag Detlev Auvermann KG, Glashütten im Taunus & Kraus Reprint, Nendeln-Liechtenstein). Hoewel het meer dan eens vermeld is geworden als een tijdschrift van geëngageerde poëzie, is dat niet het geval (maar overal schrijft men wel met stelligheid over wat men niet zelf gezien heeft). Wel zijn belangrijk de inleidingen tot ieder van de vier verschenen nummers, die, hoewel niet ondertekend, door Neruda zijn geschreven. Vooral is daaruit bekend gebleven zijn opwekking om voortaan een ‘poesía sin pureza’ te schrijven, een standpunt dat na de burgeroorlog door pennen uit het Franco-kamp gehekeld is. Wat hij daarmee, in de samenhang van zijn tekst, bedoelde was: zich niet af te keren van de wereld om ons heen en ieder woord, ieder voorwerp, iedere situatie als poëtisch bruikbaar te beschouwen en te aanvaarden. Enkele gedichten in de vier nummers zijn geëngageerd - en zijn dan ook geschreven door mensen die het al waren of kort daarop in de Burgeroorlog

zouden blijken te zijn -, maar het geheel vertoont geen duidelijke lijn of samenhang, al is het kwalitatief wel belangrijk.

Zijn verblijf in Spanje is maar kort geweest: mei 1934 aankomst in Barcelona, februari 1935 verhuizing naar Madrid - 18 juli 1936 breekt de Burgeroorlog uit -, november 1936 is hij in Parijs, na in de Spaanse hoofdstad, onder indruk van de gebeurtenissen, begonnen te zijn aan zijn gedichten *España en el corazón.* Toch heeft hij een belangrijke invloed gehad, al is dat altijd iets dat moeilijk precies te meten valt. In de eerste plaats op Miguel Hernández, die hij stimuleerde in zijn geestelijke ontwikkeling - Hernández kwam uit een dorp waar hij de geiten van zijn vader hoedde en dank zij een dorpspastoor en twee verlichte bakkerszoons zijn eerste contacten met belangrijke teksten uit de Spaanse literatuur kreeg -, in zijn eigen creatieve arbeid en in zijn politieke stellingname. Op zijn leeftijdgenoten, de mensen van de Generatie van 1927, heeft hij literair noch politiek veel invloed gehad: de geëngageerden onder hen waren dat al vóór zij Neruda leerden kennen en in literair opzicht waren de ontwikkelingen die zichtbaar werden in het werk van Neruda vanaf *Residencia en la Tierra* ook al bij een aantal Spaanse dichters vertegenwoordigd. Invloed had vooral zijn dynamische persoonlijkheid en hij is voor hen in eerste instantie een geïnspireerde collega en een warm en grootmoedig vriend geweest, zoals hij o.a. bewees door zijn bemiddeling bij het opnemen van een aantal republikeinse ballingen in Spaans Amerikaanse republieken, en door zijn gedichten over de Burgeroorlog en tegen de generaalsopstand.

Na de overwinning van Franco is zijn werk eerst niet, daarna druppelsgewijs en ten slotte steeds meer in Spanje binnengekomen; na de dood van de generaal, op 20 november 1975, waren ook alle gedichten die betrekking hadden op de Burgeroorlog vrij in de boekhandels te krijgen. Hoewel een studie over zijn werkelijke invloed nog ontbreekt, is toch te zeggen dat die veeleer berust op het voorbeeld van zijn politiek engagement dan op een concrete uitstraling van facetten van zijn werk.

Lit: Pablo Neruda, *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires, 3 dln., 1973; Margarita Aguirre, *Genio y Figura de Pablo Neruda*, Editorial Universitaria de Buenos Aires (die als zodanig niet meer bestaat), 1964; Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1966. Gegevens over het engagement (Sp: 'compromiso') in de Spaanse poëzie en de betrekkingen van Neruda met Spanje in mijn studie *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, 3 dln., Leiden, 1968, 1975, die de periode 1900-1974 behandelt.

Pablo Neruda
Over een poëzie zonder zuiverheid*

Het is zeer aan te bevelen, op bepaalde uren van de dag of de nacht, aandachtig te kijken naar voorwerpen in rust: de wielen die lange, stoffige afstanden hebben afgelegd met zware vegetale of minerale vrachten, de zakken uit de kolenhandel, de tonnen, de manden, de heften en de handvaten van het gereedschap van de timmerman. Het contact met mens en aarde maakt zich ervan los als een les voor de geplaagde lyrische dichter. De uitgesleten oppervlakten, de slijtage die de handen de dingen toebrachten, de vaak tragische en altijd pathetische sfeer rondom deze voorwerpen, oefent een niet te veronachtzamen aantrekkingskracht uit op de werkelijkheid van de wereld.

* Dit poëtische manifest werd voor het eerst gepubliceerd in nummer I van het tijdschrift 'Caballo verde para la poesía' (Spanje, 1935), op bladzijde 1.

De verwarde onzuiverheid van het menselijk wezen is erin te zien, het groeperen, het gebruik en onbruik van de materialen, de sporen van de voet en de vingers, de standvastigheid van een menselijke atmosfeer die de dingen doordrenkt vanuit het innerlijk of uiterlijk.

Laat zo de poëzie zijn die wij zoeken, als door een zuur versleten door de plichten des hands, doortrokken van zweet en rook, riekend naar urine en lelies met spikkels van de verschillende beroepen die worden uitgeoefend binnen en buiten de wet.

Een poëzie onzuiver als een pak, als een lichaam, met morsvlekken en gênante activiteiten, met kreukels, dromen, wakkerzijn, profetieën, liefde- en haatbetuigingen, beesten, schokken, idylles, politieke overtuigingen, loocheningen, twijfels, beweringen, geboden.

De heilige wet van het madrigaal en de decreten van tastzin, reukvermogen, smaak, gezicht, gehoor, het verlangen naar gerechtigheid, sexueel verlangen, het ruisen van de oceaan, zonder iets bewust buiten te sluiten, de ingang tot de diepte der dingen in een daad van liefdesvervoering, en het product poëzie besmeurd met digitale druiven, met sporen van tanden en ijs, misschien licht aangevreten door zweet en gebruik. En uiteindelijk geraken tot dat zoete oppervlak van het onverpoosd bevoelde instrument, die bikkelharde zachtheid van het gehanteerde hout, van het trotse ijzer. Ook de bloem, het koren, het water bezitten die specifieke vastheid, die toevlucht van een magnifieke tast.

En laten we nooit de melancholie vergeten, de versleten sentimentaliteit, volmaakte onzuivere vruchten van wonderbare vergeten kwaliteit, door de boekengek achtergelaten: maneschijn, de zwaan bij het vallen van de avond en ‘mijn liefste’, vormen ongetwijfeld het elementaire en onontbeerlijke van de poëzie. Wie de slechte smaak ontvlucht verkilt tot ijs.

Albert Jan Govers
Gerrit Achterberg en de psychiatrie

Inleiding

Achterberg is een mer à boire. Telkens wanneer men zich in hem verdiept, in zijn werk of in de secundaire literatuur, frappeert het dat men niet op kan houden. Men gaat zijn regels weer op de hand wegen, op de tong proeven, hardop zeggen (de toon, de echo), om en om keren. Een artikel over Achterberg is onmogelijk als men zich niet beperkt en zelfs dan nog wordt men weggezogen naar de rest en vindt men zichzelf weggedroomd terug met knipsels, nieuwe theorieën en met het zoveelste vers van Achterberg, dat je al zo lang kent en dat zich toch als bijna nieuw voordoet.

Jan Vermeulen kon niet ophouden met citeren ('urenlang' zegt Hazeu); Wim Hazeu spijbelde van school om Achterberg te lezen en maakt waarschijnlijk van Achterbergs biografie zijn levenswerk.[1.] Achterberg is een mer à boire.

Fokkema 'beperkte' zich tot de varianten[2.], Ruitenberg - de Wit tot thematische verkenningen.[3.]

Velen, zeer velen (*Commentaar op Achterberg; Nieuw Commentaar op Achterberg*; tijdschriftnummers van onder andere De Gids en Maatstaf[4.]) hebben zich beziggehouden met 'het centrale thema', ook ik, in een artikel dat in 1960 verscheen. Het centrale thema ('hereniging met de gestorven geliefde' heette het officieel - dus ook in de gezaghebbende literatuurgidsen, Stuiveling, Knuvelder, Lodewick) stond vast. *Niemand geloofde het eigenlijk en niemand deed of hij twijfelde.* Merkwaardig. Achterberg was de enige dichter in Nederland, waarbij een inderdaad wel belangrijk *motief* van zijn poëzie als 'centraal thema' gecodexeerd lag. Het leek op een bindende afspraak en dat was het ook: het had het 'nihil obstat' van Achterberg zelf. Er was ook kennis, kennis van onloochenbare zaken, bij commentatoren, mededichters, vrienden, omtrent datgene wat *verzwegen* moest worden: dood in een meer concrete context, moord, zelfmoordneiging, gevangenneming, asyl, gesticht, rechtspraak in een meer concrete context, psychiatrie, psychiaters, pathologische eigenschappen, concrete schuld, pistool, vrijlating. Moeilijk om dit alles te verzwijgen, vooral omdat Achterberg zelf wel overal over schreef, meestal versluierd en algemeen (hoe vaak niet over 'dood' en 'schuld'), maar de insider-commentatoren elk woord op een goudschaaltje moesten wegen. Voorbeeld: P. Rodenko zegt (*Don Quichot in het schimmenrijk*[5.]): 'Het leven mòet een zin hebben, omdat *men* anders net zo goed zelfmoord kan plegen, en dus mòet de poëtische onderneming slagen'. Rodenko schreef 'men', schreef *niet*: 'Als Achterberg niet zou kunnen dichten, zou hij alleen nog maar zelfmoord kunnen plegen'. Hoewel dit laatste wel bedoeld werd, was een dergelijke formulering taboe. En zéker de volle waarheid, zoals die nu algemeen geweten wordt: Achterberg schreef poëzie, fanatiek en bezeten, in de hoop op *erkenning*, in de hoop daarmee zijn vrijlating uit het gesticht te verdienen. Dit werd hem althans door zijn gestichtsbegeleiders sterk gesuggereerd.

Zodra hij zou kunnen *bewijzen* - en dat was voor hèm als dichter (voor een ander als leraar, als metselaar) - dat hij maatschappelijk aangepast, zich buiten de inrichting zou kunnen handhaven, kon men zijn vrijlating met klem van redenen bepleiten. De noodzaak tot poëtische creativiteit, was een *reclasseringsthema!* ('Ik hoop te mogen hopen op het vers' maar dan wèl als 'Dichter van het vers dat niet bedierf').

Het centrale thema

Vele insiders waren er langzamerhand, die de achtergronden kenden. Nu, negentien jaar na zijn dood, is het bijna niet meer mogelijk zich in te denken, dat men zijn gedichten kan lezen *zonder* die achtergronden te kennen. Achterberg nog *onbevangen* savoureren? Ik vònd zo iemand, laat ik haar A.B. noemen; zij moest een scriptie over Achterberg schrijven voor een werkgroep Moderne Letterkunde te Leiden, waar ik als toehoorder aanwezig was:

> Voor ik met deze scriptie begon had ik nog nooit iets van of over Achterberg gelezen. Het enige wat ik hier en daar had opgevangen was, dat hij zijn hospita vermoord heeft, en verder dat hij gedichten schreef over een dode geliefde, volgens sommigen wel, volgens anderen niet z'n vroegere hospita. Om niet nog meer bevooroordeeld te worden, ben ik eerst maar eens begonnen met het 'closed' lezen van betreffende bundel (*Eiland der ziel*). Wat er op me overkwam, was een enorm *verlangen naar geborgenheid*, naar liefde, naar het kwijtraken van een menselijk schuldgevoel. Hoe ik dit nu echter in verband moest brengen met het thema van de dode geliefde was me een raadsel.

Prachtig. Zo beleeft dus een 20-jarige, poëzie-geïnteresseerde studente Achterberg voor het eerst. Het is *niet* zo belangrijk dat zij het 'persoonlijke drama Achterberg' nogal onvolledig samenvat: 'de feiten werden officieel doodgezwegen, met name op verzoek van Achterberg zelf, die zich ervoor schaamde, althans bang was *niet voor vol te worden aangezien* wanneer iedereen wist dat hij in een inrichting gezeten had'.

Haar conclusie is het *wel*: 'Wat ik nu in het voorafgaande heb willen aantonen is, dat het traditionele thema "hereniging met dode geliefde" niet het thema is, maar slechts een motief, een beeld'.

Op dit punt in ons betoog aangeland, krijgen we - toch - behoefte aan de criminoloog Prof. mr. W.H. Nagel. Hij moest 't Gerrit Achterberg herdenkingsnummer van Maatstaf[6.] inleiden en schreef in plaats van een inleiding een *opstel* van 23 bladzijden. Hij was verontrust en boos. Men had het verkeerd gedaan. Voor de t.v. en in de Haagse Post. En dan Simon Vinkenoog! Zijn 'gedicht' was inderdaad smakeloos ('De dichter Achterberg heeft een vrouw gedood / Ik heb het jarenlang geweten'; al eindigt het wat mooier: 'de dichter heeft een vrouw van de dood beroofd'.). J.B. Charles dus, schreef onder zijn ambtelijke naam Prof. Nagel, een opstel waarin hij een aantal behartenswaardige dingen zegt. Allereerst, dat het geen moord was in

1937, maar *doodslag* (dit mogen we nooit vergeten, dáárin mogen we ons nooit vergissen; *Hazeu* zegt het nog beter: Achterberg wou vermoedelijk met zelfmoord dreigen, maar door een verkeerde handeling van de vrouw, ging hij in volslagen paniek, blind om zich heen schieten) en wel dood-door-schuld. Deze schuld heeft hij nooit kunnen boeten; *hij werd niet veroordeeld.* Hij kreeg TBR en Nagel maakt duidelijk dat dit erger is dan gevangenisstraf. 'De dag van voorwaardelijke invrijheidsstelling (bij gevangenisstraf) is te berekenen, af te turven, die van het einde van een terbeschikkingstelling nooit'. Geen straf, maar wel een eindeloze kwelling, een kwelling voor Achterberg die pas ophield met de officiële opheffing van de TBR op 15 juni 1955 (gegeven van Hazeu). De TBR had voor hem dus *achttien jaar* geduurd. Pas daarnà voelde hij zich niet meer vervolgd, opgejaagd, onder druk staan. Het artikel van Nagel heeft nog een andere doelstelling. Hij wil het 'centrale thema' opruimen. ('Misschien kunnen wij een einde maken aan het "centrale thema"' - pag. 664 - en: 'De mythe van het "centrale thema" kan men vergeten', - pag. 676 -). Nogmaals, Nagel zegt daarbij steeds behartenswaardige en ook heel interessante dingen, maar ik geloof dat hij dit punt toch niet goed aanpakt. Het is misschien zijn driftige en energieke behoefte om zijn vriend coûte que coûte te verdedigen, maar dit leidt ertoe dat Nagel twee dingen verwart: dat is 'het centrale thema' zoals dat *in de literatuur* floreerde èn iets wat misschien (zo leeft Nagel zich in) voor Achterberg persoonlijk gold. Nagel beschrijft dit laatste treffend. Hij hield in 1952 een lezing over Achterberg in Amsterdam. Achterberg komt halverwege, zeer gespannen en beneveld, binnen en interrumpeert de spreker op een kwetsbaar-naïeve wijze. Daarover zegt Nagel:

> Ik zie zijn achtergrond nu beter dan toen... de knijpende angst dat 'het centrale thema', dat is, ad hominem, 'de psychopaat', dan wel weer, zij het vriendelijk versluierd, ten tonele zou worden gebracht. Ik zou ook alcohol nodig gehad hebben om deze confrontatie te kunnen doorstaan.

'Misschien kunnen we een einde maken aan het centrale thema', vervolgt Nagel. Maar zò kan het natuurlijk niet. Het 'centrale thema' is een literair gegeven, ontstaan uit interpretaties van Achterbergs *teksten.* Alleen andere interpretaties kunnen dit thema bestrijden.

Ik heb zelf een aanval op 'het centrale thema' gedaan in 1960[7]. Ik noem daarin de poging van Achterberg tot 'hereniging met de gestorven geliefde': een ongeloofwaardig soort slogan. Dit centrale thema wordt dan ook door mij opzijgeschoven en vervangen door de *moeder-hypothese.* In 1960 leefde Achterberg nog; men kon *dus* niet alles schrijven wat men wilde. Ik was op dit punt vrij argeloos, had Achterberg nooit ontmoet en was niet op de hoogte met de heersende afspraken. 'Wat niet mocht', als je over Achterberg schreef, daarop wees ik al in een opsomming aan het begin van dit artikel. Mijn *censor* in 1960 was A. Marja, destijds redactie-secretaris van De Nieuwe Stem, die vriendelijk maar beslist, heel wat zinnen heeft geschrapt. Ik schikte mij, al vond ik het vreemd, omdat de Asylgedichten (die ik kende) toch al vóór 1948 (in zeven tijdschriften nog wel!) waren gepubliceerd. En op die *teksten* van documentair karakter, mocht je dan feitelijk niet effectief ingaan: 'Huis van Bewaring', 'Directeur', 'Cel', 'Vogel van Waanzin, 'Psychiater', 'Spreekuur'... Maar de moeder-hypothese mocht wèl (anders had A. Marja ook net zo goed de helft van het artikel kunnen schrappen!). Toch was dit gezichtspunt toen *nieuw* en ik herinner mij dat ik me enigszins gespannen afvroeg, of Gerrit Achterberg dat psychologische gegraaf (contact-armoede, incestueze verlangens, haat tegen de moeder-figuur) wel zou tolereren. Het betekende tevens een ont-mythologisering

van het centrale thema. *Dezelfde* hypothese (zonder bronvermelding, wat natuurlijk niet zo 'fijn' was!) kwam ineens terug bij zowel *Paul Rodenko* als *Prof. Plokker*[8.] in 1966 (*Nieuw Commentaar op Achterberg*, blz. 40, 46 en 158, 160). Vooral bij Prof. Plokker, die de moeder-hypothese Achterbergs 'thème-personnel' noemt, heb ik soms het gevoel of ik mezelf lees, wat in wezen niet zó verrassend is, daar hij en ik beschikken over hetzelfde begrippenapparaat (Freud, Stekel, Jung, Binswanger, Bachelard). Het is duidelijk, dat een haat-liefdeverhouding met de moeder-figuur (waarbij de haat-component, meer 'beladen' dan hij is, doordat hij gelieerd is aan het biografisch-juridisch aspect van 1937, ook telkens en eerder verdrongen wordt) ten grondslag ligt, althans aan het begin staat van een dichterlijke ontwikkeling, die uitloopt op de bekende

Bloedwraak

Een zonneschimmel hangt in 't eikenbos,
die zich tussen de bomen door verplaatst.
Zij maakt de stammen wit en bovenaards
en ligt in blauwe gloor over het mos.

Het zou me niet verwonderen als plots
uw lijk gevonden werd, eens inderhaast
geborgen onder blad, 't donker inwaarts,
op doortocht naar het laatste oordeel Gods.

Engelen rotten op de grond of dansen
hoog en verdroogd tegen de kruinen aan.
Het is te laat om iets te ondernemen.

Er zweven geuren die naar liefde zwemen.
Ik ben omsingeld door de gouden lansen
der stilte, die mij naar het leven staan.

Uit: *Mascotte* (1950)

Jacht op de vonk der verzen en een vrouw:
eenzelfde wezen, dat, de horizonnen trouw,
ontwijkt, ontwijkt...

Is de moeder-hypothese nu hèt centrale thema, *in plaats van* de welhaast geautoriseerde 'hereniging met de gestorven geliefde'? Ik geloof dat dit geenszins het geval is. Met Plokker zou men mogen zeggen, dat de relatie met de moeder (bij Achterberg; zo goed als bij iedereen!) het oer-model is voor de relatie met de ander (de matrix, de matrijs). De 'gestorven geliefde' zou met goed fatsoen ook nog wel tot dit model *herleid* kunnen worden! Het is waar, maar dit is géén literatuurwetenschap, doch 'slechts' psychologie. Zo goed als een psycho-analyse van Achterberg alleen maar een verklaring kan vormen van (eigenaardigheden bij) de dichter zelf en nooit een verklaring kan zijn voor zijn dichterschap, laat staan voor de structuur van zijn gedichten.

Prof. S. Dresden zegt over de dieptepsychologische analyses (van Plokker, Rodenko en anderen): 'Er zijn slechts weinigen die zich in deze uiterst complexe psychische verwikkelingen een oordeel mogen aanmatigen, en ik behoor niet tot hen'.[9.] Hij betreurt dit ook niet. Met recht, want Dresden is een vertegenwoordiger van de literatuurwetenschap. De autonomie van de literatuurkritiek, gebaseerd op een eigen object en een eigen methode, staat vast. Zodoende kan Dresden een eigen theorie ontwikkelen over het centrale thema bij Achterberg, die men op geen enkele wijze kan aantasten, laat staan ontzenuwen met *psychologische* middelen.

We komen hier aan het slot op terug. Nu moeten we volstaan met erop te wijzen, dat in een artikel, waarin de relatie van Achterberg met de *psychiatrie* wordt behandeld, het gevaar wellicht groter is daarom verzeild te raken in allerlei verwikkelingen rond de persoon Gerrit Achterberg, terwijl het zicht op zijn dichterschap en zijn poëzie verduisterd wordt, dan wel eenzijdig zou kunnen worden belicht. Zonder de pretentie te hebben tot een alomvattende structuuranalyse in staat te zijn (Rodenko[10.] had dit nog wel

beloofd: ‘een grondige analyse van *alle* factoren, die de structuur van Achterbergs dichterschap bepalen, waar ik momenteel aan werk’ blz. 33. Misschien is dit boek door het ‘mer à boire karakter’ niet afgekomen?), moet ik wel letten op een paar fundamentalia. Ik zal deze fundamentalia aan het slot van dit artikel schematisch weergeven; nù lijkt het me verstandig enkele verbindingslijnen te trekken tot in de kernen van Achterbergs poëzie. Hoe men het centrale thema definieert is afhankelijk van de accenten die men legt. Geeft men de voorkeur aan de asylgedichten van *Blauwzuur*, of meer aan de droomgedichten; de religieuze gedichten (met calvinistische wortel); de vele mystieke motieven; het magische aspect; of aan de taal-exploratie op zich (eventueel met dialectische achtertuin): Het is allemaal mogelijk en ook allemaal al beproefd.

We moeten hier een keuze doen en doen die voor: 1e de asylgedichten en 2e de thematische verkenningen van Ruitenbergde Wit.

Biografie

De asylgedichten zijn posthuum gebundeld en pas in 1960 uitgegeven als één geheel. Ze waren echter alle eerder gepubliceerd. In maart 1947 verscheen het januari-februari nummer van Columbus, literair maandblad, in een wit en lichtblauw omslag. De redactie bestond uit Jan Praas (oprichter van de Parade der Profeten, 1944; thans conrector van de Utrechtse Openbare Scholengemeenschap); Paul Rodenko (had vóór 1947 nog nooit Nederlandse poëzie gelezen en begon zich via gedichten van Gerrit Achterberg ervoor te interesseren; zijn bloemlezing *Nieuwe Griffels* bereikt nu een totale oplaag van meer dan 100.000 exemplaren); Hans van Straten (chef Kunst van het Utrechtse Nieuwsblad); en Jan Vermeulen (illegaal uitgever, o.a. van bundels van Achterberg; onlangs nog te zien in de t.v.-uitzending over Achterberg op 12-5-1980). Deze redactie plaatst in genoemd nummer drie gedichten van Achterberg: ‘Spreekuur’, ‘Ovoïde’ en ‘Het meisje en de trom’. Het laatste is het meest bekend geworden. Maar het eerste (opdracht: ‘voor doktoren en professoren van ziel en taal’) sloeg in als een bom. Bij mij en bij anderen. Want dit is de *overmachtssituatie.* ‘Spreekuur’. Achterberg *moet* bij de psychiater komen; de machtsmens, die je kan maken en breken, begrijpen of zelfs laten castreren; en hij siddert en verstijft, hoort aan en noteert: ‘God in den hemel, beesten van menschen / hebben mij in hun macht’. Hij hoort de bedreigingen, de dreigementen aan. Want hij is immers een misdadiger. Maar hij voelt zich niet meer zo. De dode van 1937 is allang uit zijn bewustzijn verdrongen. Het is vijf jaar geleden. In zijn dodelijke angst is *hij* alleen het slachtoffer.

‘Beesten van mensen’ - hoe moeten wij dit opvatten? Is het alleen de *functie*, die deze macht met zich meebrengt, zoals de Rechter die heeft en de Officier van Justitie? Hoe het ook zij, de psychiaters hadden en hebben inderdaad een zeer grote macht. Zij waren (en zijn) niet alleen het verlengstuk van Justitie (wat Achterberg, zo goed als bijna iedere geasyleerde, besefte), maar zij *bepaalden* in overwegende mate zelfs het rechterlijk oordeel, zeker waar het Artikel 37 Wetboek van Strafrecht aangaat.

Achterberg in ‘Spreekuur’. Hoe kunnen we zijn kreten anders begrijpen dan als de uitdrukking van een mens in uiterste zielsnood? Wanneer men de biografische feiten niet kent, krijgt dit iets onvatbaars, unheimisch, als een hand, die knijpt maar men kan de hand niet zien. Laten we echter niet doen alsof. We kennen de feiten. Achterberg en de psychiater. Tussen hen tweeën moet het gebeuren; en gebeurt

het ook. Positief of negatief. Achterberg is zeker iemand die fijn aanvoelde, welke autoriteit hij kon beschouwen als een vriend-in-nood, dan wel als een kille beoordelaar, die hem soms al bij binnenkomst veroordeeld heeft.

In het laatste geval spreken de psychiater en zijn ‘bezoeker’ twee talen, zonder een vorm van empathie. Over diè machthebbers gaat het als hij schrijft:

> Ik schreeuw tegen ze, op zielsgezag,
> een woord uit een oude grammatica:
> dat ik godverdomme verga
> en tot een vod lig te verslenzen.

Men moet zich ook dit goed indenken. Veertig jaar geleden was het ongehoord een vloek te gebruiken in een gedicht. En dan kwam deze nog van iemand, die zich ‘Nederlands Hervormd op Gereformeerde Grondslag’ noemt en zeker gevoelig voor argumenten tegen het ijdel gebruiken van God's Heilige Naam. Achterberg zal zo'n term niet dan in uiterste nood in de mond genomen hebben. In een goed gedicht moet elk woord onvervangbaar zijn. Dat was hier zichtbaar zo. Het was dus uiterst functioneel. Door Achterberg werd serieus over zelfmoord gedacht. Eén geluk had hij nog: hij kon ook zijn *agressie* uiten:

> ‘Gramschap springt als een panter over
> en mijn keel is een vat met bloed’

en:

> ‘onmacht en haat tegen deze dooven
> die alleen in hun hooge hoed geloven’

Zeker in deze asylgedichten zijn (auto-)biografie en dichterschap moeilijk te scheiden. Achterberg verkeerde in deplorabele omstandigheden en zijn smeekbeden gaan je door merg en been. Vooral omdat ze in vaak voortreffelijke poëzie zijn vervat. Het is ook daarom vooral, dat we juist bij Achterberg de vorderingen van het biografisch onderzoek (Hazeu) met gespannen aandacht en op de voet volgen.

Ik ben mij ervan bewust dat hier een (immens) probleem ligt, dat in allerlei vormen steeds terugkeert. Een probleem van kunst en leven, van (zoals Nagel[11.] het formuleert) ‘mijn weifelende keuze tussen twee kampen’, de close-reader en de extra-tekstuele wetenschap. Nagel geeft een voorbeeld (HP 14-12-'63): ‘Guido Gezelle werd, wegens zijn homo-erotische geaardheid van kostschool naar kostschool overgeplaatst’. Nagel: ‘Mogelijk, het heeft mij nooit geïnteresseerd, ik hoef het niet te weten, nog sterker: bespaar het mij’. Verderop zegt hij: *‘Wanneer er nu iemand komt*, *die aantoont: dat kun je in zijn poëzie lezen*, dan zou de zaak interessant worden (en wetenswaard). *Tot dàt ogenblik laat het probleem mij koud’.* Welnu, bij Achterberg is de grens van het wetenswaardige van zijn biografie voor zijn poëzie vanaf het begin reeds zeer duidelijk overschreden. Datgene wat ons interesseert, kan men dan ook op vele plaatsen (min of meer verhuld) *in zijn poëzie lezen.* Het genot van zijn poëzie *neemt toe*, als men weet waar hij het over hééft.

Er is ook, wat ik noem ‘additieve informatie’. Hierbij hoort *niet*, wat Hazeu[12.] vermeldt over het gesprek tussen Achterberg en de orthopaedagoog L.H. Fontein, met betrekking tot de laatste regels van het gedicht ‘Directeur’. Buitengewoon interessant voor een beter begrip van dit gedicht.

Maar Hazeu deed meer. Hij sprak behalve met literaire vrienden, ook met familieleden, vroegere collega's uit het onderwijs, dominees, psychiaters. Zijn feitenverzameling is reeds door niemand meer te evenaren. Een curieus gegeven is, dat de net 19-jarige Achterberg, als onderwijzer, bij het eerste bezoek van de Inspecteur in zijn klas, tegen hem zei ‘Aangenaam’ en vervolgens verder ging met corrigeren! *Dit* is additieve informatie; van belang voor de kennis van de persoon

Achterberg (het toont misschien iets van zijn houding t.o. het Gezag: bleuheid? weltfremtheid? We weten het niet, al gaat de verklaring van mijn vriend de paedagoog, dat Achterberg zijn klas aan de Inspecteur wou laten, niet op, omdat het Hoofd nu juist A. aan de Inspecteur wilde voorstellen). Voor zijn gedichten is

zulk soort kennis niet van onmiddellijke betekenis. Achterberg als geasyleerde (van 1937-1943) bevond zich in een noodsituatie, die wellicht toch onderschat kan worden, wanneer men de bijzondere persoonlijkheid van deze dichter niet voortdurend mee incalculeert. Naar mijn mening overheersten angst en schuldgevoel (sterk geactiveerd nog door de 'ongrijpbare', niet uit-te-tellen bestraffing, die wel uit-ge-zeten moet worden!) het bewustzijn van Achterberg. Wat dit speciale, eigenaardige schuldgevoel betreft - dat op het gebeuren van dec. '37 preludeerde, het voorspelde, misschien zelfs veroorzaakte - daarover hebben bijv. A. Marja[13.] en op geheel andere wijze M. van Logem[14.] geschreven. We hoeven daar thans niet meer geheimzinnig over te doen. Ook vóór 1937 impliceerde Achterberg's schuldgevoel tevens concrete 'schuld'. Achterbergs omgang met vrouwen was van dien aard, dat herhaaldelijk wetsovertredingen er het gevolg van waren (wegens aanranding), hetgeen dan weer leidde tot psychiatrische opnamen. Dat de doodslag in 1937 een 'misdaad uit schuldgevoel' zou zijn, blijft een (aanvaardbare) hypothese.

Uiteraard ging met dit schuldgevoel, ook lang vóór het fatale gebeuren (dit woord heeft mijn voorkeur, want wat plaatsvond 'overkwam' Achterberg vermoedelijk net zo ongewild als de beide vrouwen) een grote angst gepaard, want schuld en angst zijn onverbrekelijk verbonden. Het gedicht 'Droomgericht' (in *Afvaart*, 1931) geeft dit duidelijk weer:

> Vandaag ben ik beschuldigd,
> vanavond lig ik voor 't gericht.

Hoewel het onjuist zou zijn uit het schuld-angst complex één van beide componenten te isoleren, wil ik nu toch speciaal de angst onder de loupe leggen, temeer omdat over Achterbergs schuld(gevoel) al veel geschreven is.

Daartoe wil ik (eerst) een vergelijking maken tussen de angst (de doodsangst) van Gerrit Achterberg; van de slachtoffers van de kampbeulen in de tweede wereldoorlog; en daarbij tevens betrekken - omdat het toch gaat over een angst met verreikende consequenties - de angst van de hoofdbeul: Hitler! Misschien zullen sommigen dit laatste verward of althans verwarrend vinden. Tegen hen zeg ik dan: de menselijke psyche is niet verdeeld in hokjes (ook al suggereert onze naamgeving dat); angst is altijd vergelijkbaar met angst, of het nu betreft de angst voor de beul op het schavot, de angst voor zichzelf van de suïcideklant, of de waan-angst van de schizofreen, het is hetzelfde effect.

Angst *voor* de beul en de angst *van* de beul. Van verschillende kanten hoorde ik bezwaren tegen juist déze passage. Het blijft blijkbaar verwarrend. Ik denk dat dit komt, doordat de rollen van beul en slachtoffer, voor ons bewustzijn streng-logisch gescheiden zijn. Ze lijken van een andere orde, niet te vermengen, niet te verwisselen. We moeten ons echter afvragen of dit realistisch is. Het lijkt eerder de stereotypie van de ridderroman of het sprookje, de mens is goed òf slecht. Een paar voorbeelden zijn wellicht nog sprekender. S.D. 'Häftlinge' werden in sommige gevallen - waarbij misbruik werd gemaakt van hun extreme angsttoestand - gedwongen tot verraad en erger: zij vervielen dan in een beulsrol. Beul en slachtoffer: psychologisch ligt het veel dichter bij elkaar dan menigeen weten wil. Er is zelfs *rolonzekerheid.* Frappant werd dit verwoord door de dichter A. Marja, in een sonnet getiteld 'Hitler' (uit de bundel *Confidentieel*). De laatste regels luiden:

> Men kan hem attakeren als het Beest,
> ofwel hem sublimeren, vroeg of later
> is men hem tòch. Of is men hem geweest.

Het is volkomen duidelijk, het gaat hier om 'een Hitler', om de 'Hitler-in-ons'. En Gerrit Achterberg zelf? Hoe zouden we iets van hem kunnen begrijpen, als we daarbij niet betrekken: de dubbel-rol, die hij zijn hele leven moest weten gespeeld te hebben (uitwisbaar alleen door de Goddelijke Genade), die van beul èn slachtoffer, verenigd in één persoon. Met al de bijkomende rolonzekerheid, rol-verwisseling en rol- (en woord-!) *omkering*, de bekende toedekkende varianten, *moord - droom.* Ik kan niet laten op deze plaats een vers van Achterberg te citeren, in de vorm, die het oorspronkelijk moet hebben gehad; het is 'Moeder' I, uit de bundel *Osmose* (het vers, dat begint met de bekende regel: Mijn moeder is een grijze vrijdagmorgen). De tweede strofe is aldus:

> Ik ben in haar liefde geborgen,
> die elk verraad der wereld overleeft;
> ik ben een moordenaar, maar overmorgen
> eten wij koek die zij gebakken heeft.

Een ontroerend gedicht, vooral door de maximale helderheid. Elke 'mythische Verarbeitung', elke ondoorzichtigheid is hier vermeden. Beul en slachtoffer inéén en om beurten, bij Achterberg, bij Weinreb, bij wie niet? Een beul is niet altijd een uitvoerend ambtenaar, van Himmler, van Chomeiny, of van de Engelse Justitie, een beul is een (mogelijk) aspect van iedereen. Wie daarover, vanuit een heel andere hoek, nog meer wil lezen, neme *American Pictures* van Jacob Holdt, de Deense zwerver, ter hand, fascinerend, omdat het een participerende observatie is van de onderste laag van de Amerikaanse samenleving.

Adolf Hitler nu, heeft zich zijn hele jeugd *slachtoffer* gevoeld, hetgeen de autobiografische inleiding van *Mein Kampf* uitvoerig weergeeft. Het is ook zonneklaar, dat daaruit de giftige rancune en de brandende eerzucht voorkomt, de wil tot heersen in het land waarvoor hij in de oorlog ging. Ik heb mij altijd afgevraagd waarom Adolf Hitler persé '*legaal*' de macht wilde veroveren en niet vóór 1933 met geweld de macht aan zich trok, temeer daar Mussolini reeds lang tevoren had laten zien hoe dat moest.

Werner Maser[15.] geeft hiervoor de oplossing. Hij laat zien, dat Hitler echt *bang* gemaakt was in 1924, in de strafgevangenis Landsberg a.L. De Officier van Justitie overwoog de eis, dat Hitler (als Oostenrijkse putschist) voorgoed zou worden *uitgewezen* als ongewenste vreemdeling. Dit betekende in het bureaucratische staatsbestel van de Weimarrepubliek - indien deze eis ten uitvoer gelegd was - dat Hitler vermoedelijk nooit meer een kans zou hebben gehad terug te komen. Men kan zich nauwelijks indenken hoe dàn het verloop van de wereldgeschiedenis van de laatste 50 jaar was geweest. Een hersenschim? Hitler vond dat zelf allerminst en hij heeft - uitgekookte opportunist als hij was - sindsdien hemel en aarde bewogen om dit lot te ontlopen. De directeur van de strafgevangenis Landsberg nam Hitlers verklaring dat hij nooit meer gewelddadig tegen de regering zou optreden, in zijn officiële rapport op, waarna Hitler spoedig vrijkwam en nog in 1930 beloofde Hitler onder ede (gerechtshof Leipzig) dat zijn partij alleen op legale wijze naar de macht zou streven.

Wanneer *angst* nu een figuur als Hitler - die lijfelijk toch minder te vrezen had van de machthebbers dan zijn latere slachtoffers - weet te bewegen tot een 9 jaar durende bijzonder omzichtige en ingehouden attitude, geheel in strijd met zijn werkelijke aard en streven, hoeveel te meer zal angst dan bij echte 'underdogs' onder zware stress (of doodsdreiging) tot een onvoorstelbare *mimicry* kunnen leiden.

Het was *Dr. E.A. Cohen*[16.], die uitlegde waarom 'Häftlinge' in concentratiekampen hun beulen, die dagelijks met een duivelse willekeur over leven en dood beschikten, *niet haatten.* Na het bespreken van een aantal geschriften over hetzelfde onderwerp, als van Vrijhof, Kaas[17.], Fortanier[18.] en Bettelheim, komt Cohen tot de conclusie dat

onder andere identificatie en introjectie een rol spelen (Cohen gaat uit van de psychoanalytische theorie). Mijns inziens kan men hetzelfde duidelijker fenomenologisch uitleggen. Wanneer een SS-er in een kamp naar geschikte slachtoffers zocht, kon het gebeuren dat hij stuitte op iemand wiens blik of wiens houding hem niet beviel. *Haat*

kan zichzelf verraden door iets afwijzends in de blik, iets tegendraads in de houding. Dit was dus uiterst gevaarlijk, anders gezegd: het instinct tot zelfbehoud maakte het noodzakelijk dat de haat verdrongen werd, een voorwaarde om de mimicry (ook een vers uit *Blauwzuur* heet zo!) te voltooien.

Het is begrijpelijk, dat Achterberg, door zijn opsluiting, zijn omgeving ging haten. Hij werd weliswaar niet met de dood bedreigd als hij niet deemoedig de gewenste antwoorden gaf (en niet gelijk een geoliede robot handelde, zoals de concentratiekamp-slachtoffers wel moesten), maar dwarsheid verminderde zijn kansen op vrijlating en openlijke haat kon hij zich evenmin veroorloven. Toch heeft hij deze haat duidelijk verwoord, onder andere in ‘Spreekuur’, dat al eerder aan de orde is gekomen, maar aan het slot van dit gedicht - als de haat alweer verdrongen is - schrijft hij, met een Danteaanse allure:

> de hoop is als een krijtwit kind dat lacht
> tegen de rover die het slacht.

Wie zal bij deze regels niet de gemoedstoestand kunnen invullen van hen, die in de SS-kampen in lange rijen op het dagelijks appèl stonden?

Van *Blauwzuur* naar de thematische verkenningen[19.] van A.F. Ruitenberg - de Wit, die de themata bij Achterberg dikwijls analyseert en interpreteert volgens het systeem van de Zwitserse psychiater Jung. Dat kan men doen, maar het is niet ongevaarlijk, als men tenminste met beide benen op de grond wil blijven staan. Ik hield mijn hart vast, toen ik zag hoe zij Jung in de inleiding introduceerde:

> De centrale vrouwenfiguur van zijn poëzie (hier verder aan te duiden als Zij) vertoont nog andere facetten van de verloren geliefde. Zij is des dichters grote inspiratrice. Dit houdt in dat Zij (om een term van C.G. Jung te gebruiken) de anima-gestalte van de dichter is.

Zo terloops en schijnbaar argeloos geschiedt deze introductie, dat je je afvraagt: heeft Ruitenberg niet door, dat het toepassen van een heel speciaal (wetenschappelijk) denk-systeem, net als elk ander denk-systeem, eerst methodologisch-critisch bekeken moet worden? In 1948 maakte ook ik dankbaar gebruik van de theorieën van Jung, om mijn onderwerp, de droom, te belichten[20.]; ik bracht echter expliciet tot uitdrukking, dat bijvoorbeeld de idee van het *collectieve onderbewuste* (oorspronkelijk een vondst van Freud, die er veel behoedzamer mee interpoleerde dan Jung!) door Jung zodanig is uitgebouwd, dat we veelal ver verwijderd raken van de *individualiteit*, waar het ons in de dieptepsychologie nu juist fundamenteel om te doen is.

Het is waar, Ruitenberg - de Wit blijkt bij nader inzien voorzichtig te opereren en de categorieën van Jung (evenals theosofische begrippen) slechts als hulpconstructies te zien, waarmee ‘duistere gedichten van Achterberg verduidelijkt kunnen worden’. Het valt wel mee. Maar toch: je kùnt natuurlijk vanuit de Jung'se mythologie wel een hermeneusis bedrijven en deze toepassen op de symboliek bij Achterberg, alleen, in feite ‘verklaar’ je dan de ene mythologie met de andere. Achterberg verklaren met Jung, dat is pogen stoom met stoom te verdrijven.

Psychiatrie

Achterberg heeft tijdens zijn leven heel wat met psychiaters te stellen gehad. En A.F. Ruitenberg - de Wit laat dus kort na zijn dood alweer de volgende psychiater op hem los: Carl Gustaf Jung! Zij deed dit aanvankelijk in een boekje, dat de mooie Achterbergiaanse titel had: 'Formule in de morgenstond' (1968) en dat in 1978 een sterke uitbreiding kreeg: 'Het huis van Achterberg'[21.]. Dit 'huis' bevat, we zeiden het reeds, zeer vele kamers. Als twintiger begonnen, met onbeholpen erotische verzen (voorbeelden - soms wat potsierlijk - bij Hazeu, blz. 11), heeft Achterberg naar zijn volwassenniveau toe, een ongehoord rijpingsproces ondergaan, zowel in de breedte (gevarieerdheid), als in de diepte (wetenschappelijk en filosofisch). Laat Achterberg een gestoorde persoonlijkheid zijn geweest, een dergelijke poëtische nuancering, gecombineerd met een onbeschadigd en superieur denkvermogen, is niet mogelijk bij de schizofrene gevoelsvervlakking, die sommige psychiaters hem mijns inziens ten onrechte toedichtten. En ook al zòu het waar zijn, dat de geïncrimineerde handeling van december 1937 zich zou hebben voltrokken in een schemertoestand, of tijdens een 'schizofrene Schub', dan nog mag men niet, populair uitgedrukt, zeggen: 'Eéns gek, altijd gek'. Een fout die niet alleen de gewone man, maar die ook psychiaters maken! Juist hiertegen richt zich immers het psychiatrisch proefschrift van dr. M.S. Lingbeek[22.]. Hij concludeert dat personen, die in een stresssituatie een 'schizofrene desintegratie' kunnen vertonen, soms bij na-onderzoek helemaal gezond kunnen blijken; zodat men slechts van een voorbijgaande crisis kan spreken met betrekking tot stoornissen, die als twee druppels water gelijken op het begin van een (levenslang) schizofreen proces.

Als men verder bedenkt, dat de (medisch-psychiatrische) *therapie* van de diagnose afhangt en daarbij aansluit, terwijl diagnoses, zowel als diagnostische processen voortdurend aan heroriëntatie toe zijn, dan begrijpt men op welk glibberig terrein we ons bevinden. Dit wordt, in theorie, nergens beter beseft dan in de psychiatrie zèlf. Met een briljant stuk van *Prof. H.C. Rümke*: 'De betrekkelijkheid van de psychiatrische diagnose' van 1952[23.] werd deze discussie voorgoed ingeleid. (Citaat: 'Wanneer de dokter zijn patiënt vereenzelvigt met de diagnose, verliest hij het contact met de mens en diens mogelijkheden. De diagnose staat *nooit* vast'.).

Maar in 1970 zijn we in dit gesloten wereldje (van de psychiatrie) toch nog niet wezenlijk zoveel verder. Anders kon het summiere boekje van dr. R.H. van den Hoofdakker niet zoveel opzien baren! Van den Hoofdakker (= de dichter Rutger Kopland, Achterberg-bewonderaar pur sang) schrijft in 'Het bolwerk van de beterweters' (een toepasselijke titel, als men denkt aan sommige fossiele psychiatrische autoriteiten rondom Achterberg!) op blz. 18: 'Er îs niet zoiets als: de diagnose... *een diagnose is een standpunt*'. 'Een diagnose vertelt vaak meer over de diagnosticus dan over de samenhang der verschijnselen'.[24.] Worden nu therapieën (en zeker die, waarmee onherstelbare schade wordt aangebracht) voorzichtiger toegepast, daar gebleken is hoe subjectief de diagnoses zijn, waar deze therapieën bij moeten aansluiten? Laten we ons beperken tot één punt, actueel geworden door een nieuw gegeven, dat door Hazeu is opgediept: *castratie.* Wim Hazeu schrijft: 'Het was een feit, dat Achterberg tegenover de psychiaters in Rijngeest (tegenwoordig: Jelgersmakliniek) zeer afwijzend was. In tegenstelling tot (elders), werd *hier* de suggestie gedaan om Achterberg te *castreren*'.[25.] De observatie in Rijngeest vond plaats in 1942. De psychiaters waren Prof. Carp en dr. Fortanier. Carp deelt mij eind mei '80 telefonisch mee, dat de meeste gesprekken met Achterberg werden gehouden 'door mijn medewerker Fortanier'. Nogmaals, men moet zich goed voorstellen, wat achter deze nuchtere woorden schuilgaat. Achterberg moet bij de psychiater komen en hoopt op een vertrouwelijk gesprek, waarin hij iets kan uitleggen van wat er in hem omgaat. In plaats daarvan, wordt hem tijdens dit onderhoud een *voorstel* gedaan: 'Wilt u misschien overwegen zich te laten castreren?

Het zou u wellicht helpen bij de aanpassing en het zou uw vrijlating zeker bevorderen!'

Het klinkt uiterst vreemd, toch gaat het zo ongeveer. God zij dank ging het plan bij Achterberg niet door, maar het moet voor hem, de boer, van vruchtbaarheid doordesemd, ronduit traumatisch zijn geweest, dat zo'n man die mogelijkheid bezat. Castratie als therapie. Wordt dat nog vaak gedaan? Het komt voor. Méér dan men wellicht denkt. Bij een kamerdebat in maart 1979, naar aanleiding van een enquête van de Commissie - Van Dijk bij 40 psychiatrische ziekenhuizen in Nederland, bleek dat men op het ministerie van Volksgezondheid *niet*

weet hoeveel castraties tussen 1972 en 1977 zijn verricht. Een nauwkeurige registratie ontbreekt (evenals voor electroshocktherapie en hersenoperaties - De Volkskrant 31-3-'79 en 4-4-'79). Staatssecretaris Veder - Smit wil nu castratie (die zij verwerpelijk vindt) *trachten* in te perken, zonder het te verbieden. In het boek *Ethiek en gezondheidszorg*[26.] staat over castratie te lezen:

Prof. E.A.D.E. Carp

> Castratie is een ingreep, die de mens op fundamentele wijze in zijn sexualiteit raakt en kan daarom ethisch slechts aanvaardbaar zijn wanneer dit noodzakelijk is voor behoud van leven of gezondheid (bijvoorbeeld wanneer het orgaan aangetast is door een gezwel). Vroeger meende men dat castratie ook een goede psychotherapeutische maatregel kon zijn, bijvoorbeeld ter genezing van een hypersterke sexuele drift. De ervaring leerde dat deze ingreep vaak niet helpt of zelfs averechts werkt. In dit licht gezien is de castratie om die reden ethisch ongeoorloofd.

In het buitenland, met name in Duitsland, Zwitserland, Denemarken, wordt beter geregistreerd en ook minder verdoezeld. Op psychiatrische congressen (bijvoorbeeld voordracht W. Mende[27.]) wordt castratie door sommige artsen nog als vanouds een zegen genoemd (potentie duidelijk verminderd; de maatschappij is beschermd; ongunstige psychische veranderingen zijn er slechts zelden!), terwijl anderen liever eerst psychotherapie of hormoonbehandeling proberen.

Een Zwitserse publicatie[28.] oordeelt minder lichtvaardig over de psychische veranderingen na castratie (psychiatrisch heronderzoek na 5 jaar, bij 127 gecastreerden): bij meer dan 45% bleken de psychische gevolgen onaangenaam tot ongunstig te zijn!

Terugkerend tot Nederland blijkt, dat castratie (voor zover geregistreerd en *tot* aan 1968) toch nog *enkele honderden* TBR gestelden omvat.

Hoe was het vroeger, in de tijd van Achterberg en Fortanier? Het omvangrijke standaardwerk: *De psychopathieën*, door Prof. E.A.D.E. Carp, met medewerking

van A.H. Fortanier (3e druk 1948), telt een slothoofdstuk van 75 bladzijden: 'Voor- en nazorgsmaatregelen, behandeling en reclassering van psychopathische persoonlijkheden', waarvan 14 blz. over castratie.[29.]

Natuurlijk wordt er gemaand tot voorzichtigheid. Dwangcastratie is wettelijk niet toegestaan (in tegenstelling tot Amerika en Duitsland). Castratie mag nooit een *straf* zijn (maar belangrijk is natuurlijk, hoe het wordt *ervaren*!). Blijft over: 'vrijwillige castratie, als therapeutische mogelijkheid; of bij TBR-gevallen: wanneer ontslag overwogen wordt, om een recidief zoveel mogelijk te voorkomen.' - Goed, maar als je nu de tekst op de voet volgt, begint dit redelijk klinkende betoog toch soms akelig te kieren.

> Mij zijn gevallen bekend van *lijders* aan een homo-erotische perversie van het driftleven (d.w.z. gewone homofielen!), welke terstond nadat een procesverbaal wegens overtreding van art. 248bis tegen hen was opgemaakt, den psychiater bezochten en bij deze erop aandrongen, hen *terstond* te willen doen castreren in de meening, met een zoodanig offer den strafrechter mild te stemmen.

En:

> Men heeft ook rekening te houden met de omstandigheid, dat verreweg de meeste bedrijvers van zedelijkheids-delicten psychopathische persoonlijkheden zijn, wier onevenwichtigheid... geen waarborg biedt voor de standvastigheid van een *in doodsnood genomen besluit.*

In doodsnood! Dat staat er zo kalmpjesweg. Het ontging de oppermachtige psychiater niet, dat de 'lijder-delinquent' kronkelde als een vis op het droge, maar dat was hij gewend. Hij moest alleen maar 'volledige instemming van den lijder met den te verrichten ingreep verkrijgen.'

A.H. Fortanier (geb. 1904, overl. 1965) was tot 1955 hoofdassistent der Psychiatrische Cliniek te Leiden, rechterhand van Prof. Carp en in 1947/48 ook korte tijd privaat-docent. Hij promoveerde niet, tot ongenoegen van Carp, maar schreef wel lange hoofdstukken in de leerboeken van Carp (in de *Psychopathieën* bijv. hoofdstuk V, i.c. 140 blz.).[30.]

In het Oberservatiehuis voor jongens te Den Haag (vóór 1950 een streng gesloten inrichting, die als huis van bewaring fungeerde voor jeugdige delinquenten, na '50 met een gevarieerder bevolking, o.a. veel uithuisgeplaatste jongens met sociale en emotionele moeilijkheden) was Carp de psychiater van 1923-1932.[31.] Hierna werd hij opgevolgd door Fortanier, die er bleef van 1931-1961. Van 1955-1961, zes jaar lang, heb ik met Fortanier in dat Tehuis samengewerkt. Een wekelijkse stafvergadering met Fortanier - diagnostisch overleg! Hoewel ik veel van hem heb geleerd, moet ik zeggen dat die samenwerking bepaald gemengde gevoelens opriep. Fortanier was een korzelige dogmaticus, die nauwelijks tegenspraak verwachtte, laat staan duldde. Daar ik mij niet liet wegvagen en geleidelijk de begrenzingen van Fortaniers oordeel goed leerde kennen, konden er pikante situaties ontstaan, die evenwel zelden uitmondden in een echte discussie. Wanneer de mening van F. niet voetstoots werd aanvaard, of wanneer er een totaal andere opvatting naar voren kwam, zweeg Fortanier meestal, met een onvoorstelbaar dédain. Moderne ontwikkelingen in ons vak kende, of erkende hij niet.

Toch mocht hij mij geloof ik wel. Ik werd althans als enige psycholoog tussen uitsluitend psychiaters, door hem uitgenodigd deel te nemen aan een soort besloten club, waar men eens per maand lezingen hield over psychiatrische onderwerpen. Af en toe was het mijn beurt. Ik herinner me een zeer critisch gestemd referaat over

C.G. Jung gehouden te hebben, wat uiteraard goed viel bij de Freudianen. Toen ik een jaar later weer aan de beurt was voor een voordracht, stelde ik Fortanier voor, dat wij *tezamen* over Gerrit Achterberg zouden spreken; op één avond; hij van de klinisch-psychiatrische kant en ik vanuit een literair-psychologisch gezichtspunt. Fortanier stemde in. Hij had de oude aantekeningen over Achterberg nog.

Het werd een avond om nooit te vergeten, deze 26e juni van 1958. Ik wijs er weer eens op, dat Achterberg nog leefde en dat men dus niet vrijuit over hem kon *schrijven*, maar deze terughouding gold uiteraard niet voor een besloten bijeenkomst!

Hier was het gebruikelijk in volledige openheid van mening te wisselen - mits er natuurlijk voldoende materiaal op tafel kwam. En dat kwam er ook, niet in de vorm van uitvoerige observaties en verslagen, maar wel via een bevredigend aantal notities en conclusies van Fortanier. Toch had ik in één opzicht buiten de waard gerekend!

Fortanier was, vooral in zijn eigen kring, een man van onaantastbaar gezag. De jongere psychiaters, die avond aanwezig, waren van mijn leeftijd, 35-40 jaar. Het waren allen oud-leerlingen van Fortanier. Ik herinner mij R. Berg, R. de Boer, dr. W. Kappelle, E. Cornelius, F. Frets, dr. J. Frets-van Buuren, D. Goedhart, G. Mastenbroek, dr. M. Lingbeek, G. Terpstra-Wapenaar en dan vergeet ik er nog een paar. Zij waren niet meer echt afhankelijk van Fortanier, maar toch durfden zij hem - viel mij op - nauwelijks tegen te spreken. Ik wist niet hoevelen van hen werkelijk in het onderwerp geïnteresseerd waren en m.n. hun poëziegevoeligheid was voor mij een open vraag.

Uit gesprekken vooraf, kende ik de mening van Fortanier over Achterberg en die vond ik *abject.* Ik had mij minutieus voorbereid. Toch ging het er eigenlijk om, of ik wel een schijn van kans had Fortanier in zijn eigen kring te verslaan. Het leek weinig waarschijnlijk.

Fortanier begon de achtergrond van G. Achterberg te schetsen, zeer summier. ‘Het is niet bekend of hij broers of zusters had’ (A. komt uit een gezin met zeven kinderen! - Bovendien houdt deze notitie nog verband met de mogelijke erfelijkheid van de ziekte, niet met ‘interesse’ in het milieu). ‘Hij schrijft als een bezetene de hele dag. Dit lijkt een existentiële zelfrechtvaardiging.’ ‘Hij is volkomen narcistisch, hij geeft zich niet en verdraagt niets.’

> Gezien zijn voorgeschiedenis, is het altijd een schizoïde figuur geweest, met een pathologische doodswens tegen de moeder en een sterke incestbinding. Hieruit kon hij zich alleen bevrijden door een radicale daad. De mogelijkheid van een schizofrene Schub (= periode van desintegratie, die niet van schizofrenie is te onderscheiden), ten tijde van deze daad, is inderdaad aanwezig. Het omzetten van een doodswens in een daad, is nu juist het schizofrene.

Wat zijn dichterschap betreft, was het Fortanier bekend dat Achterberg vóór 1937 ‘inderdaad wel een paar aardige gedichten had geschreven’. Wat daarnà was verschenen kon volgens Fortanier echter geen waarde hebben en de invloed van Achterberg op moderne dichters, beschouwde F. als ‘onterecht’. ‘Deze mens is het niet waard. Er zit niets achter deze woordenkraam.’

Het was duidelijk, dat F. Achterberg beschouwde als (op zijn minst) een gevoelsarme psychopaat en in zijn poëzie niet veel meer zag dan de ‘autistische verbalisaties’ (duisterheid, verwardheid, neologismen!) van een patiënt, die vermoedelijk toch wel schizofreen zou blijken te zijn. Hierbij moet aangetekend worden, dat volgens de op dat moment internationaal erkende autoriteit M. Bleuler[32.] de overgang van schizoïdie naar het volledig beeld van de schizofrenie tot stand kan komen via een serie, op zichzelf kleine, nauwelijks waar te nemen stappen (een sluipende ontwikkeling dus).

In 1942/43 moesten Carp en Fortanier beoordelen of vrijlating van Achterberg verantwoord was. Carp was vóór, Fortanier tegen. Fortanier zei hiervan in 1958: ‘Ik

heb het nooit aangedurfd. Maar Carp heeft gelijk gehad. De man hééft zich gehandhaafd en nog een vrij aardige carrière opgebouwd ook.' Daarmee was voor Fortanier de kous af. Bereidheid om zijn mening van 1942 te herzien, aan de hand van een - toch overstelpende - hoeveelheid nieuwe gegevens, was er nauwelijks. De sociale aanpassing van Achterberg na de oorlog, gevoelsuitingen van vrienden (bijv. Vestdijk[33.]: 'Hij was een zondagskind', 'hij leek voor het geluk geboren', 'onvergetelijk als vriend'), zijn kristalheldere poëzie, het telde allemaal niet. Fortanier trok zich terug in zijn ivoren toren. Hij was zo koppig als een ezel!

Nu moet men niet denken, dat Fortanier a-literair was. In de briefwisseling Ter Braak - Du Perron[34.], deel IV, personenregister, pag. 584, vindt men: - Fortanier, A.H., I:324, II:12 (dr. met Fransche naam), 17 (dien dokter), en noot op 474. De oorspronkelijke passage was (brief van Ter Braak aan Du Perron 13-10-1932): 'Maar ik heb een abonné op Forum ontdekt, die *Uren met Dirk Coster* het beste van den heelen jaargang vindt (een zekere dr. Fortanier, psychiater te Leiden)'. Verder moet tot goed begrip vermeld worden, dat ik die avond in 1958 als eerste sprak, vervolgens Fortanier (diens mening heb ik nu éérst weergegeven) en daarna was er een discussie, die spoedig verzandde. De jongere psychiaters mochten misschien twijfelen, maar Fortanier was de enige van ons, zoals wij bijeengegaard waren in die kapitale villa in Wassenaar, die de patiënt (of juister: de lijder-delinquent) zèlf had gezien en onderzocht. En dat telde driedubbel.

Ik zal nu kort samenvatten wat ik in mijn voordracht zei.

> Achterberg's werk wordt 1e) gekenmerkt door een extreme gerichtheid op de vorm; het is een ware cultus van het *woord*; 2) stelt hij op pathologische wijze de eis, dat de manifeste inhoud van zijn poëzie *letterlijk geloofd* wordt. Wij kunnen dus verwachten bij de analyse van Achterberg's kunstenaars-persoonlijkheid: een streng *taboe* ten aanzien van de *latente inhoud*, die als zeer vijandig wordt beleefd. Het ligt eveneens voor de hand, dat deze latente inhoud van zeer agressieve aard zal zijn en dat er een enorme *angst* voor bewustwording bestaat.
> De eis, dat zijn mythe geloofd wordt, betekent niet zozeer dat Achterberg het succes van zijn kunstenaarschap met alle middelen tracht af te dwingen, maar wèl dat mèt zijn succes, commentatoren en bewonderaars hem terzijde staan om *een dam op te werpen* tegen de gevaarlijke onbewuste strevingen, die voortdurend dreigen met een 'desintegratie' van zijn persoonlijkheid.
> Achterberg leest alle recensies en critieken zeer nauwkeurig. Hij kent bovendien de psychiatrische terminologie goed. Het moet voorgekomen zijn, dat een overigens gunstige bespreking van een bundel, waarin toch *iets* van zijn afgeweerde tendenzen werd blootgelegd, hem dusdanig emotioneerde, dat hij een week lang in overmatig drinken verviel (en alcohol is hem door de medici volstrekt verboden). Dit is één van de redenen waarom - vóór zijn dood - de volledige waarheid nooit geschreven mag worden. Alle critici, die iets van Achterberg weten, respecteren dit.

In de discussie vocht ik de conclusies van Fortanier, die ik al weergegeven heb, indirect aan, door te wijzen op de vele hartelijke betrekkingen van Achterberg met bevriende literatoren, op zijn geslaagde huwelijk en zijn sociale aanpassing, op zijn grote staatsprijs en vooral: door gedichten te lezen.

Het voorlezen van gedichten deed ik tactisch gedoseerd en òngesplitst, vóór èn na 1937, zonder datum erbij. Dit laatste bleek het meest overtuigend. Fortanier vloog erin en noemde sommige gedichten mooi. Met mijn zenuwen in de keel, maakte ik toen bekend, dat er ook gedichten van *na* 1937 bij waren. Fortanier gromde vervaarlijk en gaf zijn nederlaag *niet* toe! Dan zou het tòch wel 'Wortsalat' zijn

geweest, met de *schijn* (in dat woord was hij altijd sterk!) van iets moois...! Adembenemend. De anderen lieten zich evenwel niet zo gauw uit het veld slaan. Zij vroegen om meer... poëzie. Fortanier gaf verder geen krimp (maar wat hij dacht?).

Nou ja, tot diep in de nacht - in een prachtig particulier huis, vlak bij Meyendel, met een tuin grenzend aan de duinen, voortreffelijke cognac en een brandend open haardvuur - had ik de psychiaters letterlijk aan mijn voeten, sommigen op het tapijt uitgestrekt, om geen woord te missen.

Ik vermeld dit niet uit ijdelheid alleen, wat het spannend maakte

was de aanwezigheid van Fortanier. Het spanningsveld tussen zijn leerlingen en hem. Dat zij vroegen om steeds méér Achterberg, was misschien hun zwijgend protest tegen de kille, autoritaire dwang van Fortanier en (maar dat is achteraf!) de latente wraak op de man, die Nederlands grootste dichter van de eeuw had willen laten castreren.

Spreekuur

voor doktoren
en professoren
in ziel
en taal

God in den hemel, beesten van menschen
hebben mij in hun macht.
Zij komen samen ter conferentie
en spreken zacht
in gebroken talen, niet thuis te brengen;
maar ik schreeuw tegen ze, op zielsgezag,
een woord uit een oude grammatica:
dat ik godverdomme verga
en tot een vod lig te verslenzen.

Gramschap springt als een panter over
en mijn keel is een vat met bloed.
Een ziedende eb en vloed,
onmacht en haat tegen deze dooven,
die alleen in hun hooge hoed gelooven,
brandt in schuim over de tafel.

Binnen hun ijdele monologen
worden de woorden niet afgewogen
op kerngewicht en draagvermogen,
geboorte of richtingskracht,
maar gehuurde zinnen, te pas gebracht,
verhinderen de begripmatigheid,
waarop het redelijk inzicht wacht;

en de hoop is een krijtwit kind, dat lacht
tegen den roover, die het slacht.

Uit: *Blauwzuur* (1969)

Psychiatrie is een hachelijk vak. De 85-jarige Prof. Carp zei mij, toen ik hem erover belde, dat hij zich dit oude geval nog wel herinnerde. ‘Maar Achterberg was een groot kunstenaar en bij kunstenaars mag je nooit de gebruikelijke psychiatrische categorieën zonder meer toepassen. Dat moet je veel genuanceerder zien’!

Aan het eind van deze excursie door de psychiatrie, is één ding wel duideijk. Beter dan diagnoses te herhalen en tegen elkaar af te wegen, kunnen we proberen de persoon Achterberg te *beschrijven.* Hij was een man, die, vergeleken met de meeste anderen, in dezelfde situatie méér angst, méér wantrouwen, méér schuldgevoel, minder common sense en méér herhalingsdwang vertoonde. Die zeker psychisch gestoord was. Maar... nu kan ik beter verwijzen naar een arts, die tevens een groot

letterkundige was: ‘Het wezen van de angst’ is van Simon Vestdijk... maar angst is het wezen van elke psychische gestoordheid. En dan zijn we toch weer thuis? Want wie is er nu niet psychisch gestoord, min of meer?

Slot

Psychiatrie en literatuurwetenschap staan als volwaardige partners naast elkaar, zeker wanneer we het hebben over Gerrit Achterberg.

Het centrale thema bij Achterberg, als zuiver literair concept, wordt door Prof. S. Dresden[35.] uiterst genuanceerd uitgewerkt en daarmee herzien. Een klein staaltje daarvan:

‘Woorden als *verte*, *leegte*, *niets* keren geregeld in deze poëzie terug. Zij duiden weliswaar alle op het centrale thema, maar dit heeft er een *dimensie* bij gekregen.’ Dresden aarzelt niet

> in het geval van Achterberg over een dichterlijke *dialectiek* te spreken, die als voortdurend uitgangspunt de betrekking tussen iets en niets stelt, tussen iemand en niemand, ... tussen de leegte en de horizon. En het lijkt mij niet te betwijfelen, dat deze dialectiek het eigenlijke voortdurend terugkerende *thema* van zijn dichtkunst is.

Achterberg onderzoekt hoe ver men met woorden kan gaan en wat ermee te bereiken is.

Prof. Dresden ontkent daarmee geenszins de waarde van een psychologisch/psychiatrische zienswijze, maar die ligt op een ander vlak.

Aan het slot van dit artikel gekomen, wil ik mijn mening samenvatten in een *schema*, dat drie hoofdfactoren bevat (drie afzonderlijke componenten) voor de *verklaring* van Achterberg's dichterschap.

I Gerrit Achterberg was qua aanleg een uitzonderlijke begaafde taalvirtuoos en een begenadigd dichter.

II Hij was een ‘gestoorde’ (labiele en hypersensitieve) persoonlijkheid, in wiens structuur *onder andere* te onderkennen zijn: een zeer ambivalente (oedipale, incestueuze) *moeder*-relatie; gecombineerd met een regulatorisch defect, waarschijnlijk ten gevolge van minstens twee hersentraumata, die een zichtbare knik in de affectieve ontwikkeling tot gevolg hadden. ‘Harde’ gegevens voor het aannemen van een schizofrenie (of epilepsie) zijn er, dacht ik, niet.

III (mede als gevolg van II, ontstaat in 1937:) het *kortsluitingsmoment*, met dood-door-schuld. Gevangenneming. ‘Bedreiging’ met castratie. Detinering gedurende zes jaar. TBR gedurende 18 jaar. Constante druk. (Doods-)angst. Suïcideneigingen. Zich opgejaagd voelen. Zich willen bewijzen als dichter, direct samenhangend met een eventuele (voorwaardelijke) vrijlating. Taboeïsering van de geïncrimineerde feiten, omdat de bedreiging dan toeneemt. ‘Snelvuur tegen de dood’ (F. Sierksma).

Dichten om te overleven.

Zo'n schema is nuttig, omdat men het kan *invullen*, eventueel uitbreiden. Voor I, zie S. Dresden *en vele anderen.*

Voor II, zie Govers (1960), Rodenko (1966), Plokker (1966) en aanvullend: Hazeu (1980).

Voor III, zie Nagel (1964) en aanvullend Hazeu (1980).

Over de mogelijke en feitelijke relatie tussen de twee autonome factoren I en II (dus kunstwerk en psychiatrie), zie vooral het monumentale werk van dr. E. Verbeek, Arthur Rimbaud, een pathografie.[36.] Verder ook: dr. A.J.W. Kaas: August Strindberg, een psychologische beschouwing over de band tussen kunstenaars en hun werk[37.] (met een zeer uitgebreid psychoanalytisch schema achterin!) en natuurlijk Freud, Jaspers *e.v.a.*

Belangrijke notities over de samenhang tussen II en III, bij Nagel, Plokker, Rodenko, Hazeu.

Tenslotte over de relatie tussen I en III, vind ik het meest curieus: de nuchtere ontdekking van Hazeu, dat Gerrit Achterberg, na de definitieve beëindiging van de TBR, nauwelijks meer gedichten geschreven heeft (want *Vergeetboek*, 1961, was een oudere verzameling gedichten van vóór 1956, - volgens de bibliografie, met lijst van eerste publicaties, 'Achterberg in kaart', van D. Wolthers en dr. R.L.K. Fokkema[38.]).

En daarnaast, als intuïtieve kern-benadering, het oude artikel van dr. Fokke Sierksma: 'Snelvuur tegen de dood'.[39.]

Dit is hetgeen ik momenteel kan overzien. Meer volledigheid is

een absolute eis. Ik hoop echter dat de Achterberg-studie door velen zal worden voortgezet. Terugkijkend op de afgelegde weg, zou ik me nog eens kunnen afvragen: Heb ik verwacht, heb ik ooit kùnnen verwachten, dat de zogenaamde moeder-hypothese het laatste woord was met betrekking tot het centrale thema van Achterberg? Zeer beslist niet. Het is een *aspect*, zij het van andere aard dan de mythe van de hereniging met de gestorven geliefde. Misschien geldt de moeder-hypothese nog het meest voor *Afvaart* (1931), zegt Prof. Plokker. Maar *Afvaart* is bij lange na Achterberg's oeuvre niet. De meeste gedichten van Achterberg zijn immers geschreven tussen 1937 en 1955, dat wil zeggen in de 18 jaar, dat Achterberg ter beschikking van de regering gesteld is geweest. Dit feit was, zoals ik mede door mijn betoog aannemelijk heb proberen te maken, van doorslaggevend belang.

Angst is misschien het centrale thema bij Achterberg! Maar dan angst in al zijn eindeloos vele vertakkingen, compensaties en afweersystemen. Want ook *magie* is hierop gebaseerd. Magie is een bijzonder effectieve vorm van angstbestrijding, zoals de ethnologie ons leert. En de gedichten van Achterberg zijn vol van magie.

Angst het centrale thema? Misschien kan men ook wel zeggen: het psychisch correlaat van het centrale thema, als men dit laatste in de literatuurwetenschap in strikt a-psychologische zin wil handhaven. Het is mij om het even.

Angst is een algemeen-menselijk verschijnsel. Vandaar de aanspreekwaarde van de soms geheimzinnige poëzie van Gerrit Achterberg.

Vandaar dat ik resumeer: als men een zeer begaafd mens onder een ontoelaatbare druk zet, komen er ongehoorde prestaties voor den dag, zo het poëtische oeuvre van Gerrit Achterberg.

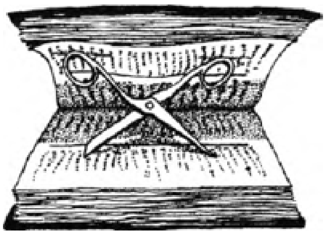
Achterberg lezen is Achterberg citeren. De merkwaardige Achterberg, ‘giraf onder de dichters’, die meende:

> ‘Met dit gedicht vervalt het vorige’

maar die toch bleef hopen op het volmaakte vers en

> ‘dat gij dit lied zijt. Dit’. (‘Liefde’)

Gerrit Achterberg was een groot dichter. In 1949 werden hij en zijn mythe eindelijk door geheel (literair) Nederland geëerd. Toen moest hij er wel aan geloven.



Literatuurlijst

1. Achterberg, G. *Verzamelde gedichten*, Querido, 5e druk, 1974.
2. Achterberg, Gerrit, In Memoriam, De Gids 125; 3, maart 1962 (15 bijdragen).
3. Achterberg, Gerrit, Maatstaf 11, 10/11, jan.-febr. 1964 (16 bijdragen).
4. *Achterberg in kaart.* (D. Wolthers, R.L.K. Fokkema, P.J. Meertens, B. Bakker), bibliografie en lijst van eerste publikaties, B. Bakker/Daamen, 1971.
5. Bakker, Bert en Middeldorp, Andries: *Nieuw kommentaar op Achterberg*, (24 bijdragen), Bakker/Daamen, 1966.
6. Bleuler, M., *Forschungen und Begriffswandlungen in der Schizophrenielehre 1941-1950*, Fortschr. der Neurol. Psychiat. 19, 1951.
7. Braak, M. ter/Du Perron E. *Briefwisseling 1930-1940*, *I/IV*, v. Oorschot, 1967.
8. Carp, E.A.D.E., m.m.v. Fortanier, A.H., *De Psychopathieën*, 3e druk, Scheltema & Holkema, 1948.
9. Cohen, E.A. *Het Duitse concentratiekamp*, H.J. Paris, 2e druk, 1952.
10. Cornu, F. *Katamnesen bei kastrierten Sittlichkeitsdelinquenten aus forensisch-psychiatrischer Sicht*, Bern, Basel 1973.
11. Daalder, J. *50 jaar observatie*, 1956.
12. Dresden, S. *Horizontale poëzie* (in: Nieuw kommentaar op Achterberg), 1966.
13. Fokkema, R.L.K., *Varianten bij Achterberg*, 1973.
14. Fortanier, A.H., Over de haat, Ned. Tijdschr. v.d. Psychologie, III, 2, 1948.
15. Govers, A.J., Liefde als opgave (over Gerrit Achterberg), De Nw. Stem, sept. 1960, 15; 9
16. Govers, A.J., *Apsecten van een fenomenologie van de droom* (ongepublic. doct. scriptie psychologie), Utrecht, 1948.
17. Govers, T.C., *Verkennend onderzoek naar de functie van utopisten in groepen met extreem sociaal-politieke opvattingen* (ongepublic. doct. scriptie sociologie), Leiden, 1976.
18. Hazeu, W., *Gerrit Achterberg 1905-1962*, V.N. bijvoegsel 10-5-1980.
19. Hazeu, W., *Dichter bij Achterberg* (met bibliogr.), Nijgh & v. Ditmar, 1965.
20. Hoofdakker, R.H. v.d. *Het bolwerk van de beterweters* (over de medische ethiek en de status quo), Van Gennep, 1970.
21. Jacobi, J., *Die Psychologie von C.G. Jung*, Rasher, Zürich, 2e druk, 1945.
22. Kaas, A.J.W., *August Strindberg, een psychologische beschouwing over de band tussen kunstenaars en hun werk*, v. Loghum Slaterus, 1948.
23. Lingbeek, M., *De diagnostiek van beginnende schizophrenie, met behulp van de Rorschach-test.* Een katamnestisch onderzoek naar afgekeurde recruten der Koninklijke Marine, Leiden, 1957.
24. Longie, Alb. de, *Gerrit Achterberg*, Descleé de Brouwer (met bibliog.) 1969.
25. Mende, W., *Forensisch-psychiatrische Fragen bei Sterilisation und Kastration.* Der Nervenarzt 10, 463, 1969.
26. Nagel, W.H., 'Schrijvers van nabij', over Gerrit Achterberg, de schijngestalten van de persoon en het encanaillement (in: Maatstaf, zie 3).
27. Plokker, J.H., Gerrit Achterberg en de droom (in: Nw. Komm., zie 5), 1966.
28. Rodenko, Paul, Don Quichot in het schimmenrijk (in: Comm. op Achterb.) 1948.
29. Rodenko, Paul, De duizend-en-één nachten van G.A. (in: Nw. Komm., zie 5) 1966.
30. Ruitenberg - de Wit, A.F., *Het huis van Achterberg*, Querido, 1978.
31. Rümke, H.C., *Nieuwe studies en voordrachten over psychiatrie*, blz. 114, Scheltema & Holkema, 1953.

32. Sierksma, Fokke, *Commentaar op Achterberg* (met 9 bijdragen), Daamen 1948. (herdruk 1979).
33. Sierksma, Fokke, *Schoonheid als eigenbelang*, Stols, 1948.
34. Sporken, Paul, *Ethiek en gezondheidszorg*, Ambo, 1979.
35. Verbeek, E., *Arthur Rimbaud, een Pathografie*, Swets & Zeitlinger, 1957.
36. Vestdijk, S., *Gestalten tegenover mij*, Bert Bakker/Daamen, 1961, 2e druk, 1962, 3e druk, 1975.

Eindnoten:

1. Deze biografie kan pas naar schatting over 5 jaar verwacht worden. Hazeu is er dan ongeveer 30 jaar mee bezig geweest. Voorlopig hebben we toch al veel aan:
   Wim Hazeu: Gerrit Achterberg 1905-1962, een biografie in woord en beeld. *Vrij Nederland*, 10 mei 1980 (bijvoegsel).
2. R.L.K. Fokkema: *Varianten bij Achterberg.* Amsterdam 1973.
3. A.F. Ruitenberg - de Wit: *Het huis van Achterberg*, *een commentaar.* Amsterdam 1978.
4. Fokke Sierksma: *Commentaar op Achterberg.* Den Haag 1948 (9 bijdragen) Herdruk Utrecht 1979.
   Bert Bakker en Andries Middeldorp: *Nieuw kommentaar op Achterberg*, Den Haag 1966 (24 bijdragen).
   De Gids 125 (1962), nr. 3: In memoriam Gerrit Achterberg 1905-1962 (14 bijdragen en enkele ged. en vertaalde ged.)
   Maatstaf 11 (1964), nr. 10/11: Gerrit Achterberg, 20 mei 1905 - 17 januari 1962 (12 bijdragen en enkele gedichten).
5. Paul Rodenko: Don Quichot in het schimmenrijk, in *Commentaar op Achterberg.* Pag. 144. Zie noot 4.
6. W.H. Nagel: ‘Schrijvers van nabij’, over Gerrit Achterberg, de schijngestalten van de persoon en het encanaillement, in *Maatstaf* (1964), pag. 658. Zie noot 4.
7. A.J. Govers: Liefde als opgave (over Gerrit Achterberg), in *De Nieuwe Stem* 15 (1960), nr. 9, p. 539.
8. Paul Rodenko: De duizend-en-één nachten van Gerrit Achterberg, in *Nieuw kommentaar op Achterberg*, p. 29. Zie noot 4.
   J.H. Plokker: Gerrit Achterberg en de droom, in *Idem*, p. 145. Zie noot 4.
9. S. Dresden: Horizontale poëzie, in *Nieuw kommentaar op Achterberg*, p. 11. Zie noot 4. Van Dresden stamt ook de term biografisme.
10. Zie noot 8.
11. Zie noot 6.
12. Zie noot 1.
13. A. Marja: Symbool en paradox, in *Binnendijks Buitendijks*, Bussum 1949. (ook in *Commentaar op Achterberg*, p. 59)
14. Manuel van Loggem: *Oorsprong en noodzaak*, *het werk van Gerrit Achterberg.* Assen-Amsterdam 1951.
15. Werner Maser: *Adolf Hitler.* Bechtle Verlag, München 1971. Pag. 297.
    Werner Maser: *Hitlers Mein Kampf.* Uitg. De Arbeiderspers 1969. Pag. 232.
16. E.A. Cohen: *Het Duitse concentratiekamp*, *Een medische en psychologische studie.* Amsterdam 1952^2. (diss.)
17. A.J.W. Kaas: *August Strindberg, Een psychologische beschouwing over de band tussen kunstenaars en hun werk.* Arnhem 1948.
18. A.H. Fortanier: Over de haat, in *Ned. Tijdschr. v.d. Psychol.*, III (1948), 2.
19. Zie noot 3.
20. A.J. Govers: Aspecten van een fenomenologie van de droom (*ongepublic. doct. scriptie psychologie*). Utrecht 1948.
21. Zie noot 3.
    En verder bijv. (met betrouwbare samenvattingen van het werk van Jung): J. Jacobi: *Die Psychologie von C.G. Jung*, *Eine Einführung in das Gesamtwerk.* Zürich 1945^2.

22. M.S. Lingbeek: *De diagnostiek van beginnende schizophrenie met behulp van de Rorschach-test*, *Een katamnestisch onderzoek naar afgekeurde recruten der Koninklijke Marine.* Diss. Leiden 1957.
23. H.C. Rümke: hoofdst. in *Nieuwe Studies en voordrachten over psychiatrie*, p. 114. Amsterdam 1953.
24. R.H. v.d. Hoofdakker: *Het bolwerk van de beterweters*, *Over de medische ethiek en de status quo.* Amsterdam 1970.
25. Zie noot 1.
26. Paul Sporken: *Ethiek en gezondheidszorg*, p. 179. Utrecht 1979.
27. W. Mende: Forensisch-psychiatrische Fragen bei Sterilisation und Kastration, in *Der Nervenarzt*, 10 (1969), p. 463.
28. F. Cornu: *Katamnesen bei kastrierten Sittlichkeitsdelinquenten aus forensisch-psychiatrischer Sicht.* Bern-Basel 1973.
29. E.A.D.E. Carp: (m.m.v. A.H. Fortanier) *De Psychopathieën, inclusief de psychotische ontwikkelingsvormen op psychopathischen grondslag.* Amsterdam 1948[3].
30. Zie noot 29.
31. J. Daalder: *50 jaar observatie*, 1956. (brochure)
32. M. Bleuler: Forschungen und Begriffswandlungen in der Schizophrenielehre 1941-1950, in *Fortschr. der Neurol. Psychiat.* 19 (1951), 385.
33. S. Vestdijk: *Gestalten tegenover mij*, Den Haag, 1962[2].
34. M. ter Braak/E. du Perron: *Briefwisseling 1930-1940*, I/IV. A'dam 1967.
35. Zie noot 9.
36. E. Verbeek: *Arthur Rimbaud, Een pathografie.* Amsterdam 1957.
37. Zie noot 17.
38. Daisy Wolthers, e.a.: *Achterberg in kaart*, *Bibliografie en lijst van eerste publikaties.* Den Haag 1971.
39. Fokke Sierksma: Snelvuur tegen de dood, in *Schoonheid als eigenbelang,* p. 113. Den Haag 1948.

J. Ritzerfeld

Waarom aarzelt de maan?

1. Dora's duiding

Zij heette al Dora Krans voordat Hippolyte Armendaris haar leerde kennen. Dat is minder pretentieus dan het klinkt. Haar voorgangsters in Armendaris' huis werden allen door hem uitgerust met een naam waar historische luister van afstraalde. Tsaristisch glanslicht moest zijn werkzaamheden bijlichten en zijn lichaam verwarmen bovendien. We zullen zien wat Dora haar nieuwe vriend van minder dan één dag, Aloys Peperman, hierover had te vertellen.

‘Wat kijk je me vuil aan!’ zei Dora Krans.

‘Pardon?’ antwoordde Aloys Peperman aan de overkant van zijn bureautafel. ‘Ik heb vanmorgen nog niets gezegd.’

‘Je zit je te krabben.’

Aloys Peperman lichtte allebei zijn handen van het tafelblad. Desondanks glimlachte hij schuldbewust.

Drie jaar tevoren, tot besluit van een culturele schoolavond, zag Dora Krans hoe Hippolyte Armendaris - literaire gast van het lerarencorps en spreker voor de leerlingen - buigend en knikkend zich in haar richting manipuleerde. Vijf minuten lang, de tijd die Armendaris nodig had om langs groepsgewijze uitgestoken handen en toegewende gezichten Dora Krans in haar afzijdige hoek te bereiken, was het vermeende slachtoffer Dora zich vrijwillig bewust van wat er de komende jaren met haar stond te gebeuren. Zij was toen achttien; zij gaf niets om het leven, dat haar met een overmaat aan incongruente gevoelens had bedeeld. Tot haar eenentwintigste wilde zij die verspillen, uit wrevel. Misschien ontdekte zij op die manier in welk deel van haar lichaam de oorzaak zich schuilhield van het ongemak dat haar dagelijks kwelde.

Aloys Peperman wendde zijn blik van Dora's gekwetste, lijdende gezicht naar het zijraam van zijn kantoor. Hij keek uit over een ordelijke, ten dele achter lage taxushagen weggemoffelde parkeerplaats aan de rand van het centrum van Vevey, daar waar zaken overgingen in wandelparken en promenades langs de meeroever. Het was tien uur in de ochtend, een frisse voorjaarsdag in 1960, het licht van de Zwitserse natuur prikkelde de menselijke natuur tot optimisme. Aloys Peperman zag ook, zonder zijn ogen in te spannen, langs het water de dubbele rij gesnoeide platanen die een kale, knoestige, door geen artistieke hand te evenaren schoonheid tentoonspreidden. Hij vroeg zich af welke verlangens elkaar al eenentwintig jaar in Dora's lichaam bevochten; welk deel van de chaos die daaraan ten grondslag lag hij wilde leren kennen. Hij kende haar nog geen vierentwintig uur, en het verbaasde hem dat hij nu al tot conclusies geneigd was. Zo'n kenner was hij niet. Tenslotte hoefde hij achter zijn prachtige houten schrijftafel, zelden door zijn ellebogen beroerd, slechts eenmaal in de drie weken voor de firma Nestlé een idee te produceren. Een idee dat zich, volgens de principes van Aloys Peperman, om effect te sorteren in het zakenleven, tot drie regels diende te beperken. Het rechthoekige tafelblad, dat hij in zijn lange ledige uren graag met de toppen van zijn vingers betastte, werd uitsluitend verstoord door een ruitjesblok van middelgroot formaat waar hij, toegevend aan elke willekeurige impuls, zo nu en dan iets op tekende, krabbelde, knoeide. Al

zijn andere schrijfbehoeften - een aanzienlijk aantal vergeleken met het ene zichtbare blocnootje - waren onder het tafelblad weggeschoven in een la.

Zelfs na een halve nacht naar Dora, naar haar verkrampte verontwaardiging, haar ongeremde treurnis, haar tranenloze onbuigzaamheid te hebben geluisterd, en haar de resterende donkere uren in zijn bed omklemd te hebben gehouden, zat Aloys Peperman 's morgens om tien uur weer achter zijn schrijftafel. En Dora zat tegenover hem. Zij was hem moeiteloos gevolgd. Niet als een hond. Aloys Peperman begon te vermoeden dat zij hem voor zich uit dreef. Hij had tien jaar ervaring in het zich laten meedrijven op, het zich laten voortsleuren door gevoelens, stemmingen, gedachten; hij wist dat daar altijd een bruikbaar drieregelig idee uit tevoorschijn kwam.

Dat Dora dacht dat hij zich zat te krabben, terwijl zijn rechterhand in werkelijkheid losse woordjes op de blocnoot neerkrabbelde, was voor Aloys Peperman het bewijs dat hij zich nog in vrijheid bevond. Hoe kwam zij op het idee ‘krabben’?

Hippolyte Armendaris, de omstreeks tien uur die voorjaarsochtend in zijn chalet op een kale wijnstokkenhelling boven Vevey zieltogende, door Dora verlaten held, was niet de naam van een dichter, maar slechts die van een Mexicaans-Zwitserse romanschrijver. Hij had, onder normale omstandigheden, het ietwat dommige hoofd van mensen die weten en aanvaarden dat de glorie van het bestaan al door een van hun voorouders is opgesoupeerd. Het besef dat hem slechts de botten der historie werden toegeworpen, had Hippolyte best een intelligent trekje mogen verlenen. Welwillende beschouwers zagen het, indien eigenbelang hun dat voorschreef, soms even in zijn ooghoeken oplichten. Wanneer Hippolyte zelf, in de spiegel, dat trekje zag verschijnen, vertaalde hij het met ‘gelatenheid’. In elk geval beschikte hij over de intelligentie der zelfkennis.

Twintig jaar eerder, in de zomer van 1939, werd de negentienjarige Hippolyte ter afsluiting van zijn schooljaren door zijn ouders beloond met een reisje naar Europa. Ze besloten bovendien hem te vergezellen. Wie in de zomer van 1939 het vasteland van Europa betrad, moest alras maken dat hij wegkwam. De familie Armendaris bleef, zij het in Zwitserland. De vader oordeelde zich daar dichter bij de smidse dan in zijn geboorteland Mexico. Men kan niet om de gedachte heen dat sommige mensen wel erg lang aan de veilige windzijde van het vuur staan.

In de familie Armendaris had de Schepper alle gratie, cultuur en intelligentie, die binnen één gezin kan worden samengebald, aan de moeder van Hippolyte toegediend. Zijn vader, in navolging van zijn grootvader, deed internationale zaken;

het succes daarvan was zo vanzelfsprekend - de produkten banaal en gewild -, dat het door niemand in de familie aan intelligentie werd toegeschreven. De cultuur van de moeder overleefde langs de natuurlijke weg het kapitaal van haar echtgenoot, en doordrenkte als een onstelpbaar bloedende wonde het gedachtenleven van haar zoon. En gedachten had Hippolyte. Hij stelde ze al bijna twintig jaar lang op schrift. Hij perste zijn donkere spons tot de laatste druppel leeg. En daar lag de aanvullende functie van Dora Krans en die van haar voorgangsters.

Aloys Peperman stond op om koffie te halen. Hij bleef een ogenblik achter Dora's rug staan, legde zijn hand op haar schouder, tegen de zijkant van haar hals aan. De bewegingen van zijn vingertoppen duidden erop dat hij de weerstand van haar haren testte; hij aarzelde tussen ‘filigrain’ en ‘zilvergruis’. Die omschrijvingen herinnerden hem eraan dat haar liefdesgeluiden die nacht hadden geleken op een vorm van nog net aanvaardbaar praten. Misschien was dat de enige vorm waarin zij uiting aan de liefde kon geven. Misschien kon zij alleen liefde tonen als zij het praten niet hoefde te onderbreken. Zodat zij altijd nog kon zeggen: ‘Val me niet in de rede.’

Nu hij zich kortstondig (‘met zijn vuile blik’) van haar ogen had losgemaakt begreep Aloys Peperman ook welke verschroeiende beelden Hippolyte Armendaris hadden geteisterd, drie jaar eerder, toen hij zich in de aula van het gymnasium langs transpirerende pubers in de richting van Dora's gezicht had gemanoeuvreerd. Hij zag hoe de lege inspiratiezoeker - een ruiter die zich naar zijn paard begeeft - op weg was naar een nieuwe bron. Maar waarom zou iemand zich als drenkplaats voor paarden beschikbaar willen houden? Aloys Peperman snoof van genoegen bij die gedachte; hij gunde iedere domoor die vlammen zag maar niet wist dat het vuur bij hemzelf brandde zijn eigen nederlaag. ‘Water’ en ‘vlammen’, prentte hij in zijn hoofd. Zelfs na een urenlange omklemming - waar ieder ander, dacht Aloys Peperman, het genoegen van een omhelzing aan zou hebben beleefd - had Dora hem nog geen druppel van haar vocht geschonken. Pas toen zijn eigen vocht in een nutteloze laatste beweging langs haar buik verloren ging, had zij hem met een gebaar van haar hand in zijn nek, waardoor zijn opengesperde mond tegen de zijkant van haar hals werd gedrukt, een kortstondig en waarschijnlijk onverschillig teken van genegenheid geschonken.

Een half uur later had Dora weer lang genoeg op één stoel in één ruimte gezeten. Zij begon ongeduldig of misprijzend of ontevreden de gelambrizeerde wanden van Aloys Peperman's kantoor te bekijken. Dat was het sein om op te stappen naar een nieuwe omgeving waar haar gedachten en woorden opnieuw zichzelf wisten te vinden.

Na gisteravond konden ze niet alweer een bar binnenstappen. Je mocht met haar, net als in de publiciteit, niet twee keer hetzelfde doen. Aloys Peperman besloot de combinatie wandeling-gesprek op Dora uit te proberen. Misschien raakte zij snipverkouden in de scherpe meerwind, en kon hij met wollen sjaals, drankjes, sprays, dampbaden, voetwassingen in de weer gaan. Op een of andere manier moest zij toch te reduceren zijn tot de staat van behoeftig kind. Veel tranen en weinig woorden.

In de deuropening draaide Dora zich om, veegde Aloys Peperman met haar blik als het ware opzij en zei: ‘In deze lege ruimte dus verdien jij je vele geld met niks. Geen boek te zien. Waaruit moet jij in godsnaam putten. Haal je vaak vrouwen op je kamer?’ Dat was voor het eerst dat zij hem iets vroeg.

Hij keek achterom naar zijn schrijftafel, hief zijn hand in de richting van de eenzame blocnoot, wilde daar een paar verklarende woorden aan toevoegen, maar merkte dat Dora de gang in liep. Hij wachtte tien seconden op de drempel, keek gedurende die tijd naar de bewegingen van haar kinderlijke knieholten onder de rand van haar mantel, en liep toen haastig de gang in tegengestelde richting af.

In de lange benedenhal, waar het zonlicht in verblindende glinsteringen langs de marmeren wanden golfde, begon Aloys Peperman zich al na één minuut ongerust te maken over de afloop van zijn misleidende manoeuvre. Zijn zenuwachtige blikken in de richting van de zes liften wekten de bevreemding van de receptioniste. Nog vijf minuten mochten beiden nadenken over hun toekomst in de glanzende tombe waarin behalve het gevangen licht slechts het zachte zoemen van verre generatoren doordrong. Toen schoot Dora met haar ongecoördineerde meisjespassen tussen de wijkende liftdeuren tevoorschijn, alsof de afdaling haar niet tot tijdelijke immobiliteit noch tot lijdelijke zwijgzaamheid had gedwongen.

Aloys Peperman keek naar Dora's brandende ogen. Voordat zij hem had bereikt zei zij: ‘De volgende keer moet je iets bedenken waarmee je me echt bang kunt maken. Ik ken dit soort complexen uit de tijd van mijn vader.’ Zij bleef voor hem staan en hijgde even uit. Hij had grote moeite haar tranende ooghoeken niet met zijn lippen aan te raken. ‘Ik ben nog even naar je kantoor teruggegaan,’ zei Dora, zich weer van hem afwendend. ‘Op je ruitjesblok stond niet veel bijzonders te lezen. Ik heb er een paar woorden aan toegevoegd.’

Ze verlieten het gebouw en liepen via een ingewikkeld stelsel van oversteekplaatsen naar de promenade langs het meer. Bij elk zebrapad probeerde Aloys Peperman Dora's hand te pakken. In de meeste gevallen bereikte hij maar net haar pols.

‘Wil je me s.v.p. nooit meer in mijn eentje in een lift omlaag of omhoog sturen!’ Het s.v.p. klonk allerminst smekend.

Tussen de in bont gepakte kindermeisjes, ieder vergezeld van één lopend en één in wandelwagentje voortgeduwd kind, vertraagden ze hun pas. ‘Om de tijd te laten duren,’ oordeelde Aloys Peperman. Het geringste steentje dat die heldere, venijnige voorjaarsochtend knarste onder hun voetzolen maakte zich onvergetelijk in zijn geheugen.

Hij zei: ‘Ik vraag me af: hoe komt het dat ik jou, met jouw gezicht, met jouw loop, in tien jaar tijd nog nooit in Vevey heb gezien. Dat begrijp ik niet van mezelf.’

Dora keek hem spottend van opzij aan. ‘Je hebt tien jaar lang een nutteloos leven geleid. Maar ik heb jou ook nooit gezien. Heb ik daardoor, daarom, een waardeloos leven geleefd?’

‘Dat hoop ik dan maar. Je zou best van mij kunnen houden.’

Dora maakte met haar beide armen een heftig, wegwerpend gebaar.

‘Je bent mij te simpel.’

‘Waarom zou ik iets ingewikkelds moeten verzinnen,’ vroeg Aloys Peperman onnozel.

‘Je moet helemaal niets verzinnen. Behalve voor je Nestlécacao. We kunnen elkaar alleen maar wat gedachten schenken.’

‘Gedachten zijn nog onbevredigender dan lichamelijke aanrakingen. Maar misschien zijn ze minder beschamend.’

‘Een dergelijke zin ben ik in de boeken van Hippolyte helaas niet tegengekomen,’ zei Dora.

‘Bestaat die Hippolyte van jou eigenlijk wel? Ik heb nog nooit van hem gehoord.’

Dora greep Aloys Peperman bij de arm en trok hem moeiteloos een paar meter verder, van welk punt op de promenade ze tussen twee platanen door een lange, omhooglopende straat konden afkijken. Dora wees boven het verdwijnpunt van de

straat, ergens tussen de verre wijnstokken langs een berghelling, in de richting van een tiental minuscule huisjes.

'Daar woont hij,' zei Dora, in de verte starend; en zich naar Aloys Peperman omdraaiend, omhoogkijkend naar zijn gezicht, 'daar heb ik bijna drie jaar gewoond, gisteren heeft hij mij beledigd, daar ligt hij nu, naast zijn bed op het crèmekleurige wollen tapijt. Wil je wel geloven dat ik hem heb vergiftigd met mijn vileine woordenstroom. Heb jij ooit verzonnen dat woorden vloeibaar gemaakt kunnen worden?'

'Jouw woorden?' antwoordde Aloys Peperman haastig. 'Dan had ik me aan jou bedronken.'

‘Kom, kom, die ene nacht.’

Aloys Peperman keek of hij Dora op enige lichamelijke verlegenheid kon betrappen.

‘Heb je hem echt vergiftigd?’ vroeg hij opeens geschrokken. De reactie van haar gezicht noteerde hij als ‘laatdunkend’ en ‘triomfantelijk’. Dom was hij; hij had haar beginnende verlegenheid moeten uitbuiten.

De dag tevoren had Hippolyte Armendaris de kleine Dora dus onrecht gedaan. Terwijl zij op het moment van de feitelijke belediging niet eens in zijn nabijheid verkeerde. Halverwege de middag, toen Hippolyte in zijn werkkamer, halverwege een genoteerde zin, loerend op inspiratie uit het raam zat te kijken, flitste hem uit het niets van het aanschouwde een gedachte te binnen. Na twintig jaar schrijfarbeid wist hij dat een gedachte nog geen idee was. Maar deze keer riep hij meteen uit: een idee!, en hij boog zich bliksemsnel over zijn vel papier. In plaats van te schrijven begon hij te tekenen. Een afgestorven wijngaard, zo luidde na vijf minuten zijn interpretatie van de over een kwart pagina op regelmatige afstand naast en onder elkaar geplaatste verticale streepjes. Hij trok een diagonale lijn door de tekens des doods, nam een nieuw vel papier en noteerde zonder haperingen, en in zijn beste handschrift, alle komma's op de juiste plaats, in een enkele lange zin zijn bekommernis van vele jaren, zijn bezorgdheid om zijn toekomst.

Toen Dora een half uur later thuiskwam, trof zij Hippolyte in een voor zijn doen euforische toestand aan. Drie tot ideeën uitgekristalliseerde gedachten waren hem die dag beschoren, riep hij.

‘Het eerste idee,’ zei Dora tegen Aloys Peperman, die inmiddels de kraag van zijn jas had opgezet tegen de onhoorbaar jagende wind, ‘het eerste idee betrof Leo Trotzki. Over dat onderwerp, moet je weten, heeft hij zich al eerder twee romans veroorloofd. Een vanuit de achtergronden van de moordenaar van Trotzki, en een vanuit de exil-wereld in Mexico. Gisteren heeft hij een situatie bedacht waarin de kleine Trotzki als een soort schildknaap of, let wel, misdienaar aan het tsaristische hof in Petersburg fungeert. Voor iemand met vulgair-komische schrijftalenten een dankbaar onderwerp. Ik zei: “Niks voor jou, Hippolyte!” Hij werd niet eens kwaad: het was ook maar een afleidingsidee.’

‘Zullen we binnendoor teruglopen naar een restaurant,’ stelde Aloys Peperman voor.

‘Nee, waarom, ik moet daarginds heen.’ Dora wees naar het eind van de promenade. ‘Daar woon ik.’

‘Daar woon je?’

‘Ja, daar woont mijn moeder. Mijn ouderlijk huis, weet je wel.’

Aloys Peperman wendde zijn gezicht af, in de richting van de wind, en liet de ongeremde voorjaarszon, de schrille voorjaarswind zijn ogen binnendringen. ‘Ah,’ zei hij, hij bleef staan, en doordat hij zijn hoofd nog verder van Dora wegdraaide streek zijn vertroebelde blik langs de omhooglopende buitenwijken van Vevey. Opeens zag hij dat Dora vanaf het punt, de bar, waar hij haar gisteravond had ontmoet, in een vrijwel rechte lijn, via zijn huis waar zij de nacht had doorgebracht, via zijn kantoor waar zij de ochtend had doorgebracht, en via de promenade waar zij zich nu bevond de weg naar haar ouderlijk huis volgde. Moeiteloos inderdaad was zij hem gevolgd. Nu stond zij stil, als gegrepen door een gedachte die zij niet helemaal kon peilen.

‘Maar waarmee heeft hij, Hippolyte, je dan in godsnaam beledigd?’ vroeg Aloys Peperman. ‘En wat betekent dat dan nog, beledigen? Misschien heb jij hem wel drie jaar lang gekrenkt.’

Dora liet zich dankzij haar wrevel over zoveel wanbegrip van haar vaste baan afleiden; Aloys Peperman duwde de deur van een café voor haar open. Tot zijn verrassing stapte zij naar binnen. Hij bestelde twee glazen warme wijn.

‘Ik drink geen alcohol,’ zei Dora.

Ze namen plaats aan de verre, korte zijde van de bar. De parelgrijze pluimen die zich verhieven uit een met gedroogde bloemen gevulde vaas bewogen in het zonlicht boven Dora's hoofd.

‘Wie moest je gisteravond in de telefooncel van die bar daarginds bellen?’

‘Ik moest niemand bellen. Ik stond even in alle afzondering mezelf te overpeinzen. Tot jij me kwam storen, omdat je zo nodig moest.

‘Ja,’ zei Aloys Peperman. ‘Maar wat moest ik zo nodig? Ik heb minstens vijf minuten naar je rug staan kijken. En de sombere verwachtingen stapelden zich in me op.’

‘Je hoopte dat ik daar stond te huilen. Maar je esthetische gevoelsleven was bang geconfronteerd te worden met de psychische problemen van een *lelijke* meid.’

‘Je gezicht loog er niet om, toen je je tenslotte omdraaide. Wie weet welk besluit ik met mijn aanwezigheid doorkruist heb.’

Dora porde met een gesloten hand tegen zijn schouder, op een manier die aaien noch stompen wilde uitbeelden. Toch was dat haar tweede intieme handeling binnen twaalf uur. ‘Wat interesseert je eigenlijk in mij?’ vroeg zij.

Aloys Peperman hoorde de kromme zinsbouw die zij nodig had om een simpele vraag over de liefde te kunnen stellen. Hij proefde van de wijn, de bovenlip tegen de met kaneel bestrooide citroenschijf. Daarna drukte hij zijn lippen tegen elkaar, streek met zijn tong voorzichtig langs zijn bovenlip.

‘... Dat jij, met je eenentwintig jaren, mij, vijftien jaar ouder dan jij, verre de baas bent, in intelligentie, in emoties, in ervaring. En toch, wanneer ik naar je kijk - en ik doe niet anders - ben je geen dag ouder dan zestien... Dat interesseert me *aan* jou!’

Dora nam een slok van haar alcohol. ‘Bah,’ zei zij. Zij pulkte wat citroenschilletjes van haar tong. ‘Weet je wat ik denk: dat jij noch iets weet van zestienjarigen noch van eenentwintigjarigen.’

‘Wat ik weet, heb ik van het kijken,’ zei Aloys Peperman. In een vliegensvlug gebaar streek hij wat kaneelstuifsel van haar bovenlip.

‘Kijken,’ reageerde Dora haastig, ‘kijken is typerend voor mensen die niet in anderen geïnteresseerd zijn, en dus ook niet van anderen houden. Kijken is een projectie. Ik zou wel eens willen weten hoe jouw observaties door de cacao-managers in miljoenenwinsten worden omgezet.’

‘Kijk eens aan.’

‘Mijn vader was zo iemand. Hij was zelfs twee in een. De miljoenen hoefde hij met niemand te delen. Hij had niemand nodig. Ook zijn kinderen niet. Zelfs niet in zijn laatste uur. Kijk eens aan!’

‘Vind je die kaneelsmaak niet lekker?’

‘Welke kaneelsmaak,’ vroeg Dora geschrokken.

‘In de wijn.’

‘O.’

Aloys Peperman draaide Dora's op haar knieën liggende, krampachtig gesloten hand voorzichtig om, gleed met een vinger over haar kootjes.

‘Hij sleet zijn produkten aan de koloniale rijken in Afrika. Ik weet niet waar ik me het meest over schaam. Over zijn gewetenloosheid daar, of zijn harteloosheid thuis.’ Plotseling strekte Dora haar rug, zodat haar ogen op gelijke hoogte met die van Aloys Peperman kwamen. ‘Ik herinner me niets van vannacht,’ zei zij. ‘Behalve dat

ik gepraat heb. Ik hoor de geluiden van woorden. Maar ik herinner me geen gevoel. Of jij het nu was of Hippolyte. Het is om het even.'

'Doe je hand eens open,' zei Aloys Peperman hees. 'Je hoeft je niet te schamen dat je transpireert.'

'Ik wil niet,' zei Dora. En even later: 'Ik weet niet welke van mijn gevoelens ik moet koesteren, welke ik moet elimineren. Het is mij niet bekend langs welke weg ik gelukkig zou

kunnen worden. Weet jij het! Zeg het dan! Hippolyte, dat was drie jaar tijdverspilling. Het wegsorteren van domme gevoelens. Dat had ik via wat denkwerk binnen één dag in mijn eentje kunnen klaarspelen.’

‘Waarmee heeft hij je gisteren beledigd?’ drong Aloys Peperman aan.

Dora drukte met een langstelig lepeltje de schijf citroen tegen de bodem van haar glas, en begon er zachtjes op te stampen. Het leek alsof zij haar andere hand, in de ban nu van Aloys Peperman's tien vingers, vergeten was.

‘Hippolyte wordt vandaag veertig,’ zei Dora. ‘Moet je eens horen: Gistermiddag kwam hij op het idee in zijn veertigste levensjaar een meesterwerk te schrijven, het manuscript in de la te houden tot zijn zestigste, en het dan als bewijs van zijn ongebroken geestelijke creativiteit en niet-aflatende lichamelijke vitaliteit te publiceren. Zo had hij het op een stuk papier geformuleerd. Ik moet je zeggen: zoveel naïeve openhartigheid irriteert me. Ik was kwaad genoeg om hem aan het verstand te brengen dat met die ene geniale formulering zijn meesterwerk meteen al uitgeput was - dat hij ook nog een inhoudelijk idee moest verzinnen, want dat verhaal over die aankomende rode schildknaap aan het hof van Petersburg was natuurlijk nog geen drie stuivers waard.’

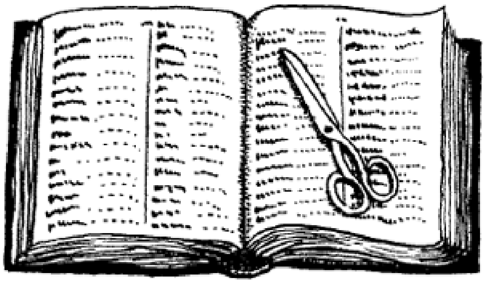
‘Wil je het echt allemaal horen?’ vervolgde Dora, naar haar hand kijkend, die zich nog steeds tussen Aloys Peperman's vingers bevond. ‘Mensen schamen zich en doen dan of ze beledigd zijn. - Goed, Hippolyte nam de tijd om geheimzinnig zijn papieren in en uit elkaar te schuiven. Nooit eerder had hij mij verrast met iets dat ik een minuut tevoren niet al zelf had bedacht. Wie weet lukte het hem nu. Hij trok een klein opengeslagen notitieboekje tevoorschijn. Secondenlang zat hij naar zijn handschrift te staren, ondertussen met de nagels van zijn ene hand heftig over de rug van zijn andere hand krabbend, zoals hij altijd doet wanneer hij opgewonden is. Kennelijk overwoog hij of hij me zijn troefkaart wel of niet zou laten lezen. En ik stond daar maar naast zijn bureau, buiten het lamplicht: als een dienstbode, als een secretaresse, als een huurlinge, misschien zelfs als zijn moeder. Ik besloot hem te verlaten.’

Nu trok Dora haar hand los, want voor het slot van haar verhaal had zij, ter onderlijning, allebei haar handen nodig.

‘Hippolyte stak me zijn notitieboekje toe. Alfof hij me een afscheidsbriefje overhandigde. Weer was ik hem voor geweest. Ik las: “Vrouw neemt wraak op man; ze weigert klaar te komen. Wat is het gevolg: castratie van de man. Zoek personages. Zoek situatie. Ontleed oorzaak en gevolg. Actie en drama. Het korenveld dat wordt platgewalst in plaats van gemaaid. Richt men zich na tien weigeringen nog een keer op?” - Mijn hoon heeft hem geveld,’ besloot Dora.

Voor het smeedijzeren toegangshek, dat enkele minuten lang hun gezamenlijke doel was - totdat het slotmechanisme van het kleine poortje opensprong - zei Dora tegen Aloys Peperman: ‘We weten nu hoe onze sporen door dit stadje lopen. Ze zullen elkaar ongetwijfeld nog eens kruisen.’

‘Kruisen,’ zei Aloys Peperman door de spijlen van het hekwerk heen, ‘neem dat woord maar eens in overweging.’



Dora, die zich pas een meter had verwijderd, draaide haar hoofd om, schonk Aloys Peperman een glimlach, en zei met geheven en naar hem toegewend handgebaar: ‘Ciao!’

Aloys Peperman liep op de terugweg langs zijn kantoor. Hij bleef voor zijn schrijftafel staan, draaide de eenzame blocnoot om en las in een handschrift dat niet het zijne was: ‘Je hebt me pijn gedaan.’ Met die geheimzinnige suggestie kon hij voorlopig voort.

2. Waarom aarzelt de maan?

De resterende uren van die gemene voorjaarsdag in 1960, tot de duisternis viel, dacht ik bij vlagen, op het priemen van de wind, aan Dora's hand. Aan het snelle op en neer bewegen van vier aaneengesloten vingers, terwijl zij ‘Ciao!’ riep.

Bij het verlaten van het kantoorgebouw meldde ik de receptioniste dat ik voorlopig thuis bleef. ‘Aarzel niet mij te bellen.’ Ik liet de auto staan en wandelde het centrum van Vevey in. De behoefte iets materieels te doen deed zich sterk gelden.

Behalve voedsel en drank was er in het stadje niets lichamelijks te koop. De etalage van een radiozaak bood enig soelaas. Er bevonden zich al minstens drie radio's in mijn huis, maar achter de etalageruit prijkte een model dat iets nieuws en beters beloofde. De technische formuleringen in de naast het toestel uitgespreide kleurige folder trokken mijn blik naderbij. Misschien wilde ik alleen maar testen welk lettercorps op één meter afstand nog net leesbaar was. Aan de bovenzijde van het platte, hooggebouwde toestel was een wereldkaart aangebracht waarop alle continenten broederlijk naast elkaar een plaats hadden gevonden.

Ik was zeer beducht voor mijn ogen: het intermediair tussen wat ik zag en wat ik kon bedenken. Ik vroeg me af of ik - langs de omgekeerde weg, als een blinde -, uitgaande van wat ik bedacht, iets kon projecteren dat er niet was: de objecten van alle verlangens zusterlijk naast elkaar. Nee, de volgorde was: herinneren, bedenken, zien. Herinneren is gelijk aan zien was niet voldoende. Mijn bedenksels moesten iets toevoegen. Sommigen noemen dat fantasie.

Tien stappen naast de radiozaak spande zich, in aluminium omlijsting, een glanzend gebogen ruit waarachter op stijve staanders een collectie zilverkleurige en bruine bontjassen hing. In het kleurengamma gaapte een gat dat pijn deed aan de ogen. Mijn blik hechtte zich aan een korte rosse, het zusterlijke evenbeeld van de jas waarin ik, minder dan drie jaar tevoren, een jongedame had bemind die, toen zij zwanger werd, van een ander, mij niet meer toestond haar te beminnen via haar buik. We probeerden het een tijdlang anderszins. Maar het genot daarvan bleef beperkt tot het mijne. In de zesde maand sneed zij het verlangen af. De resterende drie maanden deed ik pogingen haar kind, dat volgens haar zeggen niet van mij was, Roswitha genoemd te krijgen. Om toch, stijfkoppig, mijn aandeel te leveren. Aan die wens wilde zij niet tegemoet komen. Zij kende het scherpe onderscheid tussen ‘wens’ en ‘verlagen’: beide verbannen.

De rosse vossejas was niet alleen de aanleiding voor onze kennismaking maar ook de aanvankelijke onuitputtelijke bron van ruzies over ‘echt’ of ‘onecht’. We bedoelden de liefde, maar gebruikten het dure lappenvel om de onenigheid tot in bed te kunnen voortzetten en prikkels te ervaren die we met onze mensenhuid niet konden opwekken. Na drie weken van nobel pogen kwam de opwinding gelijktijdig tot ontroering, waarmee volgens haar het bontwerk zijn echtheid had bewezen. Meer nog genoot zij ervan om, zo vanuit bed, slip en lange rok hoog rond haar middel te hijsen en zich met mij naar het theater in Lausanne te spoeden. De tijd die zij nodig had om haar onderlichaam te bedekken, haar zwartgekouste voeten in hoogge-

De objecten die vervolgens geen verlangen in mij wekten troostten mij al evenmin. Dat was het resultaat van mijn blik langs de geoccupeerde winkelmeisjes. In afwachting van de lift hoorde ik plotseling dat Dora's handgebaar begeleid werd door het slijpende geluid van snelle schaarbewegingen. Ik zocht een heenkomen in de buitenlucht.

Het *vinden* van de objecten van het verlangen is voldoende om gezond te worden. Het vinden vereist een analyse van het verlangen, een uitsplitsing in verlangens. Het is naïef te denken dat de gevonden objecten zusterlijk naast elkaar wensen te vertoeven. Het heeft dus geen zin tot klaarheid te komen.

In een grote grammofoonplatenzaak kon ik ongestoord de afdeling ‘Opera's’ doornemen. Ik vond een plaat met aria's, o.a. uit *Turandot.* Een recitalopname van Maria Callas uit 1954. Wat had Edith gemist, de avond dat zij, gekneusd in de rug, *Turandot* niet kon horen in Lausanne? Wilde ik soms beweren dat ik me nu pas haar naam herinnerde? Bijna één dag lang had ik de woorden ‘Edith Farnadi’ niet meer gemompeld.

Op de achterkant van de hoes las ik als trefwoorden voor Puccini: ‘melancholie en indolentie’, ‘glans en schitter’, ‘drama en verlossing’. Ja, in de tragiek van het operatoneel wil iedereen wel aangenaam ten onder gaan. De hunkering naar drama had ik in Edith nooit aangetroffen. Haar woorden en daden waren steeds op concrete resultaten gericht. Als zij melancholiek en indolent was geweest had ik haar in mijn greep kunnen wreefde lakschoentjes te steken, het blote bovenlichaam onder de pelsjas met kostbare parfum in te spuiten, met twee handgebaren haar korte haar naar voren te strijken - die tijdspanne liet mij nauwelijks gelegenheid voor een minimale douche. Ongeduldig met een schoenlepel in de palm van haar hand tikkend, stond zij vijf minuten lang in de deuropening van de badkamer te wachten. Tussen haar mooie, wijkende borsten hing bij die kunstzinnige gelegenheden steevast, aan een lange zilveren ketting, een gitzwarte broche.

De kinderlijke helderheid van haar gezicht, de aandoenlijke schoonheid van haar borstbeen, de sierlijke golfslag van haar lange rok, dat tezamen onder de kroonluchters in de hal van de schouwburg - het verbaasde mij nog meer dan het vlekkeloze herstel van de vosseharen waarin zelfs de hevigste omklemming van mensenklauwen, de beet en het speeksel van mensenkaken, zich onzichtbaar hadden gemaakt. Tot de dag daar was dat ik, onder de douche vandaan komend, in plaats van me aan te kleden haar lichaam tegen de deurpost duwde en het haar door onopzettelijke bezering van haar rug onmogelijk maakte die avond de opvoering van *Turandot* bij te wonen. Dat was de avond in het verloop waarvan zij zei zwanger te zijn. Wekenlang droeg ik op mijn borst de scherpe merktekens van een vijftal gitten. De bontjas mocht van haar geen dienst meer doen. Voor het eerst bewonderde ik haar hoogheupige platte lijf in zijn eigen kleuren, in onversluierd licht. Mijn aandachtig kijken hielp haar niet. Over ‘echt’ of ‘onecht’ van het kind maakten wij geen ruzie. De trage bolling van haar buik verzachtte mijn hand tot een genegenheid die haar onverschillig liet. Een week voordat het kind geboren moest worden verdween zij. Niet spoorloos, maar ik deed geen pogingen. Waarom niet?

De herinneringen aan Dora's gebarende hand - het snelle bewegen van een tang - dreef mij weg van de bontwinkel. Het materiële dat ik te doen zocht wist niet te beletten dat ik de domheid overwoog van mannen, die denken dat een residu van de kronkels en wanstaltigheden van een vrouw in bed een uur later in de schouwburg nog zichtbaar moet zijn voor anderen.

Ik liep een warenhuis binnen, maakte een uitgebreide omweg langs de bakken en uitstallingen met damesondergoed, zag tussen het zalmkleurige elastiek en vuilroze rijgwerk niets dat enige herinnering wekte aan wat ik zeg de laatste tien jaar bij plus minus vijf van mijn beminden had waargenomen.

houden, tot *mijn* moment was gekomen. Maar ik had niets van haar weten te behouden. De herinnering, dat ja, aan bewondering voor haar natuurlijke acties, voor haar totale gebrek aan ‘respect’, haar onbekendheid met enige code, haar verschijnen en verdwijnen naar eigen goeddunken. Alleen mijn angst voor haar minachting was geen herinnering, maar dagelijkse ervaring.

Het snerpende klikken van Dora's metalen vingers klonk weer fel op. Plotseling kon ik de herkomst van Dora's dreigende handgebaar thuisbrengen, de betekenis ervan gissen. Ik had alleen maar ingehouden gelachen toen Dora mij vertelde van Hippolyte Armendaris' bekommernissen over het patente wraakmiddel dat vrouwen ongeweten ter beschikking stond. ‘De schaarbeweging der impotentie.’ Nu formuleerde ik het zo pathetisch mogelijk, om het even later als ‘onzin’ te kunnen verwerpen. ‘Exotica van een Mexicaanse schrijver, die de ezel van de Zwitserse literatuur een pluim in het gat wil steken.’ Misschien dat ik 's avonds Hippolyte's telefoonnummer zou opzoeken. Ook de wonderbaarlijke mond van Callas, waar het toch allemaal uit tevoorschijn was gekomen, bespotte me vanaf de hoes. Nee, Hippolyte zou ik zeker nooit wensen te spreken. In elk geval beschikte ik over de herinnering: Dora in het schemerlicht, van boven tot onder, zonder me te verwarren in de volgorde, van haar kleren en kleertjes te hebben ontdaan. Uit schaamte daarover hield zij de hele verdere nacht de benen gesloten. Dat was tenminste ook een verklaring. Als ik een beetje geluk had, was er die morgen in alle haast één onnoodzakelijk attribuut van haar op een stoel in de slaapkamer achtergebleven. Wie weet vond ik in bed een erfstuk van haar grootmoeder, een met granaat ingelegde zilveren armband. Zodat zij, Dora, zich zeker nog één keer bij mij moest melden.

Drie winkels bekeken, en nog steeds niets gekocht. Na de boekhandel wachtten mij nog de slijter en de apotheek. Als ik al geen koorts had, kon ik twee verschijningsvormen daarvan in elk geval met een paar pillen en een fles whisky imiteren. Het rillen en zweten onder twee dekens lokte mij. De rug naar de wereld gekeerd zou ik er misschien eindelijk in slagen eens op te tellen, nee terug te tellen, hoe oud Ediths kind nu al was. Ik zag me in de naderende toekomst al voor het ijzeren hek van een schoolplein staan, als de gescheiden vader, wie de toegang tot het huis wegens grotelijks wangedrag is ontzegd.

Ik troostte me in de boekwinkel door in een prentenboek te bladeren. Mollige kindertjes met veel strikken en plissé stumperden achter de lammeren aan. Waarschijnlijk werden ze in de val van de vos gelokt, ginds achter het tussen twee bossegmenten verzonken landweggetje. Wie? De kinderen door de lammeren? Op de volgende bladzijde rollebolden de kinderen zonder elkaar te beschadigen vrolijk tussen de boterbloemen. De einder was groen, de hemel blauw; beide leeg. Een tweetal wezentjes maakte zich uit het speelse kluwen los en stapte naar een nieuwe bladzijde om aan het eigenlijke avontuur in het boek te beginnen. Ik klapte het boek dicht. *Milko en Milka in Sneeuwklokjesland.* Liever bleef ik de rest van mijn leven raden welke wonderen zich als een cocon om Milko, of Milka, heen sponnen.

Onvermijdelijk kwam ik in de hoek muziek- en theaterboeken terecht. De koppen van de grote componisten staarden, hoewel horizontaal of omhoog gericht, zelfvoldaan in de onderwerelden die zij met hun genie tussen vijf notenbalken hadden geklemd. Ik zag orkestbakken en toneelpodiums: gehak op violen, openstaande keelgaten, parmantige mannetjes met een bronstig baritongeluid, de anatomie van geprangde vrouwenhanden. Ik vroeg me af of Edith een voorkeur had gehad voor opera, of dat we alles bezochten wat het theater toevallig bood.

‘Het perspectief van dagen en jaren verduistert het uitspansel van de herinnering. Maar op een jagende voorjaarsavond breekt de onoverwinnelijke, slechts schijnbaar aarzelende maan, na een gevecht waarvan de uitkomst te haren gunste allang vaststaat, door de krullende, aan de randen melkwit doorschenen

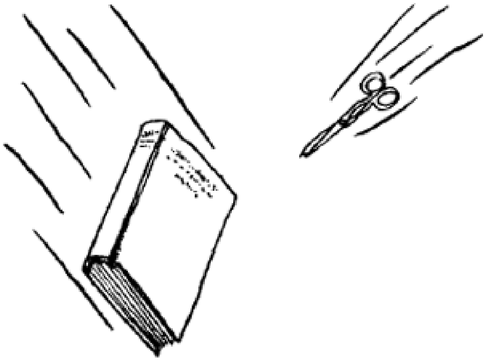
wolkenstapels heen. Slechts schijnbaar aarzelde zij, om haar kracht te tonen, in de hoop teerzwarte tegenkrachten op te wekken, of onafhankelijk van haar te ontmoeten, opdat het liefdesgewoel langer dan vijf minuten moge duren.'

Op het punt de boekwinkel te verlaten trof mij een gezicht dat door de letterspijlen op een omslag heen keek. Ik las een passage waarin Rosa Luxemburg, tijdens de eerste wereldoorlog, vanuit een gevangenisraam in Breslau ziet hoe uit Roemenië gedeporteerde, voor legerkarren gespannen ossen door soldaten worden afgeranseld en voortgejaagd.

Ik besefte dat het emotionele beeld mij trof, maar niet de historische betekenis van het gebeuren. Ik zou een drieregelige tekst kunnen schrijven waarin een vrouw, de binnenplaats van een gevangenis, de ossen, in een aangrijpend beeld werden samengevat. Maar nooit zou ik in staat zijn de oorzaak van het samentreffen van die drie elementen, noch de gevolgen ervan te analyseren. Ik kocht het boek om er een bepaalde foto uit te kunnen scheuren en aan mijn muur te hangen.

Toen op die snijdende voorjaarsdag tenslotte de duisternis viel, hadden onder invloed van de drank de bedreigingen van Dora's handgebaar iets aantrekkelijks gekregen. Ik pakte het telefoontoestel op en begaf me naar een duistere hoek van de kamer, waar het licht van de straatlantaarn uitsluitend op de kiesschijf viel, om te informeren naar het telefoonnummer van het laatste mij bekende adres van Edith.

Het draaien van drie cijfers bood mij voldoende tijd om te bedenken: Het kind lijkt op mij, dan sluit de strop zich zacht; het kind lijkt niet op mij, dan sluit de strop zich hard.



Hans v.d. Waarsenburg
Het vermomde innerlijk
Leven en poëzie van Jan Willem Overeem

Tien oktober 1979 overleed geheel onverwacht de dichter, schrijver en publicist Jan Willem Overeem. Hij stierf een natuurlijke dood, wanneer dit tenminste gezegd kan worden van een bijzonder ongelukkige val. Hij was 37 jaar en dat is zeker voor iemand die niet 'groots en meeslepend' wilde leven erg jong. Zijn overlijden was in dubbel opzicht tragisch, omdat hij het jagen en jachten moe was geworden en aan de vooravond stond van 'een nieuw leven'. Een leven dat zich zou beperken tot zijn docentschap dramatische expressie aan de Maastrichtse toneelacademie èn schrijven. Alle nevenwerkzaamheden zouden worden afgezegd. Dat het werk aan de Maastrichtse toneelacademie hem goed beviel, was voor hem iets unieks. Zoals anderen schoenen versleten, versleet Jan Willem Overeem banen, en daarnaast was het voortdurende verblijven in treinen hem enorm tegen gaan staan; hij legde soms 2500 km per week af. Jan Willem Overeem deed ontzettend veel, hoewel dat misschien niet direct uit zijn literaire publicaties is af te leiden. Misschien echter was 'dit vele doen' wèl bedoeld als afleidingsmanoeuvre voor zijn schrijven.

Jan Willem Overeem werd op 2 september 1942 te Amersfoort geboren. Na de gebruikelijke scholen met de - ook gebruikelijke - moeilijkheden ging hij zich al op vrij jonge leeftijd bezighouden met 'literatuur'. Hij raakte spoedig betrokken bij het literaire jongerentijdschrift Fase, waar ook zijn vriend en collega Jan van der Vegt redactielid van was. Nadat de tijdschriften Fase en Trans 'op grond van een gelijkgericht streven' tot een fusie waren gekomen, werd in 1964 Contour, tijdschrift voor literatuur opgericht. Het eerste nummer verscheen in oktober 1964 en zou tot en met de derde jaargang nummer 6 (maart 1968) worden uitgegeven door uitgeverij A.W. Sijthoff te Leiden. Naast Bert Jansma, Ger van Wijck en Jan van der Vegt, maakte ook Jan Willem Overeem deel uit van de Contourredactie.

Na diverse pogingen om Contour elders onder te brengen, fuseerde het eind 1968 met Kentering en vanaf het eerste nummer van de tiende jaargang maakten Jan van der Vegt en Jan Willem Overeem deel uit van de Kenteringredactie. Tot ook dit literaire tijdschrift ophield te bestaan.[1.] Daarna heeft hij nog diverse plannen gesmeed om te komen tot een nieuw tijdschrift, want voor deze individualist was het werken binnen een redactieteam een van de meer prettige kanten van het leven. Binnen de redactie van Kentering kon hij tot een van de actiefste medewerkers gerekend worden en een eenmaal gedane belofte om voor kopij te zorgen, kwam hij altijd na.

Daarnaast had Jan Willem Overeem erg veel - vooral ook daadwerkelijke belangstelling voor pantomime, poppenspel èn toneel. Zijn studie aan de Utrechtse Academie voor Expressie, Woord en Gebaar had hij niet voltooid. Hij was medio 1966 naar Eindhoven verhuisd, kort daarna getrouwd en als leerlingjournalist werkzaam bij het Eindhovens Dagblad. Een tijd later vatte hij deze studie weer op, om via deze omweg, maar nu gediplomeerd, terug te keren in die voor buitenstaanders dikwijls zo bizarre wereld van zwarte, morbide, echte en nagemaakte lijven, van zweet, décors en gordijnen, waar de dood aan een enkel, bedacht, maar onzichtbaar touwtje bengelt. Zijn bemoeienissen met deze wereld van mime, toneel- en poppenspel bracht hij niet alleen op een aantal scholen in de praktijk. Hij kende deze werelden ook van binnenuit en zijn enigszins ambtelijke aard en uiterlijk hebben hem er toegebracht om zich ook in direkte zin praktisch in te zetten voor deze stiefkinderen van C.R.M.[2.] Een tijdlang is hij lid geweest van de Commissie Mimekunst van de Raad voor de Kunst. 'En daar zit ik niet in' zei hij eens, 'omdat ik een kop

heb die bij de mime past, maar omdat de pantomimewereld er werkelijk beroerd aan toe is'.

Ook het toneel was een essentieel onderdeel van zijn bestaan. Op de Maastrichtse Toneelacademie voelde hij zich thuis. Daar werden eisen aan hem gesteld, kon hij zijn lessen niet 'afdraaien'. Het voortdurende beroep op zijn kennis, stimuleerde zijn creativiteit en daardoor kwam hij tot oplossingen of op ideeën, waarover hij soms zelfs verbaasd was. En hiermee loopt de lijn van zijn schrijverschap, waarin hij in diezelfde jaren ook zijn mogelijkheden definitief ontdekte parallel.

Naast een grote - ook internationale - theoretische kennis omtrent het toneel, beschikte hij over een ruime praktische ervaring. Tussen 1968 en 1974 schreef hij een viertal stukken voor het studenten- en beroepstoneel. Zo herinner ik me o.a. het satirische-maatschappijkritische stuk *Het bedrijf* met als ondertitel 'Een vrolijk spel over het bestaan van hele en halve bedrijfseigendommen' dat in 1970 enkele malen door de Eindhovense studententoneelgroep Xochiquetzal werd opgevoerd.

Door een ongelukkige coördinatie werd dit stuk na enkele voorstellingen in Eindhoven ook in Maastricht (en daarna in Sittard) opgevoerd, terwijl diezelfde avond een stuk van het Sienies Sjabloontheater[3.] in première ging. De opvoering van *Het bedrijf* in Maastricht werd in zijn ogen een fiasco. Typerend voor zijn volledige inzet en betrokkenheid is het volgende brieffragment:[4.]

> (...) Vooral toen ik zaterdag in Het Parool las, dat er dezelfde avond een première van het Sienies Sjabloon Tejater was (...) begreep ik dat het allemaal moeilijk in elkaar zat. Ik hoop dat je van mijn kant begrijpen kunt, dat ik zwaar gefixeerd was op maar één ding: die eerste voorstellingenreeks van m'n eerste stuk. Dat is iets waarmee ik als een kermisgast met z'n kraam vergroeid ben geraakt. Het is niet alleen bij schrijven gebleven - ik heb zelf spelers opgezocht, een raamregie gedaan, mee décors gemaakt, enz. enz.
> Dat alles juist omdat er vanuit de groep weinig gebeurde; produktieplanning, publiciteit, het leek nergens naar. Goed, op een gegeven ogenblik hebben we, vooral door toedoen van Anton van Geffen, de zaak naar een première gekregen, met redelijk succes. Daarna spelers opgejut voor een tweede voorstelling in Eindhoven en vrijdag in Maastricht. Nu weet ik heel goed dat die student die voor 'publiciteit' moest zorgen, geen centimeter meer heeft gezien, dan z'n neus lang was. Maar dat neemt niet weg, dat het zó ook niet had

behoeven te gaan. Je komt in spanning aan, met een hele licht- en geluidsapparatuur, werkt - ik weet niet hoe lang - aan alleen al het opzetten van je voorstelling en merkt dat er gewoon helemaal níks gedaan is aan enige publiekswerving. Wat er binnenschuifelt kijkt inert, artistiek à la 1920 uit de ogen, loopt in kunstkarnavalspakken van Parijs onder Napoleon, stoort, terwijl allerlei vage leidingsfiguren in nevels gehuld zijn. Er is, om voor de groep de kater niet definitief te laten zijn, doorgespeeld en naar ik vind, met grote inzet. Ze hebben zich dwars door alle bekaktheid en gesuf heen geslagen en dat vind ik knap. Maar goed, ik was zelf volledig afgeknapt. Wist ik veel van dat Schrijverstheater en allerlei andere festiviteiten. Ik had normaal publiek verwacht, in elk geval de paar mensen die ik in die sfeervolle prachtige zuidelijke hoofdstad ken. Otto Dijk[5.] b.v. had nu met eigen ogen kunnen aanschouwen dat z'n opmerking over een 'arbeidersstuk' er honderdtachtig graden naast hing. Maar goed het is voorbij en het fiasco ligt, dacht ik noch aan jou, noch aan mij (...)

Jan Willem Overeem, met hoed en krant ten huize van Hans van de Waarsenburg, zomer 1978.

Uit het Schrijverstheater en de experimenten met het Sienies Sjabloon Tejater ontstond het G.L. Twee, het onechte kind van het Groot Limburgs Toneel waar Cas Baas en Willy van Heesvelde de scepter zwaaiden. Een aantal maanden na bovengenoemde 'Maastrichtse toneelervaring' kwam Jan Willem Overeem in part-time dienst van het G.L. Twee, dat in die tijd nog vooral het accent legde op 'vormingstheater'. Hij was speciaal aangetrokken door de dramaturg Otto Dijk. In eerste instantie fungeerde Jan-Willem Overeem daar als 'sociaalpedagoog'. In die functie begeleidde hij het door Guus Baas geschreven stuk *En moet ik dan de held gaan uithangen* (1972). Kon Guus Baas zijn toneelstuk zelf nog schrijven, met het volgende stuk van het G.L. Twee was de collectivisering al weer verder opgerukt. Bij het toneelstuk *Wie niet nuttig is moet maar weg* werd geen auteursnaam meer

vermeld. In het begeleidingsstencil dat JWO mij op 29 november 1972 toestuurde stond slechts vermeld, dat '*Wie niet nuttig is, die moet maar weg* is ontstaan op basis van een geschreven script en door toedoen van improvisaties'. Dat JWO de auteur van het geschreven script was werd door hem zelf bevestigd. De collectivisering binnen de groep werd voortdurend nadrukkelijker. Diverse leden werden gedwongen om hun eigen disciplines[5.], waarvoor ze uiteindelijk waren aangetrokken, op te geven voor andere zaken, terwijl de spelersgroep deze disciplines naar zich toe trok.

Overeem zag met lede ogen deze ontwikkelingen binnen de groep aan. Daarnaast voelde hij zich niet meer op zijn gemak, toen dit 'grenzen overschrijdende' kollektief zich ook nog in een sterk 'dogmatische' (om niet te schrijven 'stalinistische') richting ontwikkelde. Jan Willem Overeem was teveel individualist, ondanks dat hij binnen een team prima kon functioneren, en te kritisch. Daardoor kon hij bijtijds zien, dat er binnen het G.L. Twee manipulaties plaats vonden, die de grenzen van het menselijke overschreden. Het vertrek uit deze groepering kwam dan ook niet als een verrassing.[6.]

Voor de Noorder Compagnie schreef hij later nog het toneelstuk *Daar ben je toch zeker zelf bij.*[7.]

Over de ontwikkelingen binnen het vormings-i.c. politieke toneel publiceerde hij in 1972 *Toneel van de daad*[8.] en in 1974 *Edukatief theater.*[9.]

Zijn grote belangstelling voor het poppenspel en poppentheater bleek niet alleen uit zijn collectie Wajangpoppen en boeken over dit onderwerp. In 1978 was hij een van de motoren van symposium 'Poppen- en figurentheater' dat eind augustus 1978 in Maastricht plaats vond en waarover hij een brochure[10.] samenstelde.

Naast genoemde toneelstukken en niet-literaire publicaties schreef hij o.a. ook een brochure over de situatie in de mimekunst en een brochure over dansexpressie[11.]. Verder publiceerde hij nog *Het grote publiek en de machtsvorming in de kultuurindustrie*[12.] en schreef hij teksten bij diverse fotoboeken o.m. bij Martien Coppens' *Eindhoven een halve eeuw.*[13.]

JWO - zoals hij dikwijls genoemd werd - was in zekere zin een schrijvende duizendpoot, die zijn prozadebuut uit 1966 - de novelle *Eenentwintig*[14.] - verzweeg en zelden - zeker tot zijn debuut als dichter in 1974 - over zijn literaire werk sprak.

Het leek soms of zijn vele niet-literaire publicaties en aktiviteiten, (waarvan ik er bij wijze van illustratie slechts een paar heb genoemd, omdat dit artikel niet het laatste dient te zijn over JWO) een rookgordijn vormden rondom de kern van zijn wezenlijke bestaan: zijn dichterschap.

Met het dichterschap van Jan Willem Overeem is het lange tijd vreemd gesteld geweest, omdat het jarenlang leek of het slechts incidenteel en soms per toeval aanwezig was. In zijn Contouren later Kenteringtijd publiceerde hij soms gedichten, waar hij bijna nooit over sprak. Bij voorkeur sprak hij over het werk van andere dichters, want hij las veel poëzie. Hij had er een eigenzinnige, kritische kijk op. Soms vond ik hem een 'vreemdkritische' kijk op gedichten hebben, omdat hij in wezen meer over zichzelf en zijn sluimerende, onzekere dichterschap zei, dan waarschijnlijk in zijn bedoeling lag.

Tijdens onze vele treinreizen richting Den Haag kon hij met veel genoegen vragen stellen in de richting van mijn werk. Wat ik de laatste tijd zoal schreef, wat ik ermee deed, hoe sommige gedichten in relatie met vroeger werk stonden en meer van dit soort intieme vragen, waarvan hij wist, dat ik er de pest aan had en daarom er soms op schelmachtige wijze grote onzin over vertelde. De ogenschijnlijke zekerheid waarmee ik over mijn werk kon vertellen boeide hem, evenals soms de bravoure.

Diverse malen heb ik, vóór zijn debuut als dichter, gepoogd om antwoorden te krijgen op vragen die ik stelde, wanneer ik in tijdschriften een paar gedichten van hem gelezen had. Hij ging er nauwelijks op in, zigzagde een paar keer en sprak dan over zaken waarin een woord als ‘gedicht’ of ‘poëzie’ niet voorkwam. En wanneer ik een tijd niets van hem gelezen had en

hem dan wel eens vroeg of hij nog gedichten schreef, was het antwoord kort: ‘Dat wel ja’.

Pas later, toen onze vriendschap zich intensiveerde en JWO zijn - door veel mensen dikwijls zo verkeerd geïnterpreteerde - afstandelijkheid, zeker na enkele glazen wodka, aflegde, bleek achter dat merkwaardige masker van zijn gezicht een tijdbom aan onzichtbare emoties te schuilen en kwam - zij het soms met moeite - zijn grote onzekerheid over zijn gedichten en zijn dichterschap naar buiten. Deze stoïcijnse man, die op zoveel terreinen bezig was geweest, had een soort heilige huivering tegenover de poëzie. Een huivering die gepaard ging met een grote mate van onzekerheid en aarzeling, die hij met superieure zelfkennis heeft weten te vangen in de titel van zijn debuutbundel: *Een hond tussen twee bomen.*[15.]

De beslissing om te debuteren als dichter was voor Jan Willem Overeem ingrijpend, maar onontkoombaar. Dat had niets met zijn leeftijd te maken, maar vooral met zijn kennis èn ervaring. Hij wist dat de keuze voor het dichterschap een keuze was vóór het Elysium èn het slachtveld en het moet voor hem een bevestiging geweest zijn van een stelling die hij in 1974 over Roland Holst en mij schreef, en waarvan hij geweten moet hebben, dat die nu ook voor hem zelf gold: ‘In één opzicht zijn zij echter met elkaar te vergelijken: beiden zoeken (zochten) dichterschap en poëzie. Alles daaromheen is goochelarij.[16.]

In ieder geval was het mij vreemd te moede, toen hij mij najaar 1973 opbelde en mij mededeelde, dat hij een gedichtenbundel had voltooid en of ik die wilde lezen en van commentaar voorzien.

Met een flits sprong tijdens dit telefoongesprek onze eerste ontmoeting voor de geest: twee nog jonge mannen, allebei voorzien van een wat ouderwetse aktetas, die op een vroege zondagmiddag najaar/winter 1967 als twee Jehova's-getuigen in een wat bol perspectief voor de flatdeur stonden, ergens in een Maastrichtse buitenwijk. Dit beeld door een kijkglas in de deur gezien, kreeg een slap-stick accent doordat een van de twee heren een fles Oude Bokma op borsthoogte hield. De jeneverdrager was JWO en de andere was Jan van der Vegt. Beiden waren naast hun Contour-redacteurschap ook redacteur van de Aurea-reeks, die door A.W. Sijthoff te Leiden werd uitgegeven (zij het voor korte tijd). Beiden hadden mij uitgenodigd om gedichten op te sturen voor een bundel in genoemde reeks. Na maanden van wachten en corresponderen, waren beide redacteuren dan eindelijk naar Maastricht gekomen om samen met mij, de definitieve keuze te bepalen van de bundel die *Met innige deelneming*[17.] zou gaan heten.

En nu leken de rollen - tot mijn grote verbazing - omgekeerd. Kort na ons telefoongesprek kreeg ik het manuscript van *Een hond tussen twee bomen* met de volgende, begeleidende brief:[18.]

> (...) Beste Hans,
> zoals afgesproken, bij deze dan! Ter informatie: 26 gedichten hiervan zijn ‘nieuw’. Wat oud is zie je vermeld bij de inhoudsopgave. Ondanks de verschillen, in vele opzichten, tussen wat m.i. jou (taal ‘technisch’) aanspreekt en wat ik als ritme(s) en woordkeus hanteer - soms zijn er ook bruggen van de een na de ander - wens ik je niet al te veel ongenoegen bij het lezen. (...)

Deze omkering van rollen moet mij enigszins in de war hebben gebracht. En waarschijnlijk zal het me ook wat tijd gekost hebben om met deze poëzie, die toch onmiddellijk een eigen geluid bezat, affiniteit te krijgen. Op 25 februari 1974 (!) schreef JWO mij: 'Als je er een paar ogenblikken vrij voor kunt maken, wil je dan in het je toegestuurde manuscript van mijn bundel, aantekenen wat volgens jou weg kan/moet en wat in jouw ogen twijfelgevallen zijn?'.

Ik kan me vaag herinneren, dat ik met vrij veel gêne aan dit karwei begon. Eerst voorzichtig met het maken van aantekeningen en opmerkingen, maar het manuscript werd bij herlezing zelfs voorzien van hele 'omwerkingen', waarvoor ik me nu waarschijnlijk zou schamen. Enkele dagen nadat ik JWO zijn manuscript geretourneerd had, reisden we vanaf Eindhoven weer samen naar Den Haag. Hij zei me, dat hij zich kostelijk geamuseerd had met mijn opmerkingen, aantekeningen en omwerkingen, maar dat hij er eigenlijk - tot zijn verbazing - niet veel aan gehad had. Wel had hem mijn reactie tot het besluit gebracht, dat het manuscript, op een klein détail na vast stond. Najaar 1974 verscheen *Een hond tussen twee bomen* bij Nijgh & van Ditmar te Den Haag. Op 32-jarige leeftijd had Jan Willem Overeem de sprong naar het dichterschap en de poëzie gewaagd.

Links: Jan van der Vegt
Rechts: Jan Willem Overeem
Op het balkon van Uitgeverij Nijgh & van Ditmar, na een Kentering-vergadering.

Een hond tussen twee bomen werd in 1975 gevolgd door de cyclus *Interview*, die als bibliofiele uitgave in de reeks Het Smalle Wed[19.] verscheen. *Interview*[20.] was ook de titel van Overeem's tweede bundel die in 1976 werd gepubliceerd en opent met genoemde cyclus. Curieus blijft het feit, dat Jan Willem Overeem, twaalf jaar na zijn proza-debuut, opnieuw een novelle publiceert onder de titel *Anneke - een dienstperiode*[21.] (1978). Deze novelle - of zoals op de achterflap staat vermeld 'intrigerende korte roman' - bevat een aantal thema's die in de poëzie van Overeem een belangrijke plaats innemen. Hoofdpersoon is Jan Beckers, dienstplichtig soldaat, die tijdens zijn wat ongelukkige dienstperiode geconfronteerd wordt met het onherroepelijke sterven van Anneke Roesing. (In de persoon van 'Anneke' komt de lezer haar in de gedichten van JWO tegen).

Voor Jan Beckers in het leger ging, heeft hij haar ontmoet in de trein naar Polen, waar hij een studentenfestival zou bijwonen:

> Uit een aangrenzende coupé komt een Nederlands meisje bij hen zitten. Al gauw weet ze dat zijn naam Jan Beckers is, dat hij net 20 geworden is, naar Breslau, wat nu Wroclaw heet, op weg is. Zij stelt zich voor als Anneke Roesing, eerstejaars rechten, zelfde leeftijd, zelfde reisdoel. (pag. 18)

Behalve dat Anneke de sleutel is tot de eerste werkelijke liefde van Jan Beckers is zij dat ook tot Polen:

> Mijn eigen moeder is een Poolse. Ik ken haar alleen maar van horen zeggen. Het heeft heel lang geduurd voordat ze op brieven reageerde. Mijn vader had al geen kontakt meer met haar van toen ik een klein kind was af. Ik ga haar nu eindelijk opzoeken.
> In een treintoilet ter hoogte van Leszno drukt Jan haar tegen zich aan en kussen ze elkaar tot ze adem tekort komen.

Naast Anneke, Polen, en het krankzinnige décor van het leger,

speelt ook de mime-wereld een rol, a.h.w. om het beeld van het alter ego van Jan Beckers te completeren. Naast commentaar op het wereldgebeuren (o.a. de restanten Koude Oorlog) vallen enkele rake milieutyperingen op: ‘Zijn moeder, kleine nog onverminderd felle donkere vrouw, in wie het zuid-europese familieverband sporen heeft achtergelaten (...)’ (pag. 56). En op pag. 122, eveneens over zijn moeder: ‘Hij liet haar niet uitspreken, die nijvere bij die hem kordaat had uitgeperst in oktober '42.’

Gedeelte Kentering-redaktie, na de laatste Kentering-vergadering in 1976. V.l.n.r.: Harry Scholten, Willem M. Roggeman, Wim Hazeu, die de socialistische groet brengt, Jan van der Vegt en Jan Willem Overeem. Liggend: Otto Dijk.

Hoofdlijn van deze novelle blijft echter de tragische liefdesverhouding tussen Jan Beckers en Anneke Roesing, die eindigt met de dood van laatstgenoemde. Waaraan Anneke Roesing moet sterven wordt de lezer al snel duidelijk gemaakt:

> Jeugdkanker uit zich onder meer door je als overlevende achteraf te realiseren, dat iets met de reuk van haar adem niet veilig leek.

Een bijna wrede gedachte van Jan Beckers, die aan het begin van het boek staat (pag. 27).

Het verblijf in het leger en het verloop van Anneke's ziekte vullen elkaar nauwelijks aan. Het zijn twee verschillende werelden, die in de persoon van Jan Beckers bij elkaar komen. Het was in ieder geval een interessante poging om de lijn van zijn proza-debuut, bijna in de letterlijke zin, weer op te nemen. Jammer genoeg is ‘Anneke’ noch als ‘dienstepisode’, noch als ‘liefdesrelaas’ geslaagd. Daarvoor is het veel te fragmentarisch geschreven en heeft het in de hoofdlijn (‘Anneke's kanker’) hoe tragisch ook, te weinig diepgang. Dat neemt niet weg, dat er in dit boek, rake, scherpe karakteriseringen te vinden zijn, Overeem is altijd een scherp toekijker geweest.

‘Anneke - een dienstepisode’ had een prachtige novelle over liefde en dood kunnen worden:

Drie bekertjes van 25 millimeter staan naast haar op het nachttafeltje, twee nog half gevuld met felgekleurde vloeistof. De infuusinstallatie maakt haar nog brozer, afhankelijker. - Fijn dat je vader en Ella zo vaak komen en ook voor ander bezoek zorgen. Je moet niet piekeren over je studie, ze houden heus wel een plaatsje voor je open.
Een verpleegster vraagt of ik thee wil, ik zeg ja voor Anneke, drink het zo snel mogelijk op. Om het bed naast haar staat een scherm. Er is geen bezoek. Ik hoor dat de vrouw net geopereerd is. Uit de bloemen op de vensterbank maakt zich knetterend een vette bromvlieg los, die zich tot dusverre stil had gehouden. Haar lichaam...
Ze raadt het verkeerd, haalt me naar zich toe, slaat de deken terug, knoopt haar jakje los, biedt me haar borstjes. Ik leg mijn voorhoofd tussen die heuveltjes waar ik van droom en die ik verraad telkens als ik ze losmaak van haar naam, en weet niet wat ik minder wil laten merken, treurnis of dat gevoel wat ik ook kreeg bij de thee...
(pag. 48-49)

In 1978 verscheen eveneens de titel *De godsvrucht van de inquisiteur*[22.] een bundel aforismen. In 1979 verscheen *Een gevecht om lucht*[23.] met als ondertitel 'Een keuze uit de naoorlogse poëzie', terwijl n.b. een aantal maanden na zijn dood de in 1978 voltooide gedichtenbundel het licht zag, die JWO zèlf nooit meer zou zien. Ik doel hier op *Knaagdier*[24.], waarover later meer.

In ieder geval een opmerkelijke hoeveelheid boeken binnen een tijdsbestek van nauwelijks vijf jaar.

Wanneer men het werk van Overeem herleest valt het op, dat de thema's van zijn proza-werk terugkeren in zijn poëzie en omgekeerd. En hetzelfde geldt voor zijn niet-literaire publicaties. JWO' literaire werk is beïnvloed door zijn affiniteit met de theaterwereld. Men kan stellen, dat de Overeem van 'de brochure' een andere is, dan de Overeem van 'de gedichten' evenals dat de Overeem van 'het toneel' een andere is, dan die van 'het aforisme', of 'de bloemlezing Poolse poëzie'. Al deze facetten van de persoon Overeem beschouw ik slechts als deelfacetten, waarin zijn dichterschap centraal staat en al die deelfacetten aan zich bindt, want in zijn onontkoombare dichterschap is het gevecht rond zijn ware creatieve identiteit het scherpst en schrijnendst aanwezig. Daarom wil ik me verder zoveel mogelijk beperken tot de drie gedichtenbundels van JWO, hoewel het natuurlijk niet te voorkomen is om zijn andere boeken geheel buiten beschouwing te laten. Jan Willem Overeem heeft zijn debuutbundel[25.] overzichtelijk opgebouwd. De bundel bestaat uit vijf afdelingen die als het ware rond het titelgedicht scharnieren. In de eerste serie tast hij de motieven van zijn dichterschap af. Hij keert terug naar zijn geboorteplaats Amersfoort, een plaatsnaam die onverbiddelijk met de Tweede Wereldoorlog en het daar gevestigde concentratiekamp verbonden is, maar ook met zijn jeugd. Amersfoort is het gruwelijke buitengebeuren, de geschiedenis, de tijd, de plaats die als de plaatsnamen van andere concentratiekampen, zo snel als mogelijk diende te worden uitgewist:[26.]

een woord kan echter uitgewist
toch onverslijtbaar doen

nog jaren na het kamp
dat zuinig en ook prakties
al gauw kazerne werd
stond Honger op een muur

bij omo wast veel witter

denk ik aan amersfoort

Waarschijnlijk ligt in zijn geboorteplaats en de relatie daarmee tot het geschiedkundige monstruüm van de Tweede Wereldoorlog de brug naar zijn reeks 'blindreis', waarin hij diverse Poolse steden als onderwerp van een gedicht kiest.

Overeem plaatst tegenover deze historische achtergrond zijn jeugd in het gedicht 'verjaardagsfeest'[27.] nog al navrant:

waar is de jongen toch?

onder de tafel

huiswerk dromend
om later te leven
als zwerver als beul

In het gedicht 'obsessie'[28.] is er sprake van 'mijn kleine zieke hond' en de vraag 'wie programmeert dit sterven?'. Het beeld van een kleine jongen, spelend in een steriele eenzaamheid: /alsof ik crusoë/en zonder vrijdag ben geweest?/. En zelden is zo pregnant de ouder-kindrelatie uitgedrukt als in de slotstrofe van dit gedicht, waarin de dichter zijn al jaren zieke moeder toeroept en ook de vader, zij het (nog) dubieus, aanspreekt:

moeder ik wou je zien spelen
vader kon ik jou uit mijn film
halen in plaats van dat beest

En in het daarop volgende gedicht 'afstand'[29.] lijkt alles zeer duidelijk gesteld:

afstand

manus van alles ontvlucht
aan de kustlijn
doorkruis ik het gruis

muziek van zeewierblazen
en wrekende voeten
magie voor beginners
in levensverdriet

jaren van kind zijn
de zon zakt al weg

lieve mensen van vroeger
ik waai nooit meer thuis

Het slotgedicht van de reeks 'motieven' heet 'vader klink door in mijn vragen.[30.] In dit gedicht is sprake van een identificatie, die tevens een permanente vraagstelling inhoudt:

was ook voor jou de deugd een nood
en smolt je honderd vrouwen
boetvaardig in één naam?

ik vraag het in lanen en boeken
voor ramen met kaarsen en naakt
lees in de wind door parken
interview aan de lopende band:
wanneer en wat is met mijn vader gedaan?

En dit mooie gedicht eindigt met de strofe:

vader licht bij als je kunt
licht bij in de mist van je raadsels

De reeks 'motieven' kan beschouwd worden als een sleutel tot de gedichten van JWO. Misschien is dat ook wel - op de lange duur - zijn bedoeling geweest.

Tussen het benauwende, kleinburgerlijke van het Amersfoortse middenstandswereldje, lag een wereld vol dood en geweld. Het kleine en het grote geweld, wat maakte het uit. Voorlopig had de dichter zijn 'plaatsbepaling' nog nodig om af te rekenen met een later facet van zijn jeugd, de puberteit:

of nieuwe politiek beredeneren
met slachtoffers omdat dat moet

desnoods piet paaltjens weer herlezen
en zo je grootouders gedenken

(zelfde einde als p.p.)

Bovenstaand citaat is ontleend aan het gedicht ‘olijke wenken’[31.] uit de reeks ‘plaatsbepaling’. Een misschien wat navrante titel, maar JWO kan navrant zijn en dat was hij soms ook buiten zijn poëzie. Hoe navrant zijn eigen leven voor hem was, vooral het verleden, hield hij bijna altijd voor zich. Het verleden van Jan Willem Overeem werd bepaald door ‘de dood’, ‘het sterven’, het verdwijnen van mensen. De ‘grote dood’ - de massale vernietiging tijdens de Tweede Wereldoorlog -, en de ‘kleine dood’ - het sterven binnen de persoonlijke kring - vormen misschien wel de grote hoofdlijn in zijn poëzie. Zien we in *Een hond tussen twee bomen* in de reeksen ‘motieven’ en ‘plaatsbepaling’ een soort synthese optreden tussen ‘de grote- en kleine dood’ in het gedicht, waarover ik eerder opmerkte, dat het in deze bundel werkte als een scharnier, staat de ‘kleine dood’ zeer nadrukkelijk op de voorgrond. En dit gedicht is het bijna titelgedicht ‘als een hond tussen twee bomen’.[32.] Dit gedicht, dat eerder in gewijzigde vorm in Kentering[33.] verscheen, heeft als ondertitel ‘in memoriam J.V.’ Het krijgt als motto een citaat uit dit lange gedicht:

... Rent als een hond tussen twee bomen,
piest centraal, beest zonder baas,
wil haar, kiest hem, 't is anders...

Met ‘J.V.’ wordt bedoeld de vaandrig Jacques Verschuer, een goede vriend, waarmee Jan Willem Overeem een uitstekende relatie had. Naast een intense briefwisseling bestond er ook een groot vertrouwen tussen hen beiden. En dit vertrouwen was waarschijnlijk de basis van hun vriendschap, en gaf JWO de mogelijkheid om dingen te vertellen en uit te spreken, die tot op dat moment voor hem moeilijk uitspreekbaar waren:

Het gebeurde met Egidius
in een basis in Duitsland.
Hoe het gebeurde,
het was ver na de oorlog -
en alle spionnen wisten al alles.
Men vond de vaandrig gevallen
achter het schakelatoombord,
een oefening op navopapier.
De aal sprak van het hart
en god mag het weten.
Niemand zei amen. Exit 23 jaar.

De dood van deze vriend is een ingrijpende ervaring. Zij verdringt (tijdelijk) die andere eerder genoemde traumatische doodservaring: de jeugdkanker van het meisje Anneke en haar dood. De dichter ervaart het leven na deze gebeurtenis als ‘zijn open gevangenis’. Maar ook de (tijdelijke) verdringing van Anneke beangstigt hem:

Dit is zijn open gevangenis
hier moet hij buigen of schrijven.
Dat betekent gedaan
met Anneke's kanker,
grafplaatjes van zijn jeugd.
Maar als de doden gaan praten,

maar als hij geen verweer heeft?

De dood wordt door de dichter bijna aan den lijve ervaren. Hij wordt er naar toegetrokken door zijn nu verre vriend. Anderzijds is daar het leven, gesymboliseerd door zijn vrouw. Tussen deze twee polen vindt er een tragisch rouwproces plaats, dat tegelijk een keuze is.

Er wordt in het gedicht een punt bereikt, waar de dood de dichter volledig dreigt te beheersen; 'rotting regelt zijn hartslag' en waardoor de dichter een bijna vernietigende zelfreflectie op volgt, die tenslotte uitmondt in een terreinafbakening, waaruit toch nog een zekere hoop bespeurbaar is:

Hij krabt aan de rand van zijn kunnen.
Ziet dooddokumenten zit doodtoneel
doodfilms doodtelevisie uit.
Rotting regels zijn hartslag.
Voor zijn vrouw is hij vis uit het water,
in het werkhol spookt zijn gezicht.
Geen roeping, geen antwoord, geen taak.
Hij is maar een kleine schrijver
en doet in het klein wat hij kan.
Dat wil zeggen hij blijft bezig
met barsten.

Uiteindelijk weet de dichter zich te bevrijden van de dood i.c. van de hem achtervolgende schim van zijn vriend:

Is weg - zij warmen zich.
Zijn kale afscheidsschreeuw
vist op verlangen
naar die tastbare tastbare vrouw

Nieuw leven is gedurfd.
Wat kan Egidius doen.
Het kind is hem te glad af.
Zijn rimpelen en knakken,
zoals Egidius moest.
Zij hijgen en zij stikken,
maar na hen zingt het kind.

Van de laatste drie afleveringen uit een *Een hond tussen twee bomen* is de reeks ‘blindreis’[34.] de boeiendste, omdat hier voor het eerst de merkwaardige relatie aan de orde komt, die Jan Willem Overeem had opgebouwd met Polen. Niet alleen in zijn gedichten besteedt hij aandacht aan dit land, dat zich de laatste maanden in een wereldbelangstelling mocht verheugen, ook in zijn korte roman *Anneke - een dienstepisode*[35.], speelt dit land een belangrijke rol. En in zijn laatste gedichtenbundel *Knaagdier* schrijft hij opnieuw een reeks gedichten over Polen.[36.] Daarnaast wijs ik nog op de zeer uitgebreide bloemlezing naoorlogse Poolse poëzie *Een gevecht om lucht*, die hij in 1979 samenstelde en van een informatieve inleiding voorzag. De exacte oorsprong van Overeem's liefde voor Polen is niet te achterhalen. Dat er een grote bewondering voor het Poolse volk bij hem bestond, bleek uit zijn verhalen na de zoveelste Poolse reis. En in de loop der jaren heeft hij goede vrienden gekregen, ook in de literaire zin. Wat misschien ooit als een toevallige reis begonnen is, groeide in zijn geval uit tot iets bijzonders. Het verleden, de oorlog, het verzet (toen en nu) bleven hem enorm boeien.

In het titelgedicht tot de reeks ‘blindreis’[37.] wordt op summiere wijze ingegaan op het verleden èn de toekomst:

blindreis

oh tekens ja van vroeger
en angst die ik verkende
- nietwaar mijn brave stok?

maar polen is al verder
ook zonder zwarte bril

niemand die toekomst ziet

Zijn ‘grote dood’ strekte zich uit van Amersfoort naar Warschau:

Warzawa[38.]

corpus delicti
moeder der smarten
puin van chopin
het is merkwaardig slapen bij een dode
verminkt door het westen
verminkt door het oosten
historiese beul voor zichzelf
vertederd door rozen en kunst

dode? schijndode?
bedolven onder gedenktekens
of erekties van viriliteit?

ik ben een nekrofiel warzawa
wat is hierop uw antwoord?

aksepteert uw kilte mijn handkus

De toon van Overeem's tweede gedichtenbundel *Interview*[39.] is veel luchtiger, levendiger, en de gedichten zijn anekdotischer, waardoor Overeem's persoonlijke stijl meer het accent krijgt. Over Overeem's persoonlijke stijl schreef Jan van der Vegt:[40.]

> een mengsel van relativering en ernst, van een retorische en een lichte, soms haast cabareteske toon, waarvan hij alleen het recept kende. Hij speelde het spel van die stijl nooit om het spel zelf, maar kon zich er soms door laten meeslepen.

Een van de mooiste gedichten uit de bundel is het gedicht ‘wilt u nog iemand de groeten doen’[41.], dat hij aan zijn vrouw heeft opgedragen:

wilt u nog iemand de groeten doen?

(voor hillie)

onlangs in de gewoonte van haasten
dag ik moet/maar ik zal/
en misschien wel vannacht weer/
word ik grijs/nee ik eet wel/
mag ik de krant/kijk die tuin nou/
groet de kinderen/bel anders maar/

op vleugelen van neuroses
kon ik de trein nog halen
en nàm hem niet

want bijna was ik vergeten
hoe goed jou daglicht staat

Enkele maanden na zijn dood verscheen de laatste gedichtenbundel van Jan Willem Overeem. Een bundel die we een jaar voor zijn overlijden op feestelijke wijze in een

Domburgs café hebben doorgenomen. *Knaagdier*[42.] is een doorbraak in het dichterschap van Jan Willem Overeem. In deze dikwijls ontroerende bundel legt Jan Willem Overeem op persoonlijke wijze een gedeelte van 'zijn vermomde innerlijk' bloot.

De spottende, soms ietwat sarcastische toon, waarmee hij in beide vorige bundels soms een aantal mode-verschijnselen in de maatschappij aan de kaak stelde, is in deze nieuwe bundel bijna volledig verdwenen.

Slechts in de mini-reportage 'Ten Oosten van ons Paradijs'[43.], een zestal reisgedichten (D.D.R. en vooral Polen) vindt de lezer soms nog enkele sporen:

Synagoge in Cracow[44.]

'Waarom wilt u de synagoge bezoeken?'
Goede vraag.
Misschien wel, omdat een klasgenoot en ik
voor een interscolaire wedstrijd ooit
een klankbeeld hadden gemaakt
over de geschiedenis van de Joden in Amersfoort,
en wegens technische onvolkomenheden
de laatste plaats kregen toegewezen.

'Maar de synagoge wordt niet meer
als zodanig gebruikt.'

'We zijn bezig er een museum van te maken.'

'Een museum over de synagoge van vroeger.
Wilt u dat zien?'

'Zoals u wilt. Maar stelt u zich er niet te veel
van voor. Vooral in de laatste oorlog
is er nogal wat verloren gegaan.'

De overige afdelingen zijn van meer persoonlijker aard. De directe omgeving van de dichter staat er centraal en de buitenwereld fungeert er slechts als soms noodzakelijk décor.

In de eerste afdeling van *Knaagdier* heeft Jan Willem Overeem rondom enkele personen uit de Griekse mythologie (o.a. Hera, Oidipus, Sappho) enkele, speelse liefdesgedichten geschreven. Kostelijk is het gedicht 'Li-Po'[45.] (overigens niet Grieks), waarin een merkwaardige vereenzelviging plaats vindt, die uitmondt in het fraaie slot:

Ik maakte nog drie kruiken leeg,
voordat de dauw zich liet zien aan de morgen.
Het meisje was niet meer gekomen,
maar wie wel met haar heeft geslapen,
kan onmogelijk zo gelukzalig waanzinnig
zijn geworden, als ik van mijn vluchtige hinde.

O goden! Was Overeem maar vaker Li-Po!

De overige gedichten in deze bundel hebben door zijn onverwachte dood een nieuwe, zij het tragische dimensie gekregen. En zoals in zijn eerste bundel, staat opnieuw de dood sterk centraal. Het is nu of Jan Willem Overeem vanaf de eerste bladzijde de lezer met de neus op zijn centrale motief wil drukken. Jan van der Vegt[46.] schrijft hierover: 'De betrekkelijkheid, de onzekerheid is in wezen een doodsgevoel en dat knaagt.' Aan dit doodsgevoel geeft Overeem gestalte in het titelgedicht:

Knaagdier[47.]

Ik weet niet
hoe je in me gegroeid bent.
Of heb ik je ingeslikt?
Ik weet niet waarom ze je
op foto's nooit zagen.
Ik voel je altijd, ook 's nachts
blijf je wakker, knaagt door.

Ik heb geen idee
hoe je er uitziet.
Of je echt tanden hebt.
Het misschien doet met je nagels,
of de ruwe huid van een rug.

Als je ooit weggaat,

hoop ik dat ik er nog ben.

Het doodsgevoel wordt extra geaccentueerd door een citaat van Hans Lodeizen, dat na het titelgedicht werd afgedrukt:

tenslotte zal ik steeds weer alleen zijn
en dan is het het heerlijkst.
maar om die genade te aanvaarden
moet ik langs alle wegen de wereld ingaan.

Naast het diepe besef over de uiteindelijke fundamentele eenzaamheid van de mens, speelt het verleden in *Knaagdier* een belangrijke rol. Met dit aftasten en oproepen van het verleden, sluipt de dood opnieuw de gedichten binnen. De gedichten 'Ziekenbezoek'[48.] en 'Post Mortem'[49.] hebben het ziekbed en de dood van de moeder tot onderwerp. Erg schrijnend is de slotstrofe uit 'Post Mortem':

Mijn moeder is een scherp besef en soms een grijze
sluier voor de zon.
Mijn moeder is de leegte.

Zeer frappant is het opnieuw terugkeren van 'Anneke'[50.], die naast Amersfoort (als concentratiekampstad) de vroege dood van de moeder mede het doodsmotief binnen Overeem's oeuvre heeft bepaald en gestalte gegeven:

Nu is er niets van jou overgebleven
dan dat ik het spoor in een hoorspel
soms verlies door jouw stem,
in een mist zie hoe je je omdraait,
schuivend over een film
die ik verder wel kan vergeten,
van het raam loopt naar de bank,
bij de tafel je rok laat vallen
- en dat beeld van je naderende benen...
Ik die al meer dan veertien jaar geleden
had gedacht dood is dood, is je dood...

De slotcyclus is het hoogtepunt van deze bundel en draagt de titel: 'En ondertussen gaat alles voorbij.'[51.] In deze prachtige cyclus richt Jan Willem Overeem zich tot de mensen, die hem het meest nabij waren, zijn vrouw en zijn twee kinderen. In het gedicht 'Vader legt uit dat hij werkt'[52.] tekent hij op gave wijze een indringend zelfportret; de vader als dichter, de dichter als vader. In het daarop volgende gedicht[53.] legt hij aan zijn zoontje uit:

Wat ik bedoel is dat ik woon
in niet zo best kunnen wonen
en wel eens verre reizen maak
zonder er ook maar iets van te zeggen,
zelfs zonder een pink op te heffen
mijn zoon.

Een veenbrand brandt in het verborgene,
een veenbrand laat zich blussen
aan de huid slechts
aan de opperhuid,
zoon.

In het gedicht 'Zonnedauw'[54.] richt hij zich tot zijn dochtertje:

dochtertje, meisje van negen,
je maakt me verlegen en prooi:
speel je nog kind of doe je al vrouw?

Het slotgedicht van deze bundel, gericht aan de liefste en getiteld 'Brief uit de trein'[55.] is een aangrijpend gedicht, dat het verdient om klassiek te worden:

Brief uit de trein

Liefste, het regent. Ik zie je heel duidelijk
onze kamer inlopen/er is met de verwarming
iets niet in orde/je haren nog vochtig/
slechts gekleed in een handdoek/
Er zijn alleen wat oudere mensen, niemand
zegt iets. We rijden langs afgegraven land
en ik weet het zo langzamerhand zeker,
er komen steeds meer autokerkhoven bij.

Liefste, mijn vingertoppen gisteren als terloops
op je schouder, dat wilde zeggen,
terwijl de kinderen rondholden en schreeuwden,
het fornuis viervoudig vlamde onder de pannen,
de telefoon overging en een van je vlechten
uitviel omdat een lint het begaf,
het is nog niet te laat
laten we elkaar omhelzen, omhelzen, omhelzen.
Want we hebben alle tijd van de wereld.

Liefste, ik ben nu ongeveer vijfhonderd kilometer
van huis, het wordt donker, laat het in dit soort
omschrijvingen van afstand gezegd kunnen blijven.
De anderen gaan proberen wat te slapen.
We gaan door een tunnel. Er zijn ook tunnels
die om je heen blijven staan. Ik wil je nog zeggen
wacht me op alsjeblieft als ik terugkom.
Ik kan het niet allemaal alleen dragen,
wat ik je niet kan vertellen.

In *Knaagdier* heeft Jan Willem Overeem zijn grondstoffen gehaald uit die lagen van zijn bewustzijn, die hij met schroom moet hebben aangeboord. *Knaagdier* is het ontroerende hoogtepunt geworden van een dichterschap, dat met veel aarzelingen tot stand is gekomen. Daarom stemt het bitter en droef dat Jan Willem Overeem dit dichterschap niet heeft kunnen voltooien.

Eindnoten:

1. Kentering, 15e jrg. nummer 6, november 1977, Nijgh & van Ditmar, Den Haag.
2. 'Waarom is er eigenlijk mime in ons land? Je mag hier toch alles zeggen?' Aforisme van Jan Willem Overeem. Uit de bundel *De godsvrucht van de inquisiteur*, Uitg. Corrie Zelen, Maasbree, 1978.
3. *Sienies Sjabloon Tejater* no. I, werd geschreven door Guus Baas, Otto Dijk, Misja Lodei, Walter Momo, Kees Simhoffer en Hans van de Waarsenburg.
   Het werd uitgevoerd door het Schrijverstheater van het Groot-Limburgs Toneel. In mei 1970 werden een drietal proefvoorstellingen gegeven, waarna het stuk op vrijdag 6 november 1970 officieel in première ging. De regie was van Cas Baas en de muziek van Leo Cuypers.
4. Brief Jan Willem Overeem aan Hans van de Waarsenburg, gedateerd: Eindhoven, 24 mei 1970.
5. Otto Dijk, ps. van de toneelschrijver en dramaturg Ad Odijk, in die tijd werkzaam bij het Groot Limburgs Toneel en drijvende kracht van de vernieuwingsbeweging binnen genoemde groep.

5. Otto Dijk, ps. van de toneelschrijver en dramaturg Ad Odijk, in die tijd werkzaam bij het Groot Limburgs Toneel en drijvende kracht van de vernieuwingsbeweging binnen genoemde groep.

6. 'Voor de vertraging is mijn eigen onduidelijke toestand voornaamste oorzaak. Beschouw dit alsjeblieft als vertrouwelijk, want ik wil absoluut niet dat het tegen de situatie en de mensen die er mee te maken hebben zou kunnen worden gebruikt - maar ik ben al enige weken, eerst latent, nu duidelijker, afgeknapt of aan het afknappen op mijn aanwezigheid binnen het G.L. Twee-team'. Brief gedateerd: Maastricht/Eindhoven, 15-3-1973.
7. *Daar ben je toch zelf bij*, werd tijdens het seizoen van 1978-1979 door de Noorder Compagnie gespeeld.
8. *Toneel van de daad*, Kentering 12e jrg. nr. 7, juli/september 1972. Nijgh & van Ditmar, Den Haag.
   Speciaal nummer over alternatief toneel, samengesteld door Jan Willem Overeem.
9. *Edukatief theater*, Kentering 13e jrg. nr. 5/6, 1974. Speciaal nummer over de onderstromen en achtergronden van het 'aktiverend', oftewel 'edukatief theater', samengesteld door Jan Willem Overeem.

10. ‘Symposium poppen- en figurentheater, 28 augustus - 1 september 1978, Maastricht. Uitgave: toneelacademie en Jan van Eyck-academie, Maastricht, 1978. Samenstelling Jan Willem Overeem.
11. Jan Willem Overeem, *Dansexpressie*, Uitg. van de Nederlandse Stichting voor Kunstzinnige Vorming, Amersfoort 1974.
12. Jan Willem Overeem, *Het grote publiek en de machtsvorming in de kultuurindustrie*, Prisma-lectuurvoorlichtingsdienst, Den Haag 1970.
13. Martien Coppens, Jan Willem Overeem, *Eindhoven een halve eeuw*, een jubileumuitgave. Uitg. Lecturis B.V., Eindhoven, 1970.
14. Jan Willem Overeem, *Eenentwintig*, novelle, Aurea-reeks nr. 3, A.W. Sijthoff, Leiden 1966.
15. Jan Willem Overeem, *Een hond tussen twee bomen*, Nijgh & van Ditmar, Den Haag 1974.
16. Kreatief, 8e jrg. nr. 4/5, december 1974. Speciaal nummer onder de titel ‘Facetten van de hedendaagse Noordnederlandse poëzie’, pag. 109.
17. Hans van de Waarsenburg, *Met innige deelneming*, Aurea-reeks, A.W. Sijthoff, Leiden 1968.
18. Brief Jan Willem Overeem aan Hans van de Waarsenburg, gedateerd: Eindhoven, 12 maart 1973.
19. Jan Willem Overeem, *Interview (I)*, bibliofiele reeks ‘Het Smalle Wed’, uitg. J.W.H. Kusters, Maastricht 1975.
20. Jan Willem Overeem, *Interview*, Nijgh & van Ditmar, Den Haag 1976.
21. Jan Willem Overeem, *Anneke - een dienstepisode*, Nijgh & van Ditmar, Den Haag 1978.
22. Zie: noot 2.
23. *Een gevecht om lucht*, een keuze uit de naoorlogse Poolse poëzie, samengesteld door Jan Willem Overeem en Ewa Dijk-Borkowska. Uitg. Corrie Zelen, Maasbree 1978.
24. Jan Willem Overeem, *Knaagdier*, Uitg. Corrie Zelen, Maasbree 1980.
25. *Een hond tussen twee bomen* (afgekort: httb) zie: 15.
26. *httb*, pag. 6.
27. *httb*, pag. 7.
28. *httb*, pag. 8.
29. *httb*, pag. 9.
30. *httb*, pag. 10-11.
31. *httb*, pag. 19.
32. *httb*, pag. 22 t/m 28.
33. Kentering, 11e jrg. nr. 3, mei/juni 1970.
34. *httb*, pag. 29-35.
35. Zie: noot 21.
36. *Knaagdier*, pag. 33-41.
37. *httb*, pag. 29.
38. *httb*, pag. 30.
39. Zie: noot 20.
40. Jan van der Vegt, ‘Een ongewenste gast’, N.R.C.-Handelsblad, 11-4-1980.
41. *Interview*, pag. 12.
42. Zie: noot 24.
43. Zie: noot 36.
44. *Knaagdier*, pag. 37.
45. *Knaagdier*, pag. 15.
46. Zie: noot 40.
47. *Knaagdier*, pag. 5.
48. *Knaagdier*, pag. 26.
49. *Knaagdier*, pag. 27.
50. *Knaagdier*, pag. 20 en 21.
51. *Knaagdier*, pag. 43 t/m 48.
52. *Knaagdier*, pag. 44.
53. *Knaagdier*, pag. 45.
54. *Knaagdier*, pag. 46.
55. *Knaagdier*, pag. 48.

Anne de Vries
Het is maar literatuur*

> Stil toch, bedaar: het is maar poëzie,
> Het is maar dichterlijk.
> Gerrit Komrij, *Fabeldieren*, blz. 33

Wie in alle ernst de vraag aan de orde zou stellen of kinderboeken wel èchte boeken zijn, zou niet serieus worden genomen; zeker niet, als hij daar nog de vraag aan toe zou voegen of kinderen wel echte mensen zijn. Toch lijken die vragen bijzonder veel op de vragen waarover ik ben uitgenodigd om hier iets te zeggen:

1. Moeten kinderboeken (ook) met literaire maatstaven beoordeeld worden?
2. Moeten kinderboeken met dezelfde maatstaven beoordeeld worden als boeken voor volwassenen?

Misschien vindt u dat er toch wel wat verschil is tussen het eerste en het tweede stel vragen? Wel, laat ik dan eerst maar proberen de vragen te beantwoorden in de vorm waarin ze mij gesteld zijn. Dan is het verhelderend om eerst even stil te staan bij het begin van de Nederlandse kinderliteratuur.

Hoe lang is er in Nederland sprake van kinderliteratuur? Wie was de eerste Nederlandse kinderdichter? Als ik u dat zou vragen, zou u tien tegen één de naam van Hieronymus van Alphen noemen. Een kort overzicht van de geschiedenis van de Nederlandse kinderliteratuur begint steevast in 1778, het jaar waarin Van Alphens *Proeve van kleine gedigten voor kinderen* verscheen.

Nou en, zult u misschien zeggen, was Van Alphen dan niet de eerste? Ja en nee, dat hangt er maar vanaf wat we onder kinderliteratuur verstaan. Al minstens een halve eeuw vóór Van Alphen verschenen er met een zekere regelmaat boeken voor kinderen. Maar Van Alphen leverde wel iets geheel nieuws. Als wij zijn gedichtjes lezen, vinden we ze meestal wel wat erg moralistisch, maar toch - de moraal is bij hem altijd ondergeschikt aan het verhaaltje, aan de fictie. Van Alphen voert levende kinderen ten tonele; ze komen wel vaak in tweestrijd of lezen zelfs andere kinderen de les, maar ze zijn een stuk geloofwaardiger dan hun voorgangers in de kinderliteratuur.

En vooral: Van Alphen was de eerste die, zoals dat dan meestal heet, 'de kinderlijke toon wist te treffen', de eerste die gedichtjes schreef in levend Nederlands. Wat dat betreft is de afstand tussen Van Alphen en zijn voorgangers misschien wel groter dan die tussen hem en Miep Diekmann! Hij was in dat opzicht zijn tijd zó ver vooruit, dat hij nog minstens een halve eeuw de maatstaf bleef waarmee recensenten zijn talrijke navolgers vergeleken - en te licht bevonden.

Maar - want daar was het ons om begonnen - Van Alphen was dus niet de eerste: wie hem toch als zodanig beschouwt, hanteert bewust of onbewust literaire maatstaven. Het lijkt haast of dat vanzelf spreekt, maar zo eenvoudig ligt het nu ook weer niet. Want de laatste tijd wordt het kinderboek vanuit een andere hoek beoordeeld - en niet alleen de laatste tijd trouwens. Op het eerste gezicht lijkt het daarbij te gaan om de vormende waarde van kinderboeken, maar in werkelijkheid meet men met een veel korter maatstafje: komt er wel... in het boek voor en vooral geen...? Op de stippeltjes mag u dan alles invullen wat staat voor goed en kwaad. En zo gaan we op zoek naar:

1. Boeken waarin een bestaansminimum aan de orde komt.

* Lezing gehouden op 20 september 1980 in Den Haag, tijdens de discussiedag over het recenseren van jeugdboeken onder de noemer 'Veel verhaal, weinig kritiek'.

2. Boeken waarin uitbuiting en onderdrukking in de derde wereld voorkomt, ook ons eigen koloniale verleden.
3. Boeken met een positieve instelling ten aanzien van andere rassen, culturen en denkpatronen.
4. Boeken waarin kinderen gezagsverhoudingen kritiseren.
5. Boeken waarin bloot en seksualiteit logisch en zonder taboes in het verhaal voorkomen, en waarin de Nederlandse woorden poepen, vrijen, neuken enz. gerust gezegd mogen worden.
6. Boeken waarin jongens en meisjes in gelijkwaardige of omgekeerde rolpatronen voorkomen.
7. Boeken over milieubeheer.
8. Boeken waarin de gebruikelijke fatsoens- en/of nuttigheidsnormen doorbroken worden.
9. Boeken waarin wedijver, prestatiedrift e.d. worden aangevallen.
10. Boeken met een positieve instelling t.a.v. het gezin waarin beide ouders of partners een baan hebben.
11. Boeken waarin kinderen uit onvolledige gezinnen, (ook ongehuwde vaders en moeders) en/of andere vormen van samenleven voorkomen.

Het is duidelijk dat kinderboeken hier niet met literaire maatstaven beoordeeld worden. Maar toch, het bloed kruipt waar het niet gaan kan en zo vinden we in de brochure *Het kinderboek vanuit een andere hoek*[1.], waaruit ik dit allemaal citeer, nog een rubriek:

12. Boeken die niet onder een van de vorige categorieën vallen, maar die wij ook erg goed vinden.

En daarin kan de werkgroep dan heel mild zijn. Over *Oorlogswinter* van Jan Terlouw lezen we onder meer:

> Het boek speelt zich af in een gegoed milieu (zoals de meeste kinderboeken trouwens).
> Het roept bij ons wel de vraag op of in de oorlog de rol van de vrouw in het verzet zo miniem geweest is, als blijkt uit dit verhaal.
> (blz. 57)

Weliswaar is er nog even het misverstand dat alles wat niet in een boek voorkomt, door dat boek ontkend zou worden. Maar toch vindt de werkgroep *Oorlogswinter* een goed boek, een 'erg goed' boek zelfs. Hoe valt dat nu te verklaren? Heel eenvoudig: kennelijk ziet de werkgroep ook in, of voelt de werkgroep althans aan, dat een boek niet goed wordt doordat een meisje een heldenrol toebedeeld krijgt; en dat het niet slecht wordt doordat het in een gegoed milieu speelt. Het lijkt erop

dat de werkgroep *Oorlogswinter* met literaire maatstaven beoordeelt.

Het wordt tijd om die vraag nu maar eens te beantwoorden: moeten kinderboeken met literaire maatstaven beoordeeld worden? Maar eerst nog een andere vraag: zijn kinderboeken literatuur? Als je daar ja op zegt, wordt die eerste vraag vrij overbodig: de vraag of je literatuur met literaire maatstaven moet beoordelen, is net zoiets als de vraag of je bij een blindedarmoperatie ook met medische aspecten rekening moet houden. Ja natuurlijk, er zitten aan zo'n operatie ook sociale, economische en esthetische aspecten, maar het lijkt me toch wel handig om de medische kant van de zaak niet uit het oog te verliezen.

Dus: zijn kinderboeken literatuur? Ik zeg daar ja op. Voordat er nu een babylonische spraakverwarring ontstaat, zal ik er maar meteen bij zeggen dat ik daar niets opzienbarends mee bedoel. Literatuur wordt vaak gebruikt in tegenstelling tot lectuur. Ook in die zin zijn kinderboeken vaak - of soms - literatuur, maar de tegenstelling lijkt mij niet erg zinvol. Nee, ik bedoel dat kinderboeken leesboeken zijn, verhaaltjes - en ik bedoel daar niets kleinerends mee. (Trouwens een vreemd begrip, ‘kleineren’: het suggereert dat iets kleins minderwaardig is - een merkwaardige gedachte voor wie zich met kinderen en kinderboeken bezighoudt!)

Kinderboeken zijn leesboeken, zei ik. Mensen hebben een ingeboren behoefte om elkaar verhaaltjes te vertellen en verhaaltjes te lezen of er naar te luisteren. En ook als we elkaar verhaaltjes vertellen over dingen die we gisteren of vorige week verteld hebben, overschrijden we al gauw de grens tussen feit en fictie. Toch schelden we elkaar niet meteen voor leugenaar uit: we weten immers dat het maar een verhaaltje is. Wie een verhaaltje vertelt - en dat geldt des te sterker als het om ‘echte’ fictie gaat - dikt dingen aan en laat dingen weg, hij geeft zijn eigen visie en brengt die op zijn manier onder woorden.

Verhaaltjes moet je als verhaaltjes beoordelen: met literaire maatstaven. De schrijver moet zijn vak verstaan. Hoe pedagogisch, hoe opbouwend, vormend of maatschappelijk relevant hij ook is, als hij zijn vak niet verstaat, wordt hij al gauw vervelend. En wat doen we als we in de verte iemand zien aankomen die altijd vervelende verhaaltjes vertelt of die steeds weer met goede raad aan komt zeuren? We doen alsof we hem niet zien of we steken de straat over en zwaaien hem vanuit de verte hartelijk toe. Een boek leggen we in zo'n geval weg of we slaan een paar bladzijden over.

Nu valt het voor grote mensen niet mee om kinderboeken met literaire maatstaven te beoordelen. In de regel zijn wij daarvoor veel te wijs en veel te bezorgd, in één woord: te opvoederig. Dat zijn we zelfs al, als we boeken beoordelen voor andere volwassenen die we minder tot oordelen bevoegd achten. Nog niet zo lang geleden waren sommige boeken in leer gebonden geen pornografie en in een goedkope uitgave wèl: ja, we wisten wel dat het eigenlijk literatuur was, maar voor het grote publiek was het toch niet geschikt.

Als je met die instelling *Pietje Bell* leest, schrik je wel even. Want Pietje Bell is bij tijd en wijle een heel vervelend jongetje en de grapjes in het boek zijn soms niet meer dan leedvermaak. Het boek is trouwens ook niet zo best geschreven, het is niet eens Literatuur!

Daardoor hebben we niet in de gaten, dat *Pietje Bell* een van de aardigste karikaturen bevat uit onze kinderliteratuur: Jozef Geelman, die uitgestreken zoon van de drogist, de vleesgeworden braafheid, die als ik me goed herinner in een van de volgende delen vreselijk door de mand valt. Nee, het boek bevat niets waarvan wij vinden dat het voor onze kinderen enige waarde heeft; wij geven ze maar wat anders te lezen - voor hun bestwil.

Maar kinderen hebben gelukkig geen bestwil en dus hebben ze meer dan een halve eeuw gesmuld van *Pietje Bell.* De houding van de volwassenen was in dit geval de allerbeste boekpromotie: kinderen wisten dat ze in dit boek tenminste niet aan hun kop gezeurd werden. Het succes van *Pietje Bell* is te verklaren, doordat er op het eerste gezicht niets pedagogisch aan het boek is. Van Abkoude heeft wat dat betreft in zijn navolging van *Dik Trom* een meesterwerk geschreven: hij schept een wereld waarin in het geheel niet wordt opgevoed. Astrid Lindgren heeft dat later in *Pippi Langkous* misschien wat aardiger gedaan, maar dat doet aan de prestatie van Van Abkoude niets af.

Nu zijn er best boeken te vinden waar volwassenen zich minder in zullen vergissen. Ik kies vooral het voorbeeld van *Pietje Bell* om duidelijk te maken, dat ik met literaire beoordeling iets anders bedoel dan Netty Heimeriks:

> Het installeren van meer en meer kinderjury's moet worden gestimuleerd omdat het goed is dat kinderen leren hun gedachten en emoties te verwoorden en aan papier toe te vertrouwen. Uitstekend dat volwassenen de mening en ideeën van kinderen over hun boeken leren kennen. Toch lijkt het 'schoenmaker blijf bij je leest' ook hier op zijn plaats. Het oordeel van kinderen is een momentopname, weinig bezonken. Wanneer van een gerenommeerd auteur een publikatie verschijnt, is het aan vakmensen om te oordelen en is de mening van buren, vrienden, de loodgieter en de melkman weinig relevant. Zolang volwassenen kinderen leren lopen en spreken, scholen en schoenen kiezen, mogen zij ook oordelen over de waarde van kinderboeken. (Heimeriks 1978, blz. 1787[2.])

Volwassenen lezen volgens Netty Heimeriks beter dan kinderen. In de literatuurwetenschap bestaat het begrip *ideale lezer*: de denkbeeldige lezer die het boek leest zoals het gelezen moet worden. Dat begrip blijkt toch niet zo bruikbaar en de laatste jaren is er een toenemende belangstelling voor de *werkelijke lezer*, die altijd leest vanuit zijn eigen achtergrond, vanuit zijn eigen opvattingen en ervaringen. Maar als je wel van een ideale lezer zou willen uitgaan, dan is het een merkwaardige gedachte dat de ideale lezer van een kinderboek een volwassene zou zijn. Iets meer bescheidenheid en relativeringsvermogen zou volwassenen niet misstaan.

Daarmee wil ik het oordeel van kinderen beslist niet verheerlijken. Maar als de volwassen jury *Kon hesi baka* bekroont en de kinderjury's kiezen een ander boek, wat dan nog? Henk Barnard zei daarover in een interview, dat als je kinderen zou laten kiezen, ze alleen nog maar patat zouden eten. Dat was natuurlijk niet zo vriendelijk tegenover Thea Beckman, die hoog scoorde bij de kinderjury's. Je kunt je bovendien afvragen hoe lang kinderen het volhouden om alleen patat te eten; wànneer ze trek krijgen in een pannekoek, een perzik of een stuk kaas; en of er geen kinderen zijn die die dingen al van het begin af aan lekkerder vinden dan patat. Maar gesteld dat Barnard gelijk zou hebben, zou het dan geen tijd worden om de voedzamer gerechten eens op hun smaak te onderzoeken? Zijn ze misschien een beetje te flauw? Om daarachter te komen moeten we kinderboeken ook met literaire maatstaven beoordelen.

Natuurlijk is het best de moeite waard om kinderboeken eens als vormingsmiddel te beoordelen, maar je moet daar wel heel voorzichtig mee zijn. *Een gat in de grens* van Guus Kuijer is door sommige volwassenen geprezen als waarschuwing tegen Telegraaf-journalistiek. De journalist Holleman mis-

bruikt een stel weggelopen kinderen om zijn kolommen te vullen en laat ze ten slotte door de politie oppakken op het moment dat ze naar Duitsland willen vluchten.

> Kuijer blijft dicht bij de werkelijkheid: zo is Luudwien weggelopen uit een inrichting in Ketten. En Huib Holleman doet erg denken aan de engste journalist van Nederland, de vierde bruid van een schilder. Het snotproza van die nieuwsgaarder wordt overigens aardig geïmiteerd. Bij mijn weten bestaat er nog geen kinderboek dat de jeugd wijst op het gevaar van één van Neerlands meest gelezen ochtendbladen. Gelukkig blijven de pedagogische bedoelingen van *Een gat in de grens* verborgen in het verhaal.
> (Hans Dorrestijn in Vrij Nederland, 25-9-1975)

Nu, dat klopt, want de kinderjury in Schagen, die *Een gat in de grens* erg spannend vindt, zegt over het verraad van Holleman:

> De afloop van het verhaal is anders dan je verwacht. Toch wel goed, want zo zal het in het echt ook wel gaan en anders zouden ze toch wel in Duitsland worden opgepakt.
> (Wijma-van der Laan 1976, blz. 448[3.])

Die kinderen hebben het boek op een literaire manier gelezen, met rooie oortjes misschien, en niet als vormingsmiddel. Dat kan met *Een gat in de grens*, want het is geen slecht boek. Maar als vormingsmiddel heeft het - althans bij deze kinderen - niet het gewenste resultaat. En dat komt niet alleen doordat het een spannend boek is, waarin de pedagogische bedoelingen verborgen blijven in het verhaal, maar ook doordat deze kinderen een mening hebben die afwijkt van die van het boek.

Kinderen hebben hun eigen mening. Dat is soms heel hoopgevend en soms heel beangstigend. Maar er blijkt in ieder geval uit dat we voorzichtig moeten zijn met de term ‘bewustzijnsindustrie’, als we het over kinderboeken hebben. Kinderen zijn geen tabula rasa, geen computers die alleen nog maar geprogrammeerd hoeven te worden. Ze zitten net zo ingewikkeld in elkaar als u en ik, maar dat vergeet je o zo gemakkelijk als je kinderboeken als vormingsmiddel beoordeelt.

Dan blijft er nog één vraag over: moet je kinderboeken met dezelfde maatstaven beoordelen als boeken voor volwassenen? Als je daarmee bedoelt of je ze even streng moet beoordelen, kan het antwoord alleen maar ja zijn. Dat kinderen soms andere boeken mooi vinden dan volwassenen, verandert daar niets aan. Bij volwassenen onderling doet zich precies hetzelfde voor.

Als je met deze vraag bedoelt of het recenseren van kinderboeken hetzelfde is als het recenseren van boeken voor volwassenen, wordt het wat ingewikkelder. Bij boeken voor volwassenen is er niet zo'n groot verschil tussen recensent en lezer. De recensent is alleen een beroepslezer en hij heeft misschien wat meer gelezen, maar daar houdt het dan ook zowat mee op. De lezer kan met het oordeel van de criticus doen wat hij wil. Hij kan zeggen ‘Och, Kees Fens!’ of ‘Hé, Kees Fens!’ en op grond daarvan beslissen het boek al dan niet te lezen.

Bij kinderboeken is dat anders: de recensent is een volwassene, de lezer van de recensie en de koper van het boek zijn volwassenen, en pas helemaal aan het eind komt er een kind aan te pas. Ik heb al uitgelegd hoe dat kan leiden tot te grote strengheid: tot het vermijden van alles wat maar even riskant lijkt (waarbij de inhoud van het begrip riskant in de loop der jaren is veranderd).

Het leidt tegelijk tot een grote mildheid. Al die aardige opvoeders, die in pedagogisch opzicht al gauw geneigd zijn te vermijden wat niet in hun straatje past, zijn doorgaans buitengewoon vergevingsgezind als ze maar eenmaal van de goede bedoelingen van een auteur overtuigd zijn. Dat levert recensies op in de trant van: het is wel wat langdradig, de vertaling is slecht, de plaatjes deugen niet, maar voor kinderen van tien jaar en ouder is het toch wel een mooi boek. Veel volwassenen zijn nu eenmaal minder geïnteresseerd in de boeken dan in de opvoeding van hun kinderen.

U verwacht misschien dat ik geheel in de lijn van het voorafgaande zal gaan pleiten voor recensies door kinderen. Maar zo simpel is het mijns inziens niet. Je moet je eerst afvragen voor wie je eigenlijk recenseert. En dan kun je, denk ik, drie soorten recensies van kinderboeken onderscheiden: 1. recensies die bestemd zijn voor ingewijden: auteurs, uitgevers, voorlichters en andere liefhebbers; 2. voorlichting voor aanschaffers en 3. recensies voor kinderen.

In de praktijk vinden we vrijwel alleen recensies van de tweede soort. Het is even in de mode geweest om boeken door kinderen te laten recenseren, maar ook dan kun je je afvragen voor wie dat eigenlijk gebeurde. Voor kinderen? Ik geloof er niets van en ik vraag me ook af, of er veel kinderen zijn die daar behoefte aan hebben; of kinderen niet veel meer belang hebben bij een goed gesorteerde boekenkast.

Wat de recensies van de tweede soort betreft: daar is niet veel meer over te zeggen, dan dat hier het gevaar het grootst is dat alleen de goede bedoelingen van de auteur beoordeeld werden. Dat komt vooral ook doordat recensies van de eerste soort vrijwel ontbreken: wie voorlichting geeft over kinderboeken, kan zich niet of nauwelijks laten inspireren door strenge literaire kritiek. Het schrijven van kinderboeken wordt daardoor een weinig riskante onderneming. Ja, je moet de barrière van de uitgever natuurlijk nemen; en daar zitten ongetwijfeld ook heel wat wijze, opvoederige volwassenen, die graag willen dat hun uitgaven in één van de categorieën van de moderne, verantwoorde boeken vallen. Dus: maak van de hoofdpersoon toch maar een meisje en laat eens een gescheiden oom op bezoek komen.

Maar daarna heb je weinig meer te vrezen. Ik lees zelden een kritiek van een kinderboek waarbij ik denk: als ik dat boek geschreven had, zou ik nu de straat niet meer opdurven - iets wat ik bij het lezen van kinderboeken zelf nog wel eens denk. De enige van wie ik de laatste jaren wel eens zo'n kritiek gelezen heb, is Kees Fens, die een paar keer in de kinderboekenweek de bekroonde boeken beoordeeld heeft. Zijn recensie van Jaap ter Haars *Het wereldje van Beer Ligthart*[4] begint hij met:

> Aan veel auteurs van kinderboeken is een slecht schrijver verloren gegaan.
>
> (*De Volkskrant*, 19-10-1974)

Fens toont dat aan, door een groot aantal clichés uit het boek te citeren, die doen denken aan de troost waarover Hans Dorrestijn eens een liedje heeft geschreven: *Met een kluitje in het riet.*

Met dit voorbeeld werk ik mezelf overigens behoorlijk in de nesten, want de meeste kinderen vinden *Beer Ligthart* nu juist een heel mooi 'zielig' boek. Zal ik dan toch maar net als Netty Heimeriks zeggen, dat kinderen de beoordeling van kinderboeken beter aan volwassenen kunnen overlaten? Nee, want het boek is juist door volwassenen bekroond. En als Ter Haar nu eens alle clichés en alle preekjes uit zijn boek had geschrapt, en geprobeerd had de moraal niet te *verkondigen* maar *uit te beelden*, had het boek juist veel spannender kunnen worden, of ontroerender, of allebei. *Het wereldje van Beer Ligthart* is in dat opzicht kinderachtig volwassen als je het vergelijkt met *De krokodillenbende* van Max von der Grün.

Ik wijs al die clichés trouwens ook af, omdat ik vind dat kinderen er geen enkel belang bij hebben om met een kluitje in het riet te worden gestuurd. Ik heb een hekel aan mensen die het zo goed weten, zeker als ze niet meer te zeggen hebben dan:

> *Blind!* Het was erg, maar er waren nog ergere dingen op de wereld.
> (Ter Haar, blz. 14)

Dat zijn Beers eigen gedachten! Micha de Vreede merkt in haar recensie van het boek dan ook zeer terecht op, dat Beer een onwaarschijnlijk braaf jongetje is (*N.R.C.-Handelsblad*, 29-6-1973). Ik zou zelfs zeggen dat hij niet onderdoet voor de ideale jongetjes van Van Alphen, waar velen zich nu zo aan ergeren. Ook in dat opzicht staat Van Alphen dus niet zo ver van ons af.

Kinderen hebben veel meer aan het afwijkende oordeel van Fens dan aan het *Juryrapport gouden en zilveren griffels 1974*[5], dat tien regels aan het boek wijdt en daarin kans ziet om op te merken:

> Jaap ter Haar laat Beer uit een doorsnee gezin komen: zijn vader is een gewone man zonder auto.
> (*Verkenningen* V, blz. 52)

Een merkwaardig zinnetje in een juryrapport: alsof kinderboeken beter zijn, als de vader van de hoofdpersoon geen auto rijdt - nog afgezien van het feit dat dat die vader nu juist ook in 1974 al tot een heel ongewone man maakte.

Kinderen hebben meer aan beoordelingen als die van Fens; het zou daarom geen kwaad kunnen als er wat meer van dat soort onaangename kritieken zouden verschijnen. Misschien moeten ze voorlopig gereserveerd blijven voor de zogeheten pedagogisch verantwoorde kinderboeken, om na te gaan of die ook literair iets voorstellen: kritieken dus zonder respect voor goede bedoelingen als ze niet gepaard gaan met talent.

Wat ik steeds ‘volwassen wijsheid’ heb genoemd, is daarbij overigens niet te vermijden. Denkt u maar aan mijn uitspraak zoëven dat kinderen er niet mee gediend zijn om met een kluitje in het riet te worden gestuurd: ik doe ook net alsof ik weet wat goed is voor kinderen. Ik haast me dus om te zeggen, dat de volwassen criticus de hulp van kinderen niet zal kunnen missen. Hun oordeel is niet zaligmakend, maar het is onmisbaar voor de onbeholpen ‘ideale’ lezer die elke volwassene nu eenmaal is.

Die kinderen zelf zijn er misschien nog het meest bij gebaat om àlles te lezen: rijp en groen, boeken met en zonder goede bedoelingen, kunst en kitsch. Want welke prachtige hulpmiddelen volwassenen ook bedenken, kinderen zullen toch grotendeels zelf hun weg moeten zoeken. Ik denk dat Netty Heimeriks ongelijk heeft, als ze zegt dat volwassenen kinderen leren spreken: volwassenen praten en kinderen leren het op den duur ook; maar hoe dat in zijn werk gaat, is eigenlijk een raadsel.

Eindnoten:

1. *Het kinderboek vanuit een andere hoek.* Samengesteld door de Werkgroep kinder- en jeugdliteratuur. Den Haag, z.j. (1974).
2. Heimeriks, Netty: ‘De kinderjury('s)’. In: *Nieuwsblad voor de boekhandel.* 21-9-1978, blz. 1786-1787.

3. Wijma-van der Laan, Marleen: 'Kinderen beoordelen boeken voor kinderen; verslag van het werken met een kinderboekenjury.' In: *Levende Talen.* no. 320 (1976), blz. 445-449.
4. Haar, Jaap ter: *Het wereldje van Beer Ligthart.* Bussum, 1973.
5. 'Juryrapport gouden en zilveren griffels 1974.' In: *Verkenningen op het gebied van jeugdliteratuur,* jaargang 5 (1974-1975), blz. 52-54.

James Brockway
Worstelend met Caliban
Over Oscar Wilde

De familie van Oscar Wilde was van oorsprong Nederlands, wat wellicht veel, zoniet àlles, verklaart. De familienaam van 's werelds bekendste homoseksueel, echtgenoot en vader van twee zoons, was vroeger ‘De Wilde’. De eerste De Wilde in Ierland was een militair, een kolonel, die voor Willem van Oranje (Koning William III van Engeland) had gevochten en die van deze vorst landerijen in Ierland kreeg toebedeeld. Hierna trouwde hij met een Ierse vrouw en werd, zo vertelt de tweede zoon van Oscar, Vyvyan Holland, meer Iers dan de Ieren zelf. Bovendien liet Oscar's vrouw Constance de familienaam in ‘Holland’ veranderen - dat wil zeggen, na het grote schandaal van 1895 en Oscar's veroordeling tot twee jaar gevangenisstraf met dwangarbeid wegens homoseksuele voorkeur (a crime, if ever there was one, die veroordeling.)

Als men een portret bestudeert van Wilde's vader Sir William Wilde toen deze 28 jaar was, zal ook dát veel verklaren. Op dit portret door Bernard Mulrenin ziet zijn vader, met zijn fijne, zachte, om niet te zeggen weke gelaatstrekken, er uit als een delicate jonge vrouw - wat sterk en op een heel amusante manier contrasteert met het uiterlijk van de man op latere leeftijd, met zijn wilde baard, ongeknipte haar en slordige kleding.

Deze vader van Wilde was toen niet slechts een befaamde Ierse oogarts maar tevens een beruchte verkrachter van jonge vrouwen, met inbegrip van zijn patiënten. Ook hij werd voor de rechter gehaald. Ook hij werd schuldig gevonden. Maar de man hoefde slechts één *farthing* (anderhalve cent) als schadevergoeding te betalen, waarop hij de betrokken jonge vrouw een penny gaf en zei: ‘U bent mij three farthings schuldig, juffrouw!’ In deze twee veroordelingen, van vader en later van zoon, is, tussen twee haakjes, een flagrant voorbeeld van discriminatie te bespeuren, zowel tegen homoseksuelen als tegen vrouwen.

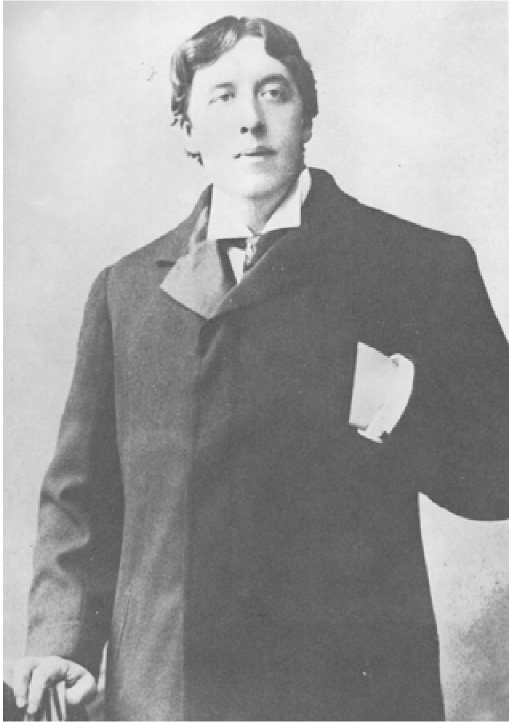
Een andere foto, van Wilde zelf op de leeftijd van twee jaar, een gekleurde Daguerreotype waarop hij zijn haar in ‘sausage curls’ draagt en als meisje in blauw fluweel is gekleed, zegt ons nog iets meer. (Zijn moeder had een dochter willen hebben.) En de moeder dan, de beroemde ‘Speranza’, de dichteres en Ierse patriotte, samensteller van vurige, revolutionaire pamfletten tegen de Engelse onderdrukkers en later om haar literaire salon in Dublin bekend? Had zĳ niets paradoxaals aan de afkomst van Oscar bij te dragen, behalve dan hem, toen hij nog kind was, als meisje te beschouwen en te kleden? Dat had zij zeker. ‘Speranza’ was niet haar enige pseudoniem. Zij heette Jane Francesca Wilde, geboren Elgee, maar had vroeger onder de naam John Fernshaw Ellis geschreven. Een interessante verwarring, wat geslacht betreft, tekent zich dus zelfs vóór de geboorte van Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde af.

Is het dan een wonder, dat de paradox een van de meest voorkomende ingrediënten van Wilde's stijl werd? Is het dan een wonder, dat de mannen in zijn werk belangstelling voor zaken tonen, die meestal tot het gebied van de vrouw worden gerekend? (‘The Park is quite lovely now. I don't think there have been such lilacs since the year I met you,’ zegt Lord Henry Wotton tegen Dorian Gray, als hij hem uitnodigt, bij hem te komen)? Is het dan een wonder, dat Wilde een essay schreef met als titel ‘The Truth of Masks’? Bijna het gehele leven van Wilde was theater. Heel zijn werk is ook een soort theater. Met uitzondering dan van *The Ballad of Reading Gaol*, zijn bekendste maar minst typische gedicht - hierin zit nog een ironische, zelfs bittere paradox - èn zijn in de gevangenis geschreven *De Profundis.*

Het laatste was eigenlijk een brief aan zijn vriend en geliefde Lord Alfred Douglas, waarin Wilde hem verwijten maakt en zijn eigen doen en laten tracht te verklaren. De brief was niet voor het jaar 1950 *in extenso* uitgegeven (Lord Alfred Douglas was woedend over de verwijten die Wilde hem had gemaakt) en zoals wij weten en T.S. Eliot ook schreef: ‘Human kind cannot bear very much reality’. Lord Alfred blijkbaar ook niet.

Oscar als kind, in een blauw fluwelen jurk.

Voor Wilde was de kunst ‘self-expression’, een ‘performance’. In zijn bekendste esthetische aforisme, schreef hij ‘All art is quite useless’, wat ook een soort theater is. Maar kunst en leven, kunst en werkelijkheid waren voor hem niettemin onscheidbaar. Wilde zag zijn eigen leven als een werk van kunst. De haat, die de filistijnen voor hem voelden wordt hierdoor verklaart, want de filistijnen zijn bang voor de kunst, die voor hen onbegrijpelijk en ongrijpbaar is, en daarom gevaarlijk.



Oscar Wilde tijdens zijn laatste jaren als student in Oxford.

Oscar Wilde wilde van zijn leven een kunstwerk maken, dat was zijn ideaal. En hoewel zijn laatste jaren als banneling in Berneval en Parijs leeg en tragisch waren, hebben de filistijnen dat niet kunnen beletten. Het leven van Oscar Wilde is als een werk van kunst. Hij had de gehele samenleving tegen zich, een samenleving die hem vernietigen wilde. Maar de kunst is onsterfelijk en Oscar Wilde leeft nog steeds.

Niet zonder reden ben ik begonnen met Wilde als 's werelds bekendste homoseksueel te kwalificeren. Want Wilde was en is nog steeds meer dan een briljant Engels auteur van Ierse en ook Hollandse afkomst. (Zijn leven wemelt van de paradoxen). Wilde is ook een *begrip.* Nee, Wilde is vele begrippen tegelijk. Alvorens een lijst van sommige van deze verschillende begrippen te geven, wil ik eerst op een andere paradox wijzen. Namelijk dit: Wilde was een homoseksuele schrijver die bijna nooit ronduit over de homoseksualiteit schreef. De taboes die hij als auteur doorbrak, waren vooral van *esthetische* en *literaire* aard: men heeft *The Picture of Dorian Gray*, dat sterk door J.K. Huysmans en zijn *A Rebours* en door Maeterlinck, Théophile Gautier en Mallarmé werd beïnvloed, 'de eerste Franse roman in de Engelse taal' genoemd - een roman waarin de Engelse romantiek plaats moest ruimen voor ideeën, en dan ook ideeën over *kunst* en *schoonheid.* Ik denk dat *dit* het was, dat de Engelse samenleving eigenlijk tegen Wilde had. Hij leek te veel op die decadente, gevaarlijke buitenlanders met namen als

Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Huysmans, die dermate ‘verziekt’ waren dat zij durfden te beweren dat de Natuur de Kunst nabootste en niet anders om, en erger nog, dat de Natuur inferieur aan de Kunst was.

Toen mij werd verzocht iets over Wilde voor BZZLLETIN te schrijven, nam ik, met dit idee in mijn hoofd ronddwarrelend, een stuk papier, waarop ik, zonder er eerst over te peinzen, een lijst schreef van verschillende facetten van Wilde als man en als auteur, facetten die wij in Engeland als evenzoveel begrippen zien. Binnen twee minuten had ik er al achttien genoteerd. Ik krabbelde ze in mijn eigen taal en de lijst die hieruit resulteerde leest als volgt:

1. Oscar Wilde, a name not to be mentioned.
2. Wilde the young poet at Oxford, winner of the Newdigate Prize.
3. Wilde a leading figure in the Aesthetic Movement of the ‘seventies’, parodied in *Punch*, in the Gilbert & Sullivan comic opera *Patience* (1881) and later in American cartoons during his lecture tour.
4. Wilde the author of fairytales modelled on Hans Andersen's, but more decorative and fanciful.
5. The essayist and moralist, juggler with paradoxes.
6. The author of *The Picture of Dorian Gray.*
7. The Paris visitor and author of *Salomé* in French.
8. The playwright - two sides to his plays (late Victorian society melodramas and witty comedy with farcical situations).
9. The brilliant conversationalist at the dinner table.
10. The traveller in Europe (France, Italy) and liver of the gay life.
11. The successful society man and spendthift.
12. The lover and companion of Lord Alfred Douglas.
13. His trial and disgrace. Attraction to low life under the glitter of society life.
14. The humiliated, imprisoned Wilde.
15. The author of *De Profundis.*
16. The author of *The Ballad of Reading Gaol.*
17. The lonely, ailing exile in France. Habitué of homo bars.
18. Wilde the martyr, later resurrected to fame, with brilliant theatrical performances of his work in the late ‘thirties and since.

Het viel mij later op, dat ik spontaan begonnen was met het beeld van Wilde uit mijn vroegste jeugdjaren, toen je nog steeds nauwelijks over hem mocht spreken (zeker niet in de aanwezigheid van de oudere generatie, mijn vader en moeder, en in de familiekring), maar dat ik verder vrij chronologisch over hem heb gedacht.

Bij het uittypen van de lijst, doemden steeds meer beelden van 's mans persoonlijkheid, leven en werk op, die men evenzeer als begrippen kan beschouwen. Wilde als ‘dandy’ elegant gekleed met een groene anjer in zijn revers. Wilde als trotse, zelfbewuste, geslaagde toneelschrijver en ‘wit’, die van *The Green Carnation*, een cru-e satire op hem in de vorm van een roman, zei: ‘I invented that magnificent flower. But with the middle-class and mediocre book that usurps its strangely beautiful name, I have, I need hardly say, nothing whatsoever to do. The flower is a work of art. The book is not.’ Het was namelijk dit soort bravoer, dit soort tartende hoon en verachting voor zijn tegenstanders, deze trots en ijdelheid zelfs, die tot zijn ondergang leidden, toen hij voor de rechter stond: hij had toen veel verstandiger gedaan, een toontje lager te zingen, maar dat was niets voor hem. Ook dit aspect van Wilde is voor ons een begrip geworden: de begaafde, intelligente man, die in de wereld van grove mensen met vaak lage gedachten, een kwetsbaar kind was gebleven.

Dan is er ook de Wilde die een ‘society snob’ was. De vier verhalen in *A House of Pomegranates* (1891), dat als boek aan zijn vrouw Constance was opgedragen, had hij eerst, verhaal na verhaal, aan verschillende vrouwen uit het society leven van Londen opgedragen: aan de Ranee van Sarawak (Lady Brooke), aan Lady Desborough, aan Alice, Prinses van Monaco en aan Margot Tennant, die als Mrs. Asquith de vrouw van de Eerste Minister werd.

Oscar Wilde in een met bont afgezette jas, die hij voor zijn reis naar Amerika kocht.

In verhalen van minder esthetische allure als de veel speelsere, satirische *Lord Arthur Savile's Crime*, *The Canterville Ghost* en *The Model Millionaire* treffen wij een Wilde aan, die zelfs een verbluffende overeenkomst toont met W.S. Gilbert, die zo geestig in zijn comic opera *Patience* (1881) de draak had gestoken met de Aesthetic Movement en dus ook met Wilde. Net als Oscar Wilde zelf, zijn de ‘Gilbert and Sullivan Operas’ (soms de ‘D'Oyly Carte’ of de ‘Savoy operas’ genoemd) in Engeland een begrip. (D'Oyly Carte was de impressario en bouwde het Savoy-theater uit de winsten, die hij verdiende met deze geweldig populaire reeks opera's van sociaal-satirische en absurdistische aard, vol gekke situaties.)

Het is wellicht verstandig, hier iets over deze reeks héél Engelse

opera's en over *Patience* in het bijzonder te vertellen. Het zijn in totaal 13 opera's, waarvan alleen de laatste twee (*Utopia Limited*, 1893, en *The Grand Duke*, 1896) geen daverend succes waren. In de eerste opera *Trial by Jury* (1875), een korte eenakter waarin, in tegenstelling tot al de andere opera's, geen gesproken dialoog voorkomt, wordt de Britse rechtspraak, met een rechter en twaalf juryleden, die onpartijdigheid suggereren maar dit alles behalve zijn, op een vrolijke wijze aan de kaak gesteld. In andere opera's drijft de scherpe en vaak meedogenloze Gilbert, de librettist, die spot met, onder andere, de Britse Eerste Kamer (The House of Lords), de monarchie, het feminisme, de Engelse laat-18e eeuwse Gotische roman, enz., enz. Het succes was geweldig, maar de intelligentsia en de estheten keken neer op de produkten van Gilbert and Sullivan - zij vonden dat de opera's te ‘middle-class’ waren.

In *Patience*, de vijfde opera in de reeks, was niet Wilde zelf maar de gehele ‘Aesthetic Movement’, waarmee Wilde immers sterk werd geïdentificeerd, het doelwit van Gilbert's spot. Zelfs de dichters die de twee hoofdrollen in de opera spelen (Reginald Bunthorne en Archibald Grosvenor), zijn geen exacte portretten of karikaturen van Wilde, hoewel beide figuren enkele facetten van hem en zijn estheticisme uitbeelden. Beide dichters dragen bijvoorbeeld fluwelen pakken met zijden kousen tot de knie: Bunthorne in groen-geel (‘Greenery-yallery, Grosvenor Gallery’ - een toespeling op een kunstmuseum van die dagen en de voorkeur voor saaie kleuren) en Grosvenor in het zwart. Bunthorne draagt in zijn hand een witte lelie (zoals, beweerde men, Wilde dat ook deed) en zingt een lied waarin de regels:

> You must walk down Piccadilly, with a poppy or a lily
> In your me-di-e-val hand

voorkomen. In hetzelfde liedje geeft Bunthorne toe dat zijn gehele gedrag als dichter en estheet maar aanstellerij en bedrog is, om de aandacht te trekken van vooral de grote groep jonge vrouwen die met de kunst dwepen... een duidelijke toespeling op de jonge dichter Wilde, maar ook de hysterische aanhang(st)ers van de ‘Aesthetic Movement’. Gilbert laat deze jonge vrouwen de volgende spottende regels zingen:

> Twenty lovesick maidens, we,
> Lovesick all against our will,
> Twenty years from now we'll be
> Twenty lovesick maidens still.

Beide dichters voelen niets voor hun aanbidsters maar zijn op Patience - een melkmeisje zonder enig begrip voor kunst - verliefd. Dit is reeds voldoende om te laten zien dat de satire in *Patience* niet rechtstreeks op Wilde gericht was maar eerder op aanstellerij onder de bewonderaars van de kunst. Maar Gilbert's tekst belichaamde wel de kritiek, de afkeur en de vrees, die de filistijnen, de Britse ‘middle-classes’, de bankiers, ambtenaren, slagers en kruideniers, voor de kunst voelden, of in ieder geval, voor figuren als Wilde, die de kunst voorop in hun leven stelden. En die aanval nam dan een vorm aan waarin ze zulke mensen als aanstellers en bedriegers voorstelden. Dit is heel belangrijk, wat Wilde betreft, want dat vooral, daar ben ik van overtuigd, nam de Britse samenleving hem kwalijk. De kunst als het allerbelangrijkste in het leven voor te stellen, dàt was decadent: erger nog: dat was verraad van hun bourgeois-idealisme. Iemand, die zoiets doet, *moet* een poseur zijn. Maar hij was ook gevaarlijk voor dat idealisme van vlijtig en nuttig zijn en veel geld verdienen, en hij moest daarom worden vernietigd.

Constance Mary Wilde (geb. Lloyd), Oscar's vrouw.

Sarah Bernhardt, geportretteerd door Jules Bastien Lepage in 1879. Zó zag de actrice er uit, toen Wilde haar voor het eerst ontmoette.

Dit echter kwam veel later. Merkwaardigerwijs nam Wilde het Gilbert in 1881 helemaal niet kwalijk dat hij *Patience* geschreven had. Integendeel, het succes van de opera betekende nog meer publiciteit voor hem en toen Rupert D'Oyly Carte hem uitnodigde naar Amerika te gaan voor een lezing-tournée (eigenlijk alleen als een reclamestunt voor de opera in dat land)

greep Wilde deze kans, om naast meer publiciteit ook flinke inkomsten voor zichzelf te verwerven.

Sir William Wilde, Oscar's vader.

Lady Wilde, Oscar's moeder, een tekening van Morosini.

Als wij nu naar de verhalen in *Lord Arthur Savile's Crime* terugkeren, ontdekken wij iets, dat Wilde's sportieve en verstandige houding tegenover Gilbert's satire helpt verklaren. Want, wonder boven wonder, in deze verhalen van de superestheet Wilde treffen wij een lichte satire aan die, zoals ik reeds schreef, onvermijdelijk aan de

middle-class satirist W.S. Gilbert doet denken. Daar, bijvoorbeeld, waar Wilde in *The Canterville Ghost* een rijk Amerikaans gezin van republikeinse overtuiging in een landhuis plaatst met al de attributen en tradities (de spook incluis) van de Engelse aristocratie. Tegen het eind van het verhaal schrijft Wilde over de dochter van de republikeins-gezinde Amerikaan: 'Virginia received the coronet, which is the reward of all good little American girls'.

Maar er is meer overeenkomst in deze verhalen tussen de twee uiterst verschillende Wilde en Gilbert dan louter satirische opmerkingen. De ondertitel van *Lord Arthur Savile's Crime* (1891) luidt 'A Study of Duty'. In het verhaal voorspelt een helderziende, dat Lord Arthur een moord zal begaan. Hij staat op het punt om te trouwen, en wil uit plichtsgevoel de moord plegen, vóórdat hij trouwt. Hij raakt hierdoor in een reeks absurde situaties, waarbij de ene poging tot moord na de andere mislukt. Dit is puur W.S. Gilbert. In twee van zijn comic opera's worden mannen op dezelfde manier geplaagd. In *The Pirates of Penzance* (1879) is het de jonge Frederick, die tot zijn 20ste verjaardag in dienst moet blijven met een troep piraten. Hij ontdekt dat hij op 29 februari geboren is zodat hij tachtig jaar moet leven doordat hij twintig verjaardagen zal hebben gehad en dus 'officieel' twintig jaar oud zal zijn geworden. De ondertitel van Gilbert's opera luidt: 'The Slave of Duty'. En in de opera *Ruddigore* (1887) moet de held, een boze baron, iedere dag de een of andere misdaad begaan om in het leven te blijven - alweer een overeenkomst met de Lord Arthur Savile van Wilde.

In Gilbert's comic opera *The Gondoliers* (1889) vernemen twee gondeliers van strenge republikeinse overtuiging, dat een van hen - men weet nog niet welke - een koning is, waarna Gilbert de spot drijft met hun wankele republikeinse opvattingen en dat zij genieten van de rijkdom en elegance van het leven in een koninklijk paleis. Het is moeilijk Wilde's verhaal *The Canterville Ghost* over de Amerikaanse Minister te lezen, zonder aan Gilbert's comic opera van twee jaar daarvoor te worden herinnerd. Ook niet, als men dit kleine stukje dialoog van Wilde tegenkomt, dat ook Gilbert zou hebben kunnen schrijven:

> Virginia: Once in New York, you are sure to be a great success. I know lots of people there who would give a hundred thousand dollars to have a grandfather, and much more than that to have a family ghost.
> Ghost: I don't think I should like America.
> Virginia: I suppose because we have no ruins and no curiosities.
> Ghost: No ruins! No curiosities! You have your navy and your manners.

En zo zou ik kunnen doorgaan. Bijna iedere keer dat ik in de laatste weken werk van Wilde zat te lezen, kwam ik weer tegen nieuwe aspekten van de man en zijn werk. *De man en zijn werk.* Ja, want als er ooit een auteur was, waarbij een kennis van zijn afkomst, levensgang en achtergrond onontbeerlijk is, als men zijn werk wil begrijpen en naar juiste waarde schatten, dan is die auteur Oscar Wilde. De vraag 'Vorm of vent?' is hier volslagen irrelevant. Want de vorm is de vent, de vent is de vorm, en zoals ik reeds eerder schreef: zijn kunst was zijn leven en zijn leven kunst. En het was juist hierdoor, dat hij in conflict met Caliban kwam, d.w.z. met de domme, brute ongevoeligheid en onwetendheid, die iets volkomen anders bedoelde met de houding 'All art is quite useless' en die volhield dat belangstelling voor het schone in het leven verwijfd was en een teken van slapheid, neen, erger nog, van decadentie.

Voor belangstellenden is de min of meer definitieve biografie van Wilde, die van Hesketh Pearson: *The Life of Oscar Wilde* (herdruk 1954). Pearson, die tussen 1887 en 1964 leefde, schreef ettelijke biografieën, onder andere over Shakespeare, Dickens, Dr. Johnson, Conan Doyle, Gilbert and Sullivan en zelfs Bernard Shaw (1942). H. Montgomery Hyde heeft over Wilde's laatste jaren geschreven in *Oscar Wilde: the Aftermath* en dezelfde auteur zorgde voor het rapport over het Wilde-process in de reeks *Notable Trials.*

Rupert Croft-Cooke, een homoseksuele romanschrijver, die, zoals Wilde, om zijn seksuele voorkeur in de gevangenis terecht kwam, heeft vergoelijkend over Lord Alfred Douglas in *Bosie* geschreven en later verscheen *Feasting with Panthers* (de uitdrukking is van Wilde zelf in verband met de grote aantrekkingskracht die zonde en ‘low life’ voor hem hadden: ‘It was like feasting with panthers; the danger was half the excitement’.) Dit boek van Croft-Cooke gaat dan over de homoseksuele onderwereld van Londen gedurende het Victoriaanse tijdperk. De boeken over Wilde zijn overigens talrijk, maar toen ik dit artikel zou schrijven, ontdekte ik dat ik, naast zijn complete oeuvre, er slechts drie *over* hem in huis had. Hieraan voegde ik een ander toe, niet over Oscar zelf, maar over William Wilde, zijn vader.

Het eerste is een ‘picture-book’ over Wilde, dat sinds enkele jaren overal in de Nederlandse boekwinkels te vinden is. Het is het heel levendig en boeiend geillustreerde boek *Oscar Wilde*, dat door Hamlyn in 1973 is uitgegeven en dat van een tekst door Martin Fido is voorzien. Fido, die aan de universiteit van Leeds heeft gedoceerd en ook aan de State University van Michigan in de VS, heeft een dergelijk boek over Dickens voor Hamlyn geschreven.

De merites van zijn boek liggen in de informatieve aard omtrent Wilde's omgeving - informatief door Fido's tekst maar ook uiterst informatief en onderhoudend, wat de illustraties betreft. Hiervan zijn er honderden, met grote zwart-en-wit tekeningen door Aubrey Beardsley (die *Salomé* voor Wilde illustreerde) aan de binnenzijden van de kaften voorin en achterin, en nog andere elders door het boek verspreid.

De keuze van illustraties lijkt mij ‘inspired’. De verscheidenheid is groot: er zijn niet slechts foto's, tekeningen en spotprenten van Wilde, zijn familie en vriendenkring, maar ook illustraties uit zijn boeken, en van Londen en Parijs, van toneelspelers die Wilde's stukken eerst op de planken brachten, en ook een scene uit wat de allerbeste opvoering van *The Importance of Being Earnest* moet zijn, d.w.z. de produktie van 1939, die ik gelukkig zelf heb bijgewoond, in het Globetheater in Londen, met John Gielgud als John Worthing en wijlen Edith Evans als een magnifiek onmogelijke Lady Bracknell. Hun scenes samen waren dermate indrukwekkend, dat men ze heeft opgenomen en af en toe kan men ze vandaag nog via de radio beluisteren.

Andere illustraties zijn houtsneewerk van Frans Masereel voor *The Ballad of Reading Gaol* en spotprenten uit *Punch*, die laten zien hoe filistijns en agressief tegenover de kunst, en vooral tegen de Aesthetic Movement, de redaktie van dat populaire weekblad was. Toen Wilde in 1883 terug uit Amerika kwam, waar hij lezingen over kunst en het artistiek inrichten van interieurs had gehouden (alles om Gilbert en Sullivan's opera *Patience* beter begrijpelijk voor de Amerikanen te maken), wijdde *Punch* een hele bladzijde aan Wilde met vier zeer onflatteuze tekeningen van hem en een tekst, die begon met de woorden: ‘Yes, you can sound the trumpets and beat the drum (the big one). Our Oscar has returned. America has parted with the precious loan we made her, and Oscar is in dear happy England once again.’ Tussen twee haakjes, de laatste tekening op deze bladzijde van *Punch* laat Oscar Wilde met kort geknipt haar en gestoken in het pak van een gevangene zien, wat griezelig profetisch was.

Het interieur van het Café Royal, geschilderd door Charles Ginner.

Walter Pater, vriend en bewonderaar van Wilde.

Men vindt hier ook de overbekende studiofoto van Wilde met Lord Alfred Douglas, die in Nederland door Gerrit Komrij en zijn vriend op zo'n lamentabel mislukte manier is nageaapt.

A bad joke. Het Hollandse paar lijkt helemaal niet op Wilde en Douglas, vooral omdat het hun distinctie ten enenmale mist. Ook de zelfverzekerheid, die Wilde en Douglas eigen was.

Mevrouw Wilde bij een liefdadigheidsbal.

Wat Martin Fido's boek niet biedt, is een poging om Wilde te *zien* en te *begrijpen*, om tot zijn essentieel wezen door te dringen. Er is een zeer grote verscheidenheid van externe détails, een wirwar zou je kunnen zeggen, zodat de lezer steeds aan de oppervlakte blijft. Voor een deel is dit aan de persoonlijkheid en levenswijze van Wilde zelf te wijten - ik schreef al, dat bijna heel zijn leven theater, een spel, een performance was, en wat men *niet* bij een opvoering in een theater ziet, is al het werk achter de coulissen en al de repetities. In de boeken over Wilde die ik gezien heb, voel ik één groot gemis: men ziet Wilde nooit *aan het werk*, aan de schrijftafel. Maar gewerkt heeft hij!

Sir William en Lady Wilde, een karikatuur van Harry Furniss.

‘De ogen van Herodes’ van Aubrey Beardsley.

Fido's boek kan niet anders dan boeien, al ware het alleen maar omdat Wilde in zo'n boeiend tijdperk, *la fin de siècle* leefde. (Toen hij stierf bleven er slechts 31 dagen van de 19e eeuw over.) Wilde werd ook omringd door kleurrijke figuren, zoals Ruskin, Walter Pater (vader, eigenlijk, van het ‘art for art's sake’-begrip), Cardinal Newman, de schilder Whistler (eerst vriend daarna vijand), Sarah Bernhardt, Lily Langtry, Ellen Terry in het begin, en later: Proust, Beardsley, Max Beerbohm, Charles Ricketts, Toulouse-Lautrec, André Gide. Ook hierdoor schittert Fido's boek, dat op goed gekozen plaatsen met illustraties in kleur is verlucht. Onder deze illustraties zijn de

beroemde pauwenkamer (Peacock Room) van de schilder Whistler, een schilderij van La Gouloe, de bar-danseres, door Toulouse-Lautrec, en een schilderij van Sarah Bernhardt, waarin alles een gouden en roze gloed is.

Oscar Wilde and his World door Vyvyan Holland in de prachtige Thames & Hudson reeks, is ook een platenboek, maar hoe anders dan het boek van Fido. Hier is de enige kleur op het omslag te vinden, al de andere illustraties zijn in een uiterst rustig zwart (of grijs)-en-wit uitgevoerd. Maar die omslag is magnifiek, van een indrukwekkende voornaamheid en waardigheid. Het laat ons een van de mooiste foto's van Oscar Wilde zien tegen een effen heel donkerrode achtergrond. Het komt mij voor, dat door deze foto van zijn vader, het vervloekte en verbannen genie, als kaft te kiezen, zijn zoon hem de waardigheid die hij verdiende, maar die hij verspeelde, wilde teruggeven. Hetzelfde geldt voor zijn uiterst sobere en ingetogen tekst, waarin hij zich klaarblijkelijk heeft laten leiden door de begrijpelijke wens, alle vulgaire sensatie te vermijden. Hij vertelt het verhaal van zijn vaders leven bijna *sotto voce*, zonder emotie, en zijn relaas, gezien wat hij zelf heeft moeten meemaken (toen het schandaal uitbrak was hij een jongen van maar negen jaar), is van een merkwaardige objektiviteit en evenwichtigheid. Nergens schrijft hij als de zoon van Wilde. Hij blijft niet in de achtergrond maar... totaal afwezig. Dat wil zeggen, tot aan de allerlaatste regel van de allerlaatste alinea van zijn boek. Deze alinea zal ik in zijn geheel citeren, want zij illustreert op de meest helder denkbare wijze de merkwaardige en charmante nederigheid van de auteur. Hij schrijft:

> In the first two years of his marriage, Oscar Wilde's wife Constance bore him two sons. They never saw their father again after the events of 1895. The elder, Cyril, adopted the army as his career and was killed by a German sniper's bullet in France in 1915. The younger, Vyvyan, is the writer of the present chronicle.

Hier is de deemoed volkomen. De ‘understatement’ ook. Een betere, meer subtiele huldiging door een zoon van een groot man, aan wie de samenleving een onvergeeflijk en onherstelbaar onrecht heeft gedaan, is nauwelijks denkbaar.

Holland's boek is weliswaar pas in 1960 verschenen en dat was vijfenzestig jaar na het grote schandaal. Holland was toen, in 1960, zelf tweeënzeventig. Hij stierf in 1967, op de leeftijd van drieëntachtig jaar. Maar dat hij zo bedaard over zijn vader schrijft, betekent niet, dat hij feiten uit de weg gaat. Heel overwogen schrijft hij, bijvoorbeeld, over de fatale aantrekkingskracht die de jonge Lord Alfred Douglas voor Wilde had: ‘He was a member of a very old and aristocratic family, he had youth, he was exceptionally good-looking, and, although only twenty-one, was already showing great promise as a poet, particularly as a writer of sonnets, which was the form of poetry that appealed most to Oscar.’ Zodoende wijst hij naar vier aspecten van Wilde zelf: de snob, de aanbidder van de jeugd; de aanbidder van de schoonheid, vooral in de man; en de lyrische dichter.

Wilde's eigen gedichten, zelfs het beroemde *The Ballad of Reading Gaol*, lijken mij zwak uit compositorisch en esthetisch oogpunt, en vaak ongenietbaar. Maar zij zijn van belang voor de student van Wilde. Veel in zijn dichtkunst is imitatie en decoratie. Dit zat in hem en het nadoen spruit uit enthousiasme en belezenheid voort en is bovendien zo evident, dat men nauwelijks van plagiaat spreken kan. Het is, bijvoorbeeld, onmogelijk, een van zijn meest geslaagde kleine gedichten, over zijn op 10-jarige leeftijd gestorven zuster Isola, te lezen, zonder aan een dergelijk gedicht van Thomas Hood (1789-1845) te worden herinnerd. Vyvyan Holland citeert het gedicht voluit in zijn boek en Arthur Ransome, de auteur van het derde boek

over Wilde dat ik behandel, citeert één stanza met een stanza van Hood in een voetnoot. Wilde's regels luiden alsvolgt:

Lord Alfred Douglas met zijn oudere broer Francis, Lord Drumlanring.

All her bright golden hair
   Tarnished with rust,
She that was young and fair
   Fallen to dust,

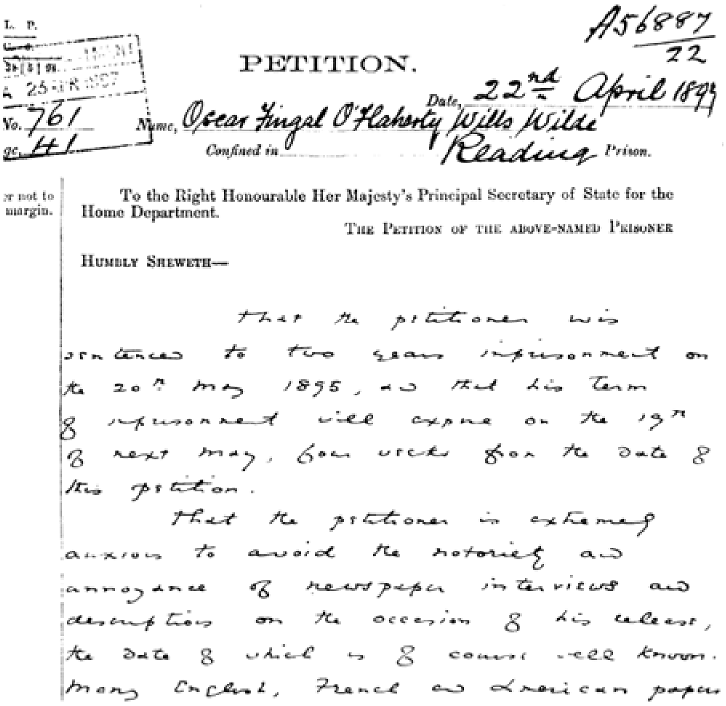
en die van Hood zijn:

Take her up tenderly,
   Lift her with care;
Fashioned so slenderly,
   Young and so fair!

De bewondering die Ransome voor Wilde voelt, is echter zo groot, dat hij van zijn gedicht schrijft: ‘his lament is sung to a borrowed lyre, but the thing is so sweet that it seems ungracious to remember its indebtedness to Hood’. Ja, en het zou ook ‘ungracious’ en ongevoelig van ons zijn, als wij Ransome's oordeel ‘so sweet’ vandaag zouden verwerpen. Want Ransome heeft die woorden in een tijdperk geschreven toen het zoete hoog gewaardeerd was - namelijk in het zoete Edwardiaanse tijdperk.

Het was juist omdat Ransome *Oscar Wilde - A Critical Study* zolang geleden heeft geschreven, dat ik zijn boek zo interessant vond. Het is in 1912 verschenen maar mijn uitgave is de tweede, van 1913, toen Ransome zijn tekst wat had ingekort, want Lord Alfred Douglas had een proces tegen hem aangespannen naar aanleiding van de eerste uitgave. Ransome won het proces en het is interessant te zien, dat hij de passages waartegen Lord Alfred bezwaar had, niettemin schrapte ‘in order to spare the feelings of those who might be pained by the further publica-

tion of those passages'. Ik zie dat niet vandaag gebeuren, vooral omdat, zoals Ransome ook schrijft, hij volkomen gerechtigd was de gewraakte passages over Lord Alfred te laten staan. Lord Alfred heeft tijdens zijn leven nogal vele processen tegen anderen aangespannen, het werd bijna een gewoonte van hem. Als men Ransome's 'critical study' leest, moet men niet vergeten, dat Wilde toen pas elf jaar dood was. Bovendien was het schandaal nog lang niet vergeten.


L. P.

A56887
22

PETITION.

No. 761

Date, 22nd April 1897

Name, Oscar Fingal O'Flahorty Wills Wilde

Confined in Reading Prison.

To the Right Honourable Her Majesty's Principal Secretary of State for the Home Department.

The Petition of the above-named Prisoner

Humbly Sheweth—

That the petitioner was sentenced to two years imprisonment on the 20th May 1895, and that his term of imprisonment will expire on the 19th of next May, four weeks from the date of this petition.

That the petitioner is extremely anxious to avoid the notoriety and annoyance of newspaper interviews and descriptions on the occasion of his release, the date of which is of course well known. Many English, French and American papers

De eerste pagina van een van Wilde's verzoekschriften voor zijn vrijlating. Het werd genegeerd.

Hoe groot de bewondering die Ransome voor Wilde voelde ook mocht zijn, hij schrijft consequent over Wilde's homoseksualiteit als een ondeugd, een 'vice', die zijn oorsprong in een mentale ziekte vond. Dit was niet slechts de overtuiging, die in die dagen nog steeds gold, maar als Ransome anders geschreven had, had hij zijn boek hoogstwaarschijnlijk niet mogen uitgeven.

De belangstelling voor Wilde was echter weer aan het groeien en Ransome's boek vormde een deel van Methuen's 'Shilling Library', waarin een goedkope en uniforme uitgave van Wilde's bekendste werken is verschenen. Er was ook een duurdere uitgave van 5 shillings en in een reclametekst hiervoor schreef men dat deze delen de 'chief works' omvatten. Het valt niettemin op dat de beruchte roman 'in de Franse stijl', namelijk *Dorian Gray*, niet in de reeks werd opgenomen, maar wel Wilde's mislukte en nooit opgevoerde toneelstuk *The Duchess of Padua*, nota bene in een *vierde* druk.

Veelzeggend lijkt ook het feit, dat het meest verkochte deel in 1913 Wilde's *De Profundis* was (25ste druk), en het op één na het meest verkochte de *Poems*, waarin *The Ballad of Reading Gaol* was opgenomen. Met andere woorden: de belangstelling voor Wilde was op de sensatie van zijn val en zijn gevangenisstraf geconcentreerd. Als hij nog in leven was geweest, had Wilde wellicht uit dit feit een epigram gemaakt. Iets in de trant van: 'There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about'.

Ransome, die later bekendheid verwierf met zijn superieure boeken voor kinderen, waaronder *Swallows and Amazons* en

Pigeon Post van de jaren dertig schrijft in zijn studie over Wilde in een zeer versierde, sterk metaforische stijl, waaraan men tegenwoordig wennen moet. Hij volgt Wilde's werk chronologisch maar laat zien, dat hij minder door Wilde als toneelschrijver is geboeid dan door Wilde als estheet, Wilde als de auteur van een nieuw soort van zeer gestileerde sprookjes (*The Happy Prince* en *A House of Pomegranates*) en vooral door Wilde als auteur van de vier lange essays in zijn boek *Intentions* (1891) namelijk The Decay of Lying, Pen, Pencil, and Poison (over de kunstenaar en moordenaar Wainewright), The Critic as Artist en The Truth of Masks. Met uitzondering van *Salomé* en *The Importance of Being Earnest*, deed Wilde, volgens Ransome, te grote concessies aan het publiek van zijn tijd, toen hij voor het toneel schreef.

> His plays are wilfully limited, subordinated to an aim outside themselves, and (...) these limitations are not such as to justify themselves by giving freedom to the artist (...) the limitations of which I complain only made Wilde a little contemptuous of his work.'

Niettemin wil Ransome begrip tonen:

> It is important in considering Wilde's early comedies to remember the character of the audience with which he had to contend. His was a public that asked to feel as well as to smile, a public that had grown accustomed to smile with tears in its eyes, a public that was best pleased to laugh loudly and to sob into handkerchiefs, and juged a play by the loudness of the laughs and the number of handkerchiefs which it made necessary. He had not a Restoration audience of men and women with sharpened wits and a delight in their exercise...

In het theater vond Wilde dat waarnaar hij steeds had verlangd: faam, beruchtheid en... geld. Hij had nooit voldoende geld gehad. Zijn reis naar Amerika maakte hij om het geld; de redaktie van het tijdschrift *The Lady's World* (later *The Woman's World*) nam hij op zich uit geldgebrek - hij was toen man en vader geworden, maar zonder baan. En in zijn succes als toneelschrijver lagen ook de kiemen van zijn ondergang. Zijn trots veranderde in een gevaarlijk soort ijdelheid, dat vijanden kweekt. Toen men klaagde dat er in *Lady Windermere's Fan*, zijn eerste succes van 1892 en daarna in *A Woman of No Importance* (1893) weinig actie was, antwoordde hij met: ‘I wrote the first act of *A Woman of No Importance* in answer to the critics who said that *Lady Windermere's Fan* lacked action. In the act in question there was absolutely no action. It was a perfect act.’ En als *The Importance of Being Earnest* klaar lag en iemand aan hem vroeg, of het nieuwe stuk een succes zou worden, antwoordde hij, dat het stuk reeds een succes was... alles hing er van af, of de toeschouwers in de zaal er in zouden slagen, het stuk te waarderen, of zíj een succes zouden zijn.

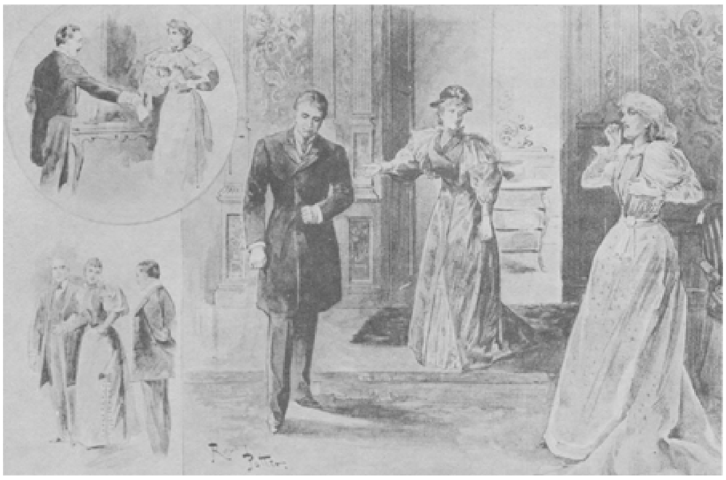
Maar ‘vijanden kweken’ was ook een soort sport onder de estheten van die dagen. Had niet de beroemde en lastige schilder van Amerikaanse afkomst James McNeill Whistler een boek geschreven met de titel *The Gentle Art of Making Enemies* (waarin de brieven tussen hem en Wilde, toen ze ruzie hadden, zijn opgenomen)? En was Wilde niet tijdens zijn eerste jaren in Londen een bewonderaar en discipel van deze geestige maar ook jaloerse schilder, die beweerde dat alleen de kunstenaar de kunst kon waarderen en die een groot misprijzen voor het gewone publiek voelde... en uitte? Zelfs Wilde en Whistler werden vijanden, want Whistler vond dat Wilde

hem nadeed. Van Wilde schreef hij zelfs alsvolgt: ‘What has Oscar in common with art? except that he dines at our tables and picks from our platters the plums for the puddings he peddles in the provinces.’ Maar dit was in 1888, toen Wilde zijn belangrijkste werk nog moest schrijven en eerder als estheet, raconteur en redakteur bekend stond. Later veranderde dat, toen Wilde als de auteur van *The Picture of Dorian Gray* bekend werd en daarna als de succesvolste toneelschrijver van heel Londen.

Zoals Ransome noteert:

John Sholto Douglas, de achtste markeis van Queensberry.

‘Salomé met het hoofd van Johannes de Doper’ van Aubrey Beardsley.



Scène uit *An Ideal Husband.*

> There is a public glory in the art of the theatre, a direct and immediate applause that is nearer to the face-to-face praise and visible worship that is won by conversation than the discreet approval of readers of books. Of all the arts, that of the drama is most likely to attract the talker for talk's sake...

Wilde had dus het ideale medium voor zijn talent gevonden, want hij was allang beroemd om zijn geestige conversatie. Zoals Ransome suggereert, kan men met recht zijn eerste drie successtukken voor het toneel (*Lady Windermere's Fan*, *A Woman of No Importance* en *An Ideal Husband*) als ‘arrangements in conversation’ definiëren, als stukken, waarin Wilde plezier vond in ‘quips, bon-mots, epigrams and repartee that had really nothing to do with the business in hand’.

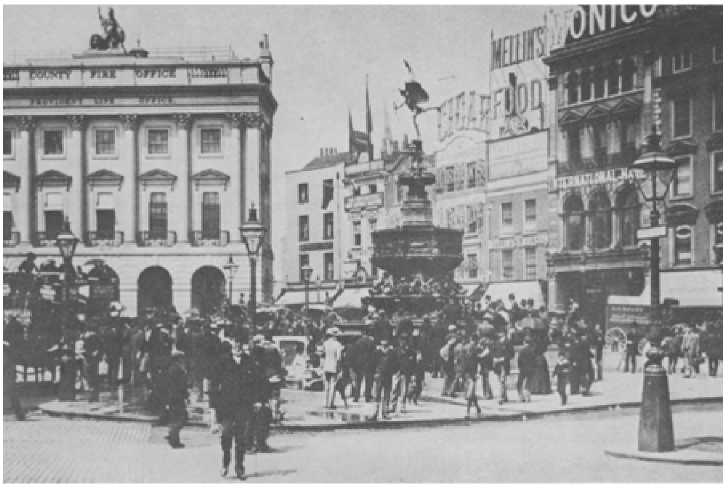
Maar in *The Importance of Being Earnest* moest Victoriaans melodrama en Victoriaans moraliseren plaats ruimen voor klucht van het briljantste soort. Wat, mijns inziens, *The Importance of Being Earnest* ver boven al het andere werk van Wilde voor het toneel heft, is dat het autonoom lijkt, zoals ieder echt kunstwerk dat ook moet zijn. Het is alsof het stuk uit de lucht is gedaald, alsof het vrij van alle regels en associaties is, alsof het een eigen leven leidt. Het stuk lijkt te bestaan zelfs buiten de auteur om. Men kan Wilde vergeten, wegvegen, hem likwideren, of tenminste: niets over hem weten, maar *The Importance of Being Earnest* blijft dan nog steeds volkomen intact. Het is een van de wonderen van de kunst, dat het leven de moeite waard maakt.

Dit begrijpt ook Arthur Ransome, die niettemin enkele zeer scherpe woorden te zeggen heeft over mensen die van mening zijn, dat men een werk van kunst moet kunnen *begrijpen*, en dit zonder enige kennis van de auteur en zijn leven. Hij schrijft over ‘the gross dullness of perception that can allow a man to demand of a poem or a picture that it shall itself compel him fully to understand it.’ Niettemin wijdt Ransome veel meer plaats aan *Salomé* en hij is van mening, dat Wilde zijn grote successtukken voor het toneel nooit geschreven had, was de opvoering in Londen van *Salomé*, met Sarah Bernhardt in de titelrol, niet door de Lord Chamberlain verboden. Wilde was dan veel meer de dichter en estheet gebleven. En (voeg ik hieraan toe) de twee (eigenlijk drie) processen - van Wilde tegen de Markies van Queensberry, vader van Lord Alfred, en tegen Wilde zelf - hadden dan hoogstwaarschijnlijk nooit plaats gevonden en Wilde's loopbaan was niet met een volkomen verbluffende abruptheid tot een eind gebracht. Want de Markies, die de relatie tussen zijn jongste zoon en Wilde niet kon dulden, kon het enorme succes

van Wilde tijdens de eerste drie maanden van het fatale jaar 1895 gewoon niet verkroppen.

In januari van dat jaar was *An Ideal Husband* in het Haymarket-theater een daverend succes voor Wilde. Gedurende de hele maand februari hadden Wilde en Lord Alfred een ‘scandaleuze vakantie’ in Algiers doorgebracht, waar ze André Gide onmoetten en zich ongebreideld met jonge Arabieren amuseerden. Inmiddels waren de opvoeringen van Wilde's jongste stuk *The Importance of Being Earnest* met nog groter succes in het St. James's-theater begonnen. De woede van de Markies kende geen grenzen. Hij wilde een boeket groenten met zijn visitekaartje, waarop hij de woorden ‘To Oscar Wilde posing as a somdomite’ had gekrabbeld (hij kon niet eens goed spellen) aan het theater afleveren, en toen dit hem niet lukte, gaf hij zijn belediging aan de portier van Wilde's club, de Albemarle. Wilde had dit rustig moeten aanvaarden, als het doen van een onbeheerste gek. Aangemoedigd door Lord Alfred, die zijn vader haatte, heeft hij echter een grote misstap gedaan. Hij heeft een proces tegen de Markies aangespannen wegens laster. Deze stap leidde tot drie processen - het eerste tegen de markies van Queensberry, dat door Wilde is verloren, en daarna twee processen tegen Wilde naar aanleiding van bewijsmateriaal dat tijdens het eerste proces aan het licht was gekomen. Wilde werd van ‘unnatural vice’, d.w.z. homoseksuele praktijken, beschuldigd. De eerste keer konden de juryleden het niet eens worden. De tweede keer werd hij schuldig bevonden en kreeg twee jaar gevangenisstraf met dwangarbeid. Dit was de maximale, en meedogenloze, straf, die weinig verband met Wilde's ‘zonden’ hield maar die daarentegen zeer veel te maken had

Parijs rond 1870, de Boulevard des Capucines.



Londen rond 1980, Picadilly Circus.

met de haat, die de Britse samenleving en ‘Victorian respectability’ voelden voor de estheet, die volgens eigen principes durfde te leven en zich daardoor boven de regels van de bourgeoisie stelde.

Scène uit *The Importance of being Earnest.*

Een karikatuur van Oscar na zijn Amerikaanse reis.

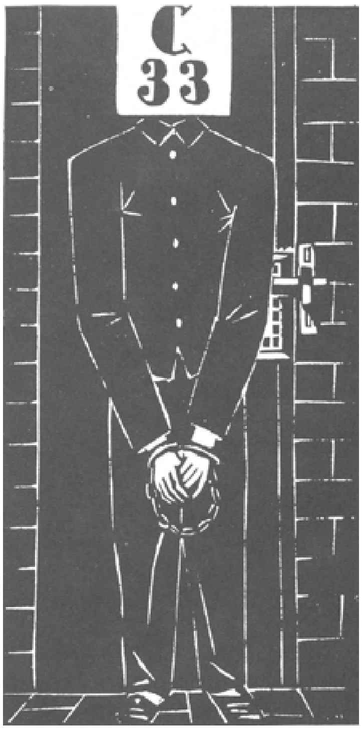
Wilde's veroordeling was zowel een schijnheilige als een hysterische daad. De rechter Mr. Justice Wills zei zelfs: ‘It is the worst case I have ever tried’, een uitlating die suggereert dat hij seksueel contakt tussen mannen erger vond dan moord. Wilde's zonde werd inderdaad ‘the worst of crimes’ genoemd. Het schijnheilige lag in het feit, dat de homoseksualiteit even oud als de mens is, en dat deze ‘unnatural vice’, wat Engeland in het bijzonder betreft, sterk werd aangemoedigd, door het opvoeding-stelsel - het ‘public school system’ - waar dezelfde samenleving zo trots op was. Volgens dit stelsel worden jongens in de leeftijdsgroep van twaalf tot achttien jaar van meisjes gesegregeerd en een ieder weet dat homoseksuele neigingen en praktijken hierdoor worden aangemoedigd. Bovendien was de homoseksualiteit pas tien jaar voor het proces tegen Wilde strafbaar geworden, en zelfs dat kwam min of meer toevallig door het aannemen van het ‘Labouchère Amendment’, een wijziging

aan de ‘Criminal Law Amendment Act’ uit 1885. Merkwaardig dat een samenleving en wetgeving als deze, de volgens hen ‘ergste misdaad die bestaat’ eeuwenlang *niet* als strafbaar had beschouwd?

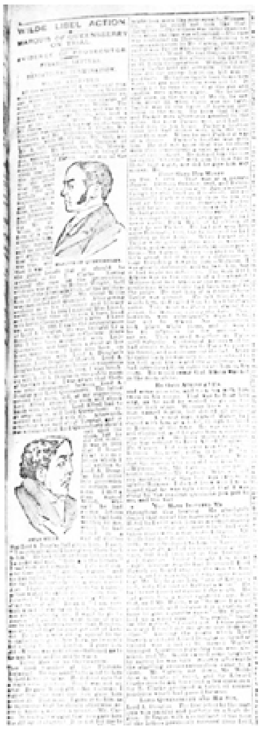
Het verhaal van de rechtsprocessen is overbekend - door de vele boekwerken er over en er zijn in 1960 ook twee films gemaakt: *The Trials of Oscar Wilde*, met Peter Finch, en *Oscar Wilde*, met Robert Morley. Maar vele aspekten van het verhaal, waaronder enkele die ik reeds genoemd heb, zijn evenzoveel aspekten van Wilde zelf, zijn loopbaan, zijn positie in de samenleving, en ook van die samenleving. Vandaar dus het volgende résumé van de gang van zaken.

Wilde leerde Lord Alfred Douglas (Bosie) in 1891 kennen. Bosie werd aan Wilde door de jonge decadente dichter Lionel Johnson voorgesteld. Zowel deze als Bosie hadden de gebruikelijke opvoeding achter de rug - public school en daarna de universiteit van Oxford. Bosie was een homoseksueel die reeds in grote moeilijkheden (chantage) was geraakt door zijn gevaarlijke associaties met onbetrouwbare jongens en anderen. In zijn *De Profundis*-brief schreef Wilde tegen Bosie, die geprotesteerd had, dat hij heel jong was, toen hij Wilde leerde kennen: ‘Your defect was not that you knew so little about life, but that you

knew so much... the gutter and the things that live in it had begun to fascinate you.



Een illustratie van Frans Masereel voor *The Ballad of Reading Goal.*



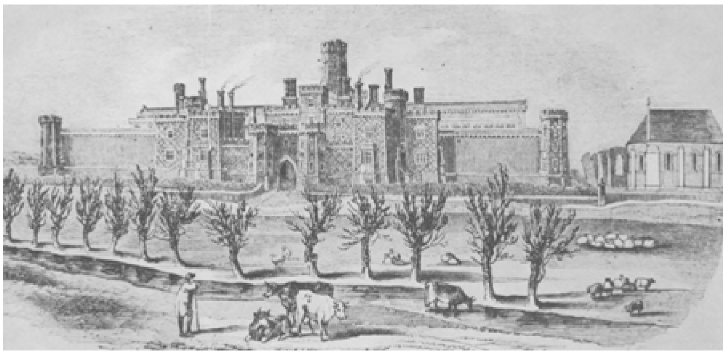
WILDE LIBEL ACTION

Krantenpagina met artikel over Wilde's proces tegen de Markies van Queensberry.

Hieruit blijkt reeds de schaamteloze oneerlijkheid en schijnheiligheid van de aanvallen op Wilde van zijn vader, de markies van Queensberry. De markies beweerde namelijk dat Wilde zijn zoon had verleid. Wat deze vader, een typische ‘he-man’ en een aanbidder van de sport (hij stelde de bekende ‘Queensberry Rules’ voor de bokssport op) eigenlijk niet kon hebben, was, dat zíjn zoon geen sportheld

maar een decadente zwakkeling was. Hij moest zich op de een of andere manier wreken wegens zo'n beschamend noodlot en daarvoor had hij een zondebok nodig: zijn aanvallen op Wilde waren een substituut voor aanvallen op het noodlot zelf, het onzichtbare en ontastbare. Zij waren hoogstwaarschijnlijk ook een substituut voor aanvallen op zijn vrouw, die zwak en sentimenteel was, en die haar zoons vertroetelde, een vrouw, waarvan hij *nota bene* gescheiden was, omdat zij, zeer terecht, niet in hetzelfde huis wilde wonen als zijn maitresse. Lord Alfred Douglas was daarom een heel gevaarlijke vriend voor Wilde, want hij was lid van een onstabiel gezin, waarin een soort oorlog werd gevoerd. Niet een familie-

lid, maar de buitenstaander Wilde werd het slachtoffer, de zondebok en de onontbeerlijke martelaar van deze situatie. Maar het was ook alsof Wilde zelf aan zijn eigen ondergang meewerkte (‘And all men kill the thing they love’, luidt de bekendste regel van *The Ballad of Reading Gaol*). Een veel betere vriend voor hem was Robert (Robbie) Ross. Het was Ross, die Wilde enkele jaren tevoren, toen deze al echtgenoot en vader was, aan homoseksuele praktijken had geïntroduceerd. Ross was jaloers op Bosie maar het was Ross die steeds trouw bleef, die zijn hoed voor Wilde afnam toen het publiek hem uitjouwde, die hem hielp toen hij uit de gevangenis kwam, die bij hem was toen hij in het Hotêl d'Alsace in Parijs stierf, en die zijn bevuilde lijk schoonmaakte. Wilde echter koos voor de gevaarlijke Bosie. Ik heb de woorden van Wilde's zoon Vyvyan Holland reeds geciteerd, wat betreft de aantrekkingskracht die Lord Alfred voor Wilde had. Maar misschien heeft het aantrekkelijke van het gevaar ook een bijdrage geleverd want Wilde werd door het gevaarlijke in het leven gefascineerd. Het was Bosie die Wilde aanmoedigde het noodlottige proces tegen zijn vader aan te spannen. Maar dezelfde Bosie bleef tijdens de processen op de achtergrond en kwam niet voor zijn vriend op. Het paradoxale speelde ook tijdens het eerste rechtsproces een rol in Wilde's leven, want wat als een proces tegen de markies van Queensberry was bedoeld, werd in de praktijk een proces tegen Wilde. Edward Carson, de verdediger van de markies, die Wilde als student te Oxford gekend had en hem niet mocht, ging direkt tot de aanval over. Eerst werd Wilde's werk als immoreel en decadent voorgesteld. Dit betrof vooral *The Picture of Dorian Gray*, terwijl het thema van die roman eigenlijk heel moralistisch is: de misdaden en het losbandige leven van Dorian Gray leiden namelijk tot zijn ondergang. Daarna, op de tweede dag van het proces, werd Wilde geconfronteerd met allerlei vragen over zijn relaties met jongens uit het volk, waaronder staljongens en kelners, die zich, tegen betaling en cadeaus, voor homoseksuele handelingen leenden. Want de markies van Queensberry had allang detectives aan het werk gesteld die allerlei onderzoeken in het privéleven van Wilde hadden gedaan.

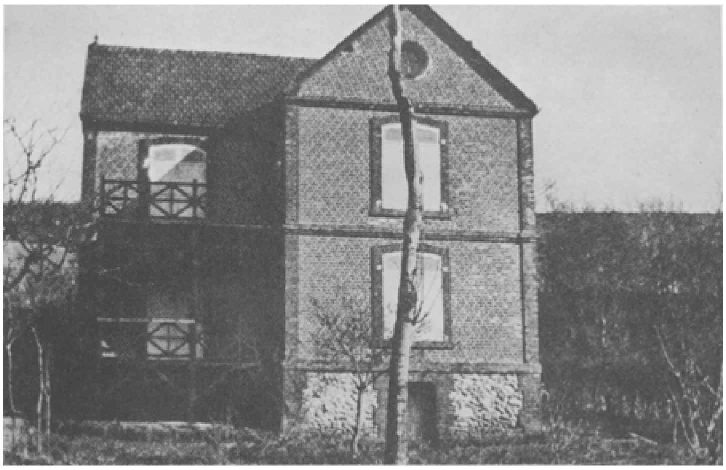


Reading Goal, de gevangenis.

Mr. Justice Wills, getekend tijdens het proces tegen Wilde.

Ook in deze omstandigheden werkte Wilde aan zijn ondergang mee, want hij kon het niet nalaten, een soort toneel te spelen en met geestige replieken te komen, die hier niet op hun plaats waren. Toen hem bijvoorbeeld werd gevraagd of hij een zekere jongeman ooit een zoen had gegeven, voegde hij

aan zijn ontkenning (‘Certainly not’) het overbodige en gevaarlijke commentaar toe: ‘He was a very ugly boy’. In de theaterzaal had dit heel grappig en geestig geklonken, maar in een rechtzaal was de uitwerking fataal.



Het huis in Berneval, waar Oscar het grootste deel van *The Ballad of Reading Goal* schreef.

Het proces tegen de markies liep mis en direkt daarop werd een proces door de public prosecutor tegen Wilde zelf aangespannen. Alles was echter reeds door dit eerste proces beslist. De markies had Wilde op zo'n wijze gemanoeuvreerd, dat deze nu de vijand van de maatschappij, van de ‘decent society’, leek. Zo iemand was pervers, decadent en gevaarlijk. Zo iemand moest worden opgeofferd. Wilde was nu kansloos.

De pers, die hem nooit had aanvaard maar die hem integendeel steeds als een belachelijke figuur had voorgesteld, leverde ook zijn bijdrage tot Wilde's ondergang. Zelfs voordat hij schuldig werd verklaard, schreef men in een hoofdartikel: ‘The best thing for everybody now is to forget about Oscar Wilde, his perpetual posings, his aesthetical teachings and his theatrical productions. If not tried himself, let him go into silence and be heard of no more’.

Dus een eminent kunstenaar en een heel oeuvre, waaronder boeken en toneelstukken die ‘the talk of the town’ waren geworden (als toneelschrijver was Wilde de beste genoemd sinds Richard Brinsley Sheridan, de beroemde 18e eeuwse dramaturg) moesten vergeten worden... omdat de auteur in zijn privéleven de voorkeur voor mannen boven vrouwen gaf, waar het zijn seksuele bevrediging aanging? Was deze houding niet een absurditeit van gigantische afmetingen? Was juist dit niet pervers en decadent? Zou een beter argument kunnen worden gevonden, om de mening te staven van schrijvers en kunstenaars als Whistler, Wilde en George Moore, de grote bewonderaar van de Franse decadente auteurs vanaf Gautier en Baudelaire, als het gewone publiek niet eens in staat is kunst te begrijpen of te waarderen? Wij Engelsen zijn echter ook in de goede zin hypocriet. Dat wil zeggen nadat Wilde schuldig was verklaard, liet men hem voldoende tijd om hem de kans te geven uit het land te vluchten. Zo had hij de vernietigende gevangenisstraf kunnen ontlopen. Dat had hij moeten doen. Had hij niet reeds ondervonden dat Parijs vol waardering was voor zijn *Salomé*, een toneelstuk dat in Londen niet eens mocht worden opgevoerd, omdat men geen bijbelse figuren op de planken mocht uitbeelden? (Wat lijkt dit bespottelijk in het tijdperk van *Jesus Christ Superstar!*) Had Wilde zelfs niet gedreigd, toen dit verbod viel, naar Frankrijk uit te wijken? En toen zijn *Dorian Gray* met zo weinig gevoel en verstand in de pers werd aangevallen, had hij een lange brief aan de pers geschreven, waarin wij de volgende regels aantreffen:

> Such an article as you have published really makes me despair of the possibility of any general culture in England. Were I a French author, and my book were brought out in Paris, there is not a single literary critic in France on any paper of high standing who would think for a moment of criticising it from an ethical standpoint...

Maar Wilde vluchtte niet. Hij liet zich in de gevangenis stoppen. Als hij wel was gevlucht, hadden wij twee van zijn bekendste werken, zijn *De Profundis*-brief en het gedicht *The Ballad of Reading Gaol* moeten missen. Het is echter twijfelachtig of hij ooit weer een stuk als *The Importance of Being Earnest* zou hebben kunnen schrijven - de vrolijkheid, het elan in de man was door de stommiteiten van een samenleving gedood. En de direkteuren van de theaters waren ook te laf om ooit nog een stuk van zijn hand op te voeren. Maar toch zou ik gaarne honderd *De Profundis*-brieven en tien duizend *Ballads of Reading Gaol* ruilen voor maar één toneelstuk als *The Importance.* Helaas, toen het er op aan kwam, bij het eerste proces, was Wilde zich te weing bewust van ‘the importance of being earnest’.

Wat Wilde's *loopbaan* betrof, eindigde zijn jarenlange gevecht met de filistijnen, zijn worstelpartij met Caliban, in een rampzalige nederlaag. Maar *als kunstenaar* haalde hij toch de overwinning. En dàt, als hij de zaak ooit zo had kunnen zien, had hij zeker aanvaard als een ironische rechtvaardigheid, zoniet als een triomf.

Ik zal hier niet verder op Ransome's studie van Wilde ingaan behalve dan te zeggen, dat hij slechts onduidelijk wordt, als hij

Wilde's *De Profundis* bespreekt. Maar niet altijd. Als hij de klacht verwerpt dat Wilde godslaterlijk wordt, daar waar hij Jezus Christus als ‘the supreme artist’ ziet, schrijft Ransome in een klare taal, die heel modern klinkt: ‘Man makes God in his own image, or as he would like to be himself, and, as man's image changes, so is his God continually recast’.

In een laatste hoofdstuk, ‘Afterthought’ getiteld, verwerpt hij eveneens de aanklacht die door velen, waaronder de markies van Queensberry en zijn advocaat Edward Carson tijdens het eerste proces, is gedaan, als zou Wilde een ‘poseur’ zijn. Ik heb aan het begin geschreven, dat Wilde's werk en leven grotendeels ‘theater’ zijn. Maar dat betekent nog niet dat hij een poseur was. Een toneelspeler is geen poseur. ‘Wilde “posed” as an aesthete? He was an aesthete. He “posed” as brilliant? He was brilliant. He “posed” as cultured? He was cultured,’ schrijft Ransome... en het erge is, dat het ooit nodig zou zijn geweest om dit te moeten uitleggen.

Ik was eerst van plan, om in dit artikel ergens over mijn eigen ervaring, als jongeman, van Wilde en zijn werk te schrijven. Om bijvoorbeeld te vertellen hoe ik in het jaar 1937, toen de wereld heel modern en verlicht leek, met een wat oudere vriend een opvoering in Parijs heb bijgewoond van een Engels stuk over het leven van Oscar Wilde, dat zelfs bijna veertig jaar na zijn dood in Londen *niet mocht worden opgevoerd.* En het stuk was zo onschuldig als het maar kon. Het enige ‘shocking’ ogenblik kwam aan het eind van een scene, toen Wilde zijn Bosie (Lord Alfred) in zijn armen nam en het tweetal drie danspassen deden alvorens van het toneel te verdwijnen, met dat vrolijk liedje ‘You should see me dance the polka!’ als begeleiding. Wilde zelf zou echter zeer veel bezwaar tegen het stuk hebben geopperd. Want het was ‘bar art’ en niet eens onderhoudend.

Ik eindig echter liever door te zeggen, dat ik in de laatste weken steeds weer in nog een oud boek heb zitten lezen, namelijk een boek met een groen, verweerd en verscheurd kaft, dat de titel *The Works of Oscar Wilde* draagt en dat mij geschonken werd door dezelfde vriend die mij dat jaar naar Parijs had vergezeld. (Caliban in een andere gedaante - alias Adolf Hitler - zorgde in 1940 in Londen voor zijn vroegtijdige dood.) En in dat boek wordt men op iedere bladzijde met het geniale van Oscar Wilde geconfronteerd. Zelfs in verhalen als *The Model Millionaire*, dat vandaag heel eenvoudig en zelfs flauw lijkt, en dat, ik ben er zeker van, dit altijd was. Maar zelfs hier komt men tegen het *esprit* dat alles goed maakt. ‘Trevor was a painter,’ schrijft Wilde. ‘Indeed, few people escape that nowadays. But he was also an artist, and artists are rare.’

‘His books,’ concludeert Ransome,

> are those of a wonderfully gifted and accomplished man who is an author only in his moments of leisure... If he had been rich, I think it possible that he would have been a des Esseintes or a Dorian Gray, and left nothing but a legend and a poem or two, and a few curiosities of luxury to find their way to the sale-rooms.

In plaats hiervan liet hij ons zijn vele boeken na, en... zijn leven.

Martin Fido: *Oscar Wilde.* Hamlyn Books, Londen, 1973. 144 blz.

Vyvyan Holland: *Oscar Wilde and his World.* Thames & Hudson, 144 blz. Londen, 1960; herziene uitgave 1966; herdruk 1979.

Arthur Ransome: *Oscar Wilde - A Critical Study*, Methuen, Londen, 1912, 1913. 234 blz.

T.G. Wilson: *Victorian Doctor - The Life of Sir William Wilde*, EP Publishing, Wakefield, 1974 (herdruk van de Methuen uitgave van 1942). 338 blz.

William Gaunt: *The Aesthetic Adventure*, Jonathan Cape, 1945. 224 blz.

Het Hotel d'Alsace, waar Wilde is gestorven.

Illustraties o.à. uit: Vyvyan Holland: *Oscar Wilde and his World*, Nilsson & Lamm BV, f 28,25.

James Brockway
Engelse kroniek

In de vorige kroniek schreef ik dat ik de nieuwe roman van Kingsley Amis aan het lezen was - een verhaal over de Russische bezetters van Engeland in het jaar 2035. Ik kan niet zeggen dat ik veel van dit voorbeeld van satirisch-bedoelde SF genoten heb. Amis is sterk anti-Russisch en hij laat bezetters zien die geen marxistische revolutionairen zijn, maar verwende en decadente kapitalisten van een nieuw en heel saai genre. De Engelsen schildert hij als slaafs en onderdanig. Noch de figuren, noch de intrige (een heel onduidelijke, over een complot onder jonge Russische officieren, om het Russische bewind omver te werpen en de oude en bijna vergeten kultuur van Engeland te herstellen) zijn interessant en de roman lijkt ook dáárdoor veel langer dan hij is.

Volgens mij een mislukkig, zo'n eksperiment, hoewel er inderdaad enkele vrij amusante vondsten zijn, dat wil zeggen, vooral amusant voor liefhebbers van de literatuur. Want jonge intellectuelen onder de Russen, die een belangstelling voor de Engelse literatuur en volkskunde ontwikkelen, laten telkens weer zien hoe gemakkelijk het is in ‘hineininterpretieren’ te vervallen, wat heel komische en lachwekkende resultaten oplevert. Bijvoorbeeld: een zeer populair ‘music-hall’-liedje uit het Edwardiaanse tijdperk (1901-1910) met een tekst vol ‘cockney’-taal, grapjes en bekende Londense straatnamen, wordt door een van deze enthousiaste jonge Russen volslagen fout geïnterpreteerd, zodat de lichthartige grapjes en argot doodernstig (en mis) worden uitgelegd.

Amis grijpt in dit boek ook de kans om met verschillende bolwerken van de Engelse literatuur (Shakespeare, de kerkdiensten van de Anglikaanse Kerk enz.) de draak te steken. Maar het blijft helaas bij zulke satirische grapjes, zodat het geheel een weinig smaakvolle, geslaagde - of volwassen - indruk achterlaat. Bovendien is het proza van Amis in dit boek allesbehalve lichtvoetig, maar zwaar en overladen met een satire die te vaak verzuurd lijkt. Totaal anders van aanpak, maar ook heel satirisch, is de tweede roman van de vrouw van uitgever Colin Haycraft, de directeur van Duckworth, de uitgeverij die sinds 1972 het werk van Beryl Bainbridge brengt. Het is Haycraft's vrouw, die onder de naam Alice Thomas Ellis schrijft, die de fictie-titels voor Duckworth kiest, wat al veel zegt, want die fictielijst staat thans zeer hoog geboekt.

De eerste roman van Alice Thomas Ellis, die in de winter van 1977/68 is verschenen, heb ik ooit als ‘een fusillade’ beschreven. Want in die briljante korte roman, *The Sin Eater* getiteld, ging deze nieuwe auteur als een scherpschutter te werk. Een scherpschutter, die door vele, vooral jongere lezers zeker als reaktionair in haar meningen zou worden bestempeld voorzover men de schrijfster met haar hoofdfiguur Rose, moeder en vrouw van middelbare leeftijd en van streng orthodoxe, katholieke overtuiging, zou kunnen identificeren.

Die eerste roman is gebouwd om een samenkomst van verschillende mensen in een landhuis in Wales, maar dit is maar een basis, om de gastvrouw, Rose Ellis, de kans te geven, door het hele boek een verpletterende fusillade van kritische opmerkingen en aanmerkingen te lanceren tegen vele moderne opvattingen en voorbeelden van ‘ketterij’. Alles is hier zo scherp, raak, geestig en met zoveel stijl geschreven dat zelfs de lezer die vindt dat sommige oordelen van deze Rose (bijv. Vraag: ‘Seriously, Rose, if you had a son and he turned out to be homosexual, what would *you* do?’ Antwoord: ‘Shoot him.’) buitensporig zijn, zoiets graag op de koop toe neemt, want er zijn vele andere meningen, die hoe anti-progressief ze ook mogen lijken, best mogen worden geuit. Bijvoorbeeld deze: ‘The (modern) Church was like

a dignified old mother who has slapped on a mini-skirt... and started ogling strangers'. Er is ook dit over moderne katholieken: 'They seem to regard Our Lord as a sort of beaten egg to bind us all together.' En wat vindt u van dit: 'An entirely estimable human being - an Englishman'?

Rose in *The Sin Eater* maakt zich door haar hoogmoed, de manier waarop zij àlles streng bekritiseerd - alsof zij God zelf is - toch aan een hoofdzonde schuldig en de orthodoxe auteur zorgt er voor dat zij hiervoor op de allerlaatste bladzijde zeer streng wordt gestraft: haar twee jonge en dierbare kinderen sterven in een auto-ongeluk.

In de nieuwe roman *The Birds of the Air* is de vorm praktisch dezelfde gebleven. De titel is van een oud, Engels kinderliedje afkomstig, met de regels:

> All the birds of the air were a-sighing and a-sobbin
> When they heard of the death of poor cock robin.

Zij slaan hier op een wrange wijze op de dood van de onechte zoon (Robin) van een van de hoofdfiguren, Mary. Dit is wrang, omdat het versje iets lichthartigs en grappigs heeft, terwijl dit sterfgeval daarentegen tragisch was. Mary, intellektualistisch, is de dochter van de centrale figuur, Mrs. Marsh. Zij is apatisch

geworden en wordt dan ook door haar moeder als een zieke bejegend.

Enkele familieleden en kennissen komen in het knusse huis van Mrs. Marsh samen om het Kerstfeest te vieren. Mary, die niets voor zo'n viering voelt, is er eenvoudig omdat zij in het huis logeert, waar zij door haar moeder verpleegd wordt. Haar wat naïeve zuster Barbara komt aan met haar vervelende man Sebastian. Deze is lektor aan een universiteit en schrijft boeken - hij bedriegt zijn vrouw met een andere, getrouwde vrouw, wat Barbara net voor het ‘feest van licht en liefde’ ontdekt. Met haar zijn ook haar twee tiener-kinderen. Dezen zijn de punk-rocker imiterende Sam, die zijn eigen, ruwe taal spreekt (‘Gerra bed, cow’ of ‘S'a fash'n’, d.w.z. ‘It's the fashion’), zijn haar groen laat verven en alle medewerking aan de stemming en het vieren van het kerstfeest radikaal weigert; en haar wat jongere en onuitstaanbare dochter Kate, die veel te belezen is en de anderen met haar brede kennis van de Engelse dichters steeds lastig valt en treitert. Een karikaturale Amerikaanse uitgever uit New York is ook bij deze kerstviering aanwezig, plus nog een paar andere idioten, zodat Alice Thomas Ellis meer dan voldoende stof heeft om haar scherpschutterswerk nogmaals in dit korte boek voort te zetten. Wat zij wel doet.

Aanstellers, zelf-bedriegers, dwazen worden klein gekregen en de aanstellerij in haar vele vormen wordt agressief en vrij dodelijk aangepakt. Sommige slachtoffers van de pijlen van Alice Thomas Ellis in deze tweede roman zijn echter een beetje al te bekend. De Koningin van Engeland bijvoorbeeld, of tenminste, de monarchie (‘People who believed in monarchy, reflected Mary, were certifiably mad’). En naast de koningin, met haar uit gemeenplaatsen samengestelde Kerstrede, ook de (niet bij naam genoemde maar niettemin direkt herkenbare) leiders van de Britse politieke partijen (Mrs. Thatcher: ‘a shop mouse, her head stuck in a yellowed meringue’; Callaghan: ‘an old teddy bear, his stuffing leaking a little now’).

Dit zijn echter weinig subtiele aanvallen - weinig subtiel, dat wil zeggen, voor een bij uitstek subtiele auteur als deze. Veel interessanter zijn de opmerkingen over het gedrag van de verschillende figuren, over het kerstfeest zelf, zoals dit in Engeland nog steeds wordt gevierd (alles onecht, dwangmatig en namaak) over de houding van de Britten tegenover dieren (sentimenteel, maar ze toch uitroeien als ze een gevaar voor de menselijke samenleving worden... en ook als ‘sportoefening’.) Dit mocht best worden gezegd: ‘The totem of the English was a small animal - furry, stuffed and articulate. Winnie the Pooh vied with the Queen (God trailing in the distance) for the forefront of the mind of the English middle class.’ De Amerikaanse uitgever ziet de Engelsen als ‘clever monkeys not to be judged by normal American standards’. En wat de wereld van schrijvers en boeken betreft, schrijft Alice Thomas Ellis in verband met deze man: ‘Being in the world of books, he was familiar with lunacy in all its forms’.

Er zijn echter opmerkingen die veel dieper gaan en die meestal heel pessimistisch van aard zijn. Mary bijvoorbeeld, ziet het leven aan een kind schenken als het arme ding in een val laten lopen (‘the trap that was life’) en over het geloof van een teleurgestelde katholieke vrouw schrijft Ellis: ‘She was resigned to faith rather than a believer, having no doubts - no doubts, that is, as to the existence of God. Of his moods, his intentions, she wasn't sure. She saw no reason to suppose that he meant her well in the accepted meaning of that term...’. En hoe definieert de schrijfster de betekenis (voor de Engelsen) van die uitdrukking? Als volgt: ‘He didn't, as her mother did, wish her a nice house, a nice husband, nice children, a well-trained pet, happiness, longevity and a sherry in the evenings.’ Ziehier het soort kommentaar dat deze roman, waarin eigenlijk weinig gebeurt, tot iets heel speciaals maakt.

Alice Thomas Ellis: *The Birds of the Air.* Duckworth, Londen, 1980. 152 blz.

Pierre H. Dubois
Franse kroniek
De dimensies van Jean Giono

Tien jaar geleden, op 9 oktober 1970, overleed in Manosque, waar hij werd geboren en vrijwel zijn hele leven heeft gewoond, de Franse schrijver Jean Giono. Merkwaardig genoeg is hij in ons land weinig bekend, al zijn er een paar boeken van hem vertaald, drie zover ik heb kunnen nagaan, *Regain* uit 1930, *Le chant du monde* uit 1934 en *Le Moulin de Pologne* uit 1953. De verklaring daarvan kan misschien worden gevonden in het wat anecdotische feit dat hij bij de Nederlandse schrijvers in elk geval één bewonderaar had, Anton Coolen, die in 1937 een roman van hem vertaalde, *Regain* (Weer een lente), nadat Giono overigens een jaar eerder, in 1936, de Franse vertaling van *De goede moordenaar* (Le bon assassin) met grote waardering had ingeleid. Die verklaring zou dan zijn, of althans kúnnen zijn, dat Giono hier wordt beschouwd (evenals Coolen) als de auteur van streekromans.

Daar heeft het ook lang op geleken. Maar in Frankrijk is men van die simplistische gedachte inmiddels wel genezen. De verjaardag van zijn dood is dit jaar dan ook niet onopgemerkt gebleven. De bekende serie-uitgave van Franse en internationale klassieken, de Pléiade, is al lang geleden begonnen met hem tot de klassieken te rekenen en de *Oeuvres romanesques complètes* in de reeks op te nemen. Er zijn tot nu toe vier delen van ongeveer 1500 tot 2000 bladzijden van verschenen, een vijfde deel verschijnt in oktober, evenals het eerste deel van de *Oeuvres cinématographiques*, terwijl dit jaar het *Album* - een telkens aan een ander schrijver gewijd en op dezelfde wijze als de Pléiade-delen uitgegeven iconografisch boekwerk - over Giono gaat. Er verscheen bovendien nog een ongepubliceerd jeugdwerk *Angélique*, in oktober komt de eerste aflevering van de Cahiers Giono, een eer die hij met een betrekkelijk klein aantal andere schrijvers, als Gide, Camus, Céline, Proust en nog enkelen deelt en hij kreeg - en krijgt ongetwijfeld nog - bijzondere aandacht in de literaire tijdschriften.

Er is dus een herleving van Giono aan de gang. Eigenlijk is hij nooit uit de aandacht weg geweest en moet men dus feitelijk spreken van een opmerkelijke, tien jaar na zijn dood toenemende belangstelling.

Dat is ook helemaal terecht. Want nog afgezien van de vraag of ook de regionale of streek-roman niet zou kunnen worden gekenmerkt door grote kwalitatieve verschillen en dus door literaire kwaliteit, is het al te gemakkelijk en zeker voor een groot gedeelte totaal onjuist Giono als een streek-auteur, in dit geval van de Provence, te willen afdoen. Dat gaat hoogstens voor een aantal van zijn romans op, en dan nog bereikt hij daarin een universaliteit die hem ver boven deze meestal wat denigrerend bedoelde karakteristiek uittilt. Giono is, simpelweg geformuleerd, een groot romanschrijver, en hij wordt als zodanig in Frankrijk erkend en ver daarbuiten, in Amerika en Europa, voor en achter het ijzeren gordijn, vertaald. Zoals hijzelf eens een boek schreef over zijn ontdekking van de schrijver van Moby Dick, *Pour saluer Melville*, zou men nu iets dergelijks kunnen doen voor hem, en in feite gebeurt dat ook.

Giono werd in 1895 in Manosque geboren als zoon van een schoenmaker en een strijkster. Zijn grootvader was Italiaan van geboorte en dat verklaart voor een groot deel zijn belangstelling voor Italië, waar een niet onaanzienlijk deel van zijn oeuvre mee verbonden is. Door ziekte van zijn vader zag hij zich gedwongen op 16-jarige leeftijd de middelbare school te verlaten en in een bank te gaan werken, onderbroken door de eerste wereldoorlog, waarin hij dienst deed tot hij in mei 1918 aan het front een gasvergiftiging opliep. Na zijn demobilisatie werd hij weer te werk gesteld bij

de bank in Marseille en een jaar later als agent in Manosque. Intussen was hij al begonnen te publiceren (schrijven deed hij van jongsaf) en in 1929 gaf Grasset zijn eerste roman uit, *Colline*, die ook in het Engels werd vertaald en toen de Prix Brentano ontving. Hij kwam in aanraking met Gide, Paulhan, Guéhenno en de anderen en wijdde zich vanaf 1930 geheel aan de literatuur.

Zijn reputatie van streek-romancier hangt samen met het onmiskenbare feit dat het hele eerste deel van zijn oeuvre zijn ontstaan inderdaad aan de Haute-Provence, het gebied van Manosque, tussen Baumugne en het gebergte van La Lure, dankt. Maar vanaf het begin kent zijn werk een hoog gehalte aan poëzie, aan kennis van de natuur, aan de treffende wijsheid die er bij sommige herders en boeren te vinden is. Het is bekend dat hij die romans uit de eerste vooroorlogse jaren, alvorens het manuscript naar Parijs te sturen, naar Gallimard, met wie hij sinds 1930 contractueel verbonden was, aan de bewoners van zijn streek voorlas. Hij heeft daar in die jaren voor zijn taal en stijl veel aan te danken gehad. En wie *Jean le Bleu* (1932) leest, een verhaal over de jeugd van de schrijver, ziet duidelijk waar hij vandaan komt, hoe zijn aandacht is gegroeid voor geuren, kleuren, geluiden, hoe muziek en poëzie zich aan hem openbaren, hoe gevoel voor de realiteit van de menselijke natuur, van de arbeid, hand in hand gaan met de ontdekking van de schoonheid, die dan ook nooit een louter-idyllische is maar waarin ook het niet-mooie is betrokken. Een natuurkracht. Zo herkent men hem in een roman als *Batailles dans la Montagne* uit 1937, een roman die een verschrikkelijke overstroming in de Alpen beschrijft. Het is een epos in de ware zin van het woord. Mensen en dieren in deze roman zijn belangrijk, dramatisch en tragisch, maar zoals ze het zijn in de visioenen van Goya over de oorlog. Hoofdfiguur is het water, de roman van een collectiviteit, de gemeenschap van een bergdorp, dat zich tegen het dreigende water verzet.

In datzelfde jaar verscheen een heel ander boek van zijn hand, *Refus d'Obéissance*, weigering van gehoorzaamheid. Het is een boek dat ten grondslag ligt aan een omstreden episode uit zijn bestaan. Giono, die de oorlog aan den lijve had ondervonden, koesterde een blinde woede tegen deze waanzin en was een hartstochtelijk pacifist. In 1935 tekende hij het manifest tegen het fascisme, zoals hij een jaar later stelling nam tegen de processen in Moskou. Maar op het moment, waarop links zich uit naam van het anti-fascisme achter de defensie schaarde, weigerde hij deel te nemen aan wat hij als een vals pacifisme beschouwde. *Refus d'Obéissance* is een

protest daartegen: ‘Mijn offer dient tot niets anders’, schreef hij,

> dan om de kapitalistische staat te laten leven. En verdient die mijn offer? Is hij zacht, geduldig, beminnenswaard, menselijk, oprecht? Zoekt hij het geluk van allen? ... Ik verkies te leven, de oorlog en de kapitalistische staat te doden. Ik wil mij enkel opofferen aan mijn geluk en dat van anderen.

Deze opstandigheid is geen politieke of economische, maar een dichterlijke. Het is hem niettemin genoeg verweten. Hij werd bij het uitbreken van de oorlog aangehouden als ‘défaitist’, weer vrijgelaten na de bezetting van Frankrijk en, onvermijdelijk, kende hij in die jaren een waardering die hij niet beoogde. Maar zijn meningen, zijn tellurische gezindheid, ten onrechte als een soort Blut-und-Boden opgevat, werden door Vichy-aanhangers uiteraard geëxploiteerd, hetgeen hem na de oorlog moeilijkheden opleverde. Van niet al te lange duur overigens. In 1947 maakte hij zijn literaire rentrée met *Un roi sans divertissement*, de eerste van een reeks kronieken, die ongetwijfeld zijn geïnspireerd op de *Chroniques Italiennes* van Stendhal. De sfeer van zijn romans en het type van zijn personages in zijn volgende reeks: *Noë*, *Mort d'un Personnage*, *Les Ames fortes*, *Les Grands Chemins*, *Le Hussard sur le toit*, *Le Moulin de Pologne*, *Le Bonheur fou*, *Angelo*, *Le Désastre de Pavie*, *Deux cavaliers de l'orage*, zijn vaak buitengewoon ‘stendhaliaans’.

Men mag zeggen dat Giono, ná de oorlog, maar dóór de oorlog, een dimensie aan zichzelf, aan zijn schrijverschap heeft toegevoegd, die hem zijn ware grootheid geeft. Want al is hij Stendhaliaans door zijn visie (en door zijn bewondering voor Stendhal), hij blijft een ánder schrijver. Hij wordt geen Stendhal. Maar hij wordt een groter schrijver dan de Giono van vóór de oorlog. Pierre Citron, die in het vierde deel van de Pléiade-editie, de na-oorlogse cyclus annoteert, merkt op dat naast de constanten van zijn persoonlijkheid er nu een andere Giono te voorschijn komt, de gecultiveerde, minnaar van geschiedenis, poëzie, schilderkunst en muziek. De vooroorlogse was een verliefd, verrukt, naïef mens en vol illusies over de vooruitgang. De na-oorlogse beoordeelt de Giono van voordien. En hij oordeelt - hij zegt het zelf in een notitie - zoals Cellini het deed in het begin van zijn *Mémoires*, waarvan de eerste alinea als volgt luidt:

> Alle mensen van welke stand dan ook die iets uitzonderlijks hebben gepresteerd of wat daarop gelijkt, zouden, als ze waarheidlievend en rechtschapen zijn, eigenhandig hun leven moeten beschrijven; maar men dient aan zo'n mooie onderneming niet te beginnen vóór men de veertig gepasseerd is. Hiervan geef ik me rekenschap, nu ik de achtenvijftig achter de rug heb en in mijn geboortestad Florence aan de vele rampspoeden die mij, als elke sterveling, getroffen hebben terugdenk, op een ogenblik dat ik van dergelijke slagen minder te lijden heb dan ooit tevoren. Ja, ik geloof zelfs dat ik nooit zo opgewekt van zin en gezond van lichaam ben geweest als nu. Ik herinner me sommige prettige dingen en sommige afschuwelijke rampspoeden en als ik die overzie, ben ik nog stomverbaasd dat ik het tot de leeftijd van achtenvijftig jaar heb gebracht en nu, goddank, nog zo gelukkig verder leef.

Citron is van mening - en daar lijkt het inderdaad heel sterk op - dat Giono, die geen autobiografisch werk schreef (behalve *Jean le Bleu*), met zijn roman-project uit die tijd in deze richting heeft gedacht. Daaraan is het stellig te danken dat zijn

na-oorlogse romans een nieuwe, zoveel weidsere dimensie hebben gekregen, die hem tot een van de belangrijkste romanschrijvers van zijn generatie maakt. De aandacht die in dit jaar aan hem wordt besteed, is terecht en verdiend.

Brieven & commentaren

Opnieuw de 'terugkeer' van Ida Gerhardt

In het september-nummer van BZZLLETIN suggereerde ik in een wat luchtig bedoelde, korte bijdrage dat het gedicht 'Terugkeer', dat voorin *De ravenveer* staat, niet van Ida Gerhardt zelf zou zijn, maar haar zou zijn 'afgestaan', zoals dat volgens haar eigen mededeling ook het geval was met een gedicht uit de bundel *De argelozen.* Een suggestie die vanzelfsprekend in 't geheel niet als een onvriendelijke beschuldiging aan het adres van de dichteres bedoeld was, maar waarin misschien wel meespeelde, dat dit gedicht niet hoort bij de verzen van Ida Gerhardt die mij het liefst zijn. Uitgangspunt voor mijn redenering was het merkwaardige 'perspectief' dat dit gedicht kreeg, doordat het afzonderlijk voorin de bundel is geplaatst en door cursivering benadrukt werd. In *De ravenveer* nemen de 'Verzen van overzee' een belangrijke plaats in en die vertellen dat de dichteres naar een land overzee vertrekt (i.c. Ierland). Dan neem je als lezer al gauw aan, dat de terugkerende in het onderhavige gedicht ook de dichteres is. Maar wie is dan de 'ik'? Er klopt iets niet, dacht ik, en zo redeneerde ik naar mijn vermoeden toe, langs wat achteraf een dwaalweg bleek te zijn.

Want toen het BZZLLETIN-nummer al gedrukt was en er niets meer veranderd of teruggetrokken kon worden, ontdekte ik dat 'Terugkeer' van Ida Gerhardt een paar jaar vóór het verschijnen van *De ravenveer* in Maatstaf had gestaan (15e jaarg. nr. 6, sept., 1967, p. 349). Het had daar de opdracht 'Voor mijn zuster Mia' en er stond als toelichting onder, dat er een herinnering in meeklinkt 'aan Sappho's Ode voor haar broer'.

Zo bleek mijn toch al gewaagde vermoeden een al te luchthartige inval! Er was niets raadselachtigs aan het gedicht, zoals het daar in het tijdschrift stond. Ik herroep natuurlijk mijn suggestie over 'Terugkeer'. Maar toch laat het gedicht zoals het, ontdaan van opdracht en toelichting en door plaatsing en zetwijze geaccentueerd, daar voorin *De ravenveer* staat, mij met iets onverklaarbaars zitten.

Jan van der Vegt

[Nummer 80]

Johan Diepstraten in gesprek met Louis Ferron
Over de autobiografie

‘Mijn vader, *August Beckering*, woonde voor de Duitse bezetting met zijn ouders in Den Helder. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd hij onder dienst geroepen, uiteraard in Duitse krijgsmacht, want hij was een Duitser. Hij werd in Haarlem gelegerd en heeft daar mijn moeder leren kennen. Hij zat gewoon bij de Wehrmacht. Ik droom publiekelijk wel eens dat hij officier bij de SS was, maar dat is veel te mooi. Ik ben geboren op 4 februari 1942 in een kliniek aan de Haaglingerweg in Leiden. Het zal wel een kliniek voor ongehuwde moeders zijn geweest, maar dat weet ik niet zeker. Mijn vader werd naar het Oostfront gestuurd en is daar gesneuveld.

Aan hem heb ik absoluut geen herinnering. In Bremen bij zijn moeder die mij in huis had genomen hingen schilderijen aan de muur die waarschijnlijk van hem waren. Althans, zo heb ik het achteraf geïnterpreteerd. Het waren van die typische Noordduitse schilderijen met mannen met stoere visserskoppen. Iets beter dan het gemiddelde kitschwerk, schat ik. Ik weet niets van mijn vader, alleen wat mijn moeder over hem heeft verteld. Dat is niet veel, want ze wist kennelijk ook heel weinig van hem. Ik ken hem van foto's, maar die heeft mijn moeder later allemaal vernietigd toen zij trouwde met een republikeinse oud Spanjestrijder. Ik zal dertien of veertien jaar zijn geweest toen ik voor het laatst die foto's zag. Ik denk dat ik op hem lijk. Een beetje een Noordduits type. Een frisse Duitse jongen met een klare blik. Hij paste er wél in hoor. Dat ik er zo weinig van weet is voor mij een levenslange obsessie gebleven: herinneringen aan foto's, een enkel schetsboek. Wat mijn moeder deed aan het begin van de Tweede Wereldoorlog? Ze had een Mulodiploma, dus ze zal wel een kantoorbaan hebben gehad. Ze was jong en ze wilde wat, weg uit een wurgend milieu. Zij had een voorkeur voor viriel ogende mannen en inderdaad de behoefte om te shockeren. Dat heeft ze haar leven lang gehouden. Het is amateurpsychologie, maar ik denk dat zij haar leven lang met haar vader heeft lopen worstelen. Daar heeft ze zich vaak over uitgelaten. Zij had altijd de indruk dat haar zuster Rie werd voorgetrokken. Rie is ook in de fout gegaan, maar heeft dat direct hersteld en leidt tot heden een uiterst oppassend leven. Mijn moeder was een beetje losgeslagen uit de fatsoenlijke, naar hoger burgerdom strevende familie. Ze is altijd een dwars type geweest. Ze ging met een Duitser mee, daarom mochten kinderen in de buurt later ook niet met mij spelen.’

Een half jaar na zijn geboorte vertrok Louis Ferron die tot zijn 6e jaar *Karl-Heinz Beckering* heette, met zijn Duitse grootouders naar Bremen. Zijn moeder, *Wilhelmina Ferron*, bleef in Nederland achter. In de nooit gepubliceerde autobiografische roman *Buiten Schot* die Louis Ferron schreef in de eerste jaren van zijn eerste huwelijk, zijn enkele herinneringen aan Bremen opgenomen:

‘Karl-Heinz, du sollst nach Hause kommen, die schweinerische Amerikaner fangen an zu schiesen.’

Karl-Heinz geeft geen sjoeche, hij vermaakt zich best en bovendien wil hij zo'n schietpartij wel eens van dichtbij zien. Wie zal het hem verbieden. Als de jongen er plezier in heeft? Op straat is hij mogelijk nog veiliger dan binnen.

Achter het huis van Karl-Heinz was een groot grasveld, een prairie, dacht hij altijd, ergens achter op die prairie stond een woonwagen. Hij kende die woonwagen wel.

Daar woonde zijn vriendje met diens moeder. Hij kwam er wel eens en kreeg dan altijd wat toegestopt. Nu brandde de wagen als een aarde in wording. Wist Karl-Heinz dat dit een einde was van een jeugd, een vurige bezegeling van het noodlot? Het paleis werd opgevreten door de oorlog en daar kon hij niets tegen doen, het was een fascinerend gezicht. 'Mutti, Mutti', brulde hij, 'Kom eens kijken, de wagen van Klaus staat in brand en de soldaten proberen te blussen.' Iedere emmer water die zij erop gooien doet het vuur in woede toenemen, de hele prairie is verlicht. Een geweldig brandoffer, een ritueel vruchtbaarheidsfeest. Wat het is kan Karl-Heinz niet weten, het is een brand.

En vergeet niet te vertellen Karl-Heinz, dat Onkel Kalli het huis binnen kwam rennen, schreeuwend dat de haven in puin lag en dat hij nu zonder werk was en dat er met puin ruimen geen sodemieter te verdienen viel, maar dat hij het wel moest doen, omdat hij toch een dak boven het hoofd wilde houden. Een ademtocht van woorden, heet uit zijn mond vlammend, een gebed, bij god, een gebed.

En dat een half uur later, toen je uit het huis geglipt was, een bom door het huis kraakte. Bang, alleen de muur aan de straatzijde hield zich hijgend overeind. En je rende naar binnen om te kijken hoe het daar uit zag. Je kwam op de w.c. terecht, die zich verborg achter de staande muur, een poging tot verzet misschien, en daar zag je het gekste wat je ooit had gezien: een geblakerde w.c. zonder dak. Een gore braakselbruine lucht stond er boven. Poepen in de open lucht.'

'Het is toch raar', zegt Louis Ferron, 'ik heb het potje gepakt en ben midden op straat gaan zitten om te poepen. Ik zal drie jaar zijn geweest, dat blijft je je hele leven bij. Ik heb beelden in mijn hoofd hoe het gezinsleven was, hoe de huiskamer eruit zag. Ik speelde soldaatje met vriendjes, dat was heel gewoon in die tijd. Ik heb een vage herinnering van het beroemde marktplein, maar daarvan weet ik niet of de herinnering authentiek is of uit tweede hand. Het kan zijn dat ik het plein ken van een ansichtkaart. Het is wel typerend voor de manier waarop ik de historie behandel: ik maak geen onderscheid tussen originele herinneringen en herinneringen uit de tweede hand. Zoals ik met *mijn* verleden omspring, doe ik het ook in mijn romans. De Tweede Wereldoorlog die ik uitsluitend uit de literatuur ken, heb ik me ook toegeëigend alsof het mijn persoonlijke geschiedenis is.

Op deze foto zit ik met een Beiers jasje aan op schoot bij een man. Ik geloof niet dat hij mijn grootvader was. Hij heette Onkel Kalli, hij zal de broer van mijn grootmoeder zijn geweest.

Ik denk dat haar man dood was, want toen zij na de oorlog in 1950 naar Amerika emigreerde, had zij een nieuwe vrijer. Ze zal wel weduwe zijn geweest. De grootmoeder? Zij is voor mij een geïdealiseerde moeder. Foto's die ik van haar later heb gekregen, klopten met het beeld van mijn herinnering. Alleen bleek ze wat ouder te zijn. Toen ik haar later op een foto zag dacht ik: ze kan mijn moeder niet zijn, daarvoor is ze te oud. Als kind wist ik dat niet.

1 Bremen. Grootmoeder, Karl Heinz na '45.
2 Bremen. ca. '45. Grootmoeder/Karl-Heinz -?- Tante Anni.
3 Bremen. Onkel Kalli, Karl Heinz na '45.

Je kunt wel zeggen dat dit mijn eeuwige moeder is gebleven. Als ik in Duitstalige landen op vacantie ben, heb ik het zwaar zitten hoor. Zij is een veel voorkomend type daar, een beetje rossig haar, slavische jukbeenderen. Dat werkt door.'

'Ik kan me niets van armoede herinneren, maar het moet er wel geweest zijn, anders waren we geen kolen gaan zoeken aan het einde van de oorlog. Ik moet ook suikerbieten hebben gegeten, want toen ik jaren later in Medemblik op kostschool was, kreeg ik bij de enorme bietenvelden een geur in mijn neus dat ik dacht: héééé. Rijk zullen we het niet hebben gehad, maar in mijn herinnering is het wel zo. Voor mij was het er een aards paradijs.'

In de autobiografische roman *Buiten Schot*:

'De vrede nam toe in hevigheid. Karl-Heinz kreeg pakketjes uit Amerika met Amerikaanse kleren en voedsel. Vol trots liep hij rond in een soort blue jeans en streephemd en hij dronk chocolademelk tussen het puin. Met de vrede nam ook het gevoel van liefde toe, dat zijn echte moeder voor hem koesterde. Het rode kruis werd ingeschakeld, hij moest zo spoedig mogelijk naar Nederland komen. De jongen hoorde in Nederland thuis, zijn vader was immers gesneuveld. Bovendien was hij posthuum begiftigd met het ijzeren kruis, dat zou fnuikend voor de jongen kunnen zijn. Hij moest een degelijke Hollandse opvoeding hebben.

Karl-Heinz moest verlaten wat hem dierbaar was: zijn moeder (dacht hij), zijn vriendjes en zijn stad, ook al lag deze verrot aan zijn voeten. Vriendelijke mannen met een sloom gezicht en met misselijke manieren, namen hem mee in een jeep. Hij voelde wel dat van nu af aan de lieve jeugd bijgezet was in het praalgraf der herinnering. Maar hij wist niet hoe het deksel op te lichten, hij was te jong voor een dergelijke krachtinspanning.' Louis Ferron: 'Ik herinner me dat ik met mijn Duitse grootmoeder op het station stond, waar ik afscheid van haar heb genomen. Ik heb erg gehuild, dus ik zal wel begrepen hebben dat het afscheid niet van korte duur zou zijn. Ik kan me nog een flard van een gesprek herinneren. Er moet een stationsklok op een paal hebben gestaan en toen vroeg ik: "Was ist das?" "Das ist

ein Uhr". Maar ik verwarde Uhr van uurwerk met het begrip Uhr van uur. Ondanks mijn grote verdriet deed ik daar heel moeilijk over.'

De treinreis Bremen-Den Haag. Hij werd opgevangen in Nederland. In de roman *Buiten Schot*: 'En hij moest warme melk drinken, hij kotste die weer uit. Smerig product van een laf land. Hij sliep op een zaal met mensen, waar hij bang voor was. Huilende mensen, mensen met afgeschoten benen, met vunzige kleren, stinkende mensen, pus van de grootste wond der historie. Hij lustte ze niet, maar hij sliep met hen op één zaal. Als hij beseft zou hebben, dat dit een noodzakelijk gevolg was van de vrede, dan zou hij die hebben uitgekotst, zoals de melk. (...) De volgende dag een tocht door Nederland. Met de Jeep naar Den Haag. De vrede die een stad binnentrok, twee geuniformeerde liefdadelingen, met in hun midden een jongetje in jeans. Het moet een vertederd gezicht zijn geweest. Zijn grootmoeder haalde hem af.'

Louis Ferron: 'Zij stelde zich voor als mijn moeder. Nee, dat zag ik niet zo zitten. Zij was een uiterst dominerende vrouw, zij deelde de lakens uit en drilde de kleinkinderen. Mijn grootmoeder bepaalde alles, maar toch ontspoorden haar dochters. Mijn moeder die het met een bezetter had gehouden, haar zuster Rie en dan de jongste dochter. Zij was heel jong gestorven en had geen kans gekregen om in de fout te gaan. Zij is dan ook door de familie onmiddellijk heilig verklaard. Al waren de dochters ontspoord, ze kwamen weer bij hun moeder terecht.

Als iedereen aan tafel zat werd mijn grootvader door mijn grootmoeder de grond in getrapt, gekleineerd en gesard. Dan kreeg hij een voorgewende hartaanval, en ging languit op de grond liggen. Want die arme man moest toch wát doen. Vreselijk was het. Die grootouders waren mijn substituut-ouders. Ik kan me nog vechtpartijen herinneren waar de politie bijgehaald werd. En de buren achter hun ramen kijken: "oh oh oh oh, de

Ferrons zijn weer bezig". Mijn grootouders waren niet a-sociaal, ze waren exact als hun omgeving, de omhoogstrevende kleine ambtenarij. Maar die mensen gingen emotioneel zo merkwaardig met elkaar om dat het ontaardde in moord en doodslag. Mijn grootmoeder moet iets van een aangeboren waanzin in zich hebben gehad. Die merkwaardige ogen hebben me mijn hele leven niet in de steek gelaten. Enge, licht en lichtende doordringende ogen, waarmee ze kon dwingen. Er waren dagen dat zij in bed bleef liggen en migraine voorwendde. Als ze het gevoel had dat ze haar greep op het winkeltje kwijt dreigde te raken, werd ze ostentatief ziek en resideerde op haar slaapkamer om alle aandacht weer naar zich toe te trekken. Als een tweede Raspoetin oefende zij dan haar macht uit.

Mijn grootvader had als jonge man bij de marine gediend. Hij was drie jaar hofmeester op Harer Majesteits Lynx. Hij was een patriot. Graag mocht hij vertellen dat hij bij een bezoek van Wilhelmina aan boord de kleine Juliaan over de drempel heeft mogen dragen. Daar is hij zijn leven lang trots op geweest. Zijn drie Indië-jaren heeft hij altijd verviervoudigd. Triest allemaal. Daar woonde ik na mijn terugkeer uit Bremen. De naam Karl-Heinz Beckering verdween, ik werd Aloysius Ferron. Het moet voor een kind een krankzinnige ervaring zijn geweest, die natuurlijk levenslang doorwerkt. Je verandert van naam en in zekere zin ook van identiteit. Bij je moeder weggehaald, dan een kunstmoeder, je verandert van taal en wordt uit een besloten wereld weggehaald. Dat moet zijn doorwerking hebben gehad, al weet ik niet hoe.'

In de roman *Buiten Schot*: 'Verdomme', zei hij eens, 'Jullie hebben me een mooie naam gegeven, de naam van iemand die zijn ideaal verloochende. Hadden jullie daar soms een bedoeling mee? Zou ik het ideaal van mijn jeugd moeten verloochenen omdat mijn moeder een scheve schaats heeft gereden met de een of andere Feldwebel?'

'Maar', zei men toen, 'Wij dachten dat jouw jeugd bedolven lag onder de walmende puinhopen.'

Wie kon begrijpen, dat dit de apotheose zou zijn, van de eerste zeven levensjaren, een naamsverandering. Men zegt, dat de mens zich eens in de zeven jaar vernieuwd en dit ging bij Pierre (= Karl-Heinz = Louis Ferron, J.D.) gepaard met het losbranden van de gehele mensheid. Als een zwarte Phoenix kwam hij uit zijn as gekropen, zwaar verminkt, als een verminkte mythe. Maar nieuw, volkomen anders toch, met zijn wortels diep grijpend in de moerasdamp van een prehistorie. Soms denkt hij: 'Ik ben een snavelhond of een reusachtige schildvogel, als men mij mijn jas uittrekt zal men het merken.'

J.D.: In de roman *De Gallische Ziekte* vertelt Nathanael Prohaska zijn levensverhaal: 'Op het moment dat voor mij de wereld verkeerd begon te draaien en ik vreesde eraf geslingerd te worden, hebben hij en zijn vrouw mij liefderijk opgenomen. "Niets meer dan mijn plicht", had mijn grootvader gemeend, die een broer was van mijn moeder en dus mijn oom. Maar in die plicht van hem, zo heb ik later begrepen, lag meer besloten dan familiale solidariteit alleen. Het was een mengeling van triomfalisme en zendingsdrift waarmee hij me in huis had genomen. Hij, de jongere broer van mijn zuster, zou aan mij goed gaan maken wat mijn moeder had nagelaten. En wat mijn moeder zoal had nagelaten werd mij vrijwel dagelijks in niet mis te verstane bewoordingen onder de aandacht gebracht. Mijn moeder was een mooie vrouw geweest, zo leerde ik van mijn pleegvader. "Mooi als de zonde", had hij eens gezegd en had daarbij nerveus met zijn ogen geknipperd.'

Louis Ferron: 'De familieverhoudingen liggen in *De Gallische Ziekte* iets anders, maar het heeft er allemaal wel mee te maken. De dochter had een scheve schaats

gereden en de ouders zouden dat wel eens even rechtbreien. Mooi was mijn moeder niet, maar wel zondig en zij had een grote aantrekkingskracht op mannen. Ze had een aard om zich aan mannen te geven, dat wel. Wat op pagina 21 van *De Gallische Ziekte* staat leg ik in de mond van de pleegouders van Nathanael, maar dat was typisch mijn moeder: “Mijn pleegouders hebben mij altijd voorgehouden uit de mij aangeboden lectuur alleen dat te kiezen wat bevorderlijk is voor mijn zieleheil en dus voor een carriere in het bestel dat tot dat heil zou leiden.” Dat deed mijn moeder in het echt. Wilde ik missionaris worden, dat mocht als ik het tot Jezuiet zou brengen. Geen matroos moest ik worden, maar stuurman. Je ziet vaak bij ongehuwde moeders dat zij de neiging hebben hun kinderen op te krikken in de maatschappij. Het schijnt algemeen te zijn. Ze moeten maatschappelijk ongedaan maken wat hen is overkomen. Het kan kennelijk rustig samengaan dat zij in de praktijk mij anders behandelde dan zij met de mond beleed. De eerste de beste mogelijkheid om mij van school te sodemieteren, heeft zij aangegrepen. Je moet er ook rekening mee houden dat mijn moeder het maatschappelijk slecht had. Extra geld van het armenbestuur van de kerk wist zij niet los te pingelen. Het was toen niet zo ideaal als nu.’

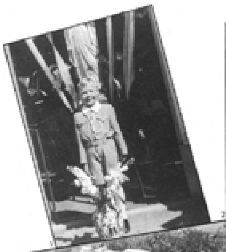
Maar zover zijn we nog niet. Louis Ferron gaat naar de lagere school in Leiden. Alleen de derde en vierde klas doorloopt hij in Haarlem, de overige vier klassen bij de nonnen. Ferron: ‘De enige vrouwen die wij om ons heen zagen, waren nonnen, gekleed in grote dikke jurken. Het was geheim wat er onder die habijten zat. Het was er ouderwets katholiek. De jongens en meisjes bleven gescheiden, iedere sexuele kennis werd je onthouden. Je had vermoedens, maar het bleef vreemd. Mijn sexuele opvoeding is zonder meer Victoriaans te noemen.’ In de roman *Buiten Schot*: ‘Ze kwamen uit het Oosten, uit Tsjecho-Slowakije, Polen of nog oostelijker, god zal het weten. In het Vaticaan zullen zij wel te boek hebben gestaan als “I Mongoli”, deze geschoeide Carmelitessen met hun habijten van wol en harten van paardenhaar. Zij hebben zich hier in Nederland toegelegd op de verzorging van arme en verweesde kindertjes, beddepissertjes en drijfhoutjes van vergane strontschepen. Men kan betalen naar vermogen, ook de opvoeding is naar vermogen.’

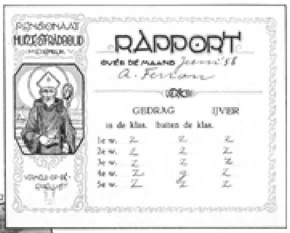
Ferron: ‘Ze hadden een aantal strenge leefregels. Onder het opvoeden van ons door moesten ze soms als hazen naar de kapel om te zingen en te bidden. Je had een gedeelte van het tehuis dat toegankelijk was voor iedereen en het kloostergedeelte dat alleen voor de nonnen was bestemd, dat heette Het Slot. De nonnen zaten in een zaal achter de kapel, tussen ons en die ruimte was een luikje dat alleen openging bij het uitreiken van de communie. Dan zag je al die nonnen voorbijschuiven, dat was heel eng. Die maagdelijke gezichten, het was heel geheimzinnig. Met hemelse, angelieke stemmen zongen zij het Gregoriaans. Dat maakte een verpletterende indruk.

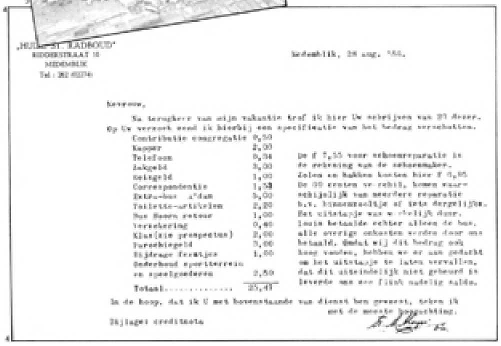
Jaren later heb ik met mijn eerste vrouw in Assisië gezeten, waar Franciscus is gestorven. Wij waren een keer in de crypte van de kerk van de Heilige Clara. Door een luik met een traliewerk ervoor kon je de Heilige Clara zien liggen in een hagelnieuw habijt. Je zag ook haar bruinlederen gezicht. Mijn associatie met die nonnen was levensgroot aanwezig. Een heel lugubere ervaring. En opeens schuift er een levende non langs het luikje met een centenbakje of zo. Ik dacht dat ik dood bleef. Wat ik hiermee wil zeggen, is bijna niet uit te leggen. Het is een vreemde mengeling van erotiek en religiositeit. Daar ben ik me bewust geworden van de koppeling tussen exaltatische religie en erotiek, wat constant in mijn romans terugkomt. God behoede me voor de dag dat ik daarover positief zal gaan schrijven.’

J.D.: ‘Voor hetzelfde geld richt je een sekte op.’

Ferron: 'Precies, dat risico zit erin en dat wil ik verre van me houden. Maar het is latent aanwezig. Daarom beschrijf ik dit soort dingen met de nodige ironie, tenzij het in de roman zo kan dat ik er niet op gepakt kan worden als schrijver. Ik ben erg gevoelig voor religie. Ik was bij de nonnen zonder meer een gelovig ventje. Het maakte zo'n indruk op me, ik was echt fanatiek. Rationeel vind ik religie een verwerpelijke zaak, maar







„HUIZE ST. RADBOUD"
MEDEMBLIK

Contributie congregatie	0,50
Kapper	2,00
Telefoon	0,34
Zakgeld	3,00
Reisgeld	1,00
Correspondentie	1,50
Extra-bus A'dam	5,00
Toilette-artikelen	2,20
Bus Hoorn retour	1,00
Verzekering	0,40
Klas (zie prospectus)	2,00
Onderhoud sportterrein en speelgoederen	2,50
Totaal	25,41

1 Eerste H. communie '48, Leiden (?).
2 Rapport van de kostschool in Medemblik.
3 Kostschool Medemblik. Urinoirs na afbraak school, ca. 1977.
4 Ferron: "In Medemblik was ik een keer brutaal bij de godsdienstles en omdat er op mij toch geld toegelegd moest worden, was het nogal makkelijk om te zeggen: en nou maar weg ook".

emotioneel ben ik religieus. Ik geef het alleen geen kans meer. Ik heb een periode gehad, zo rond mijn twintigste, dat ik me er als een gek in heb gegooid, zoals anderen zich tegenwoordig in de Baghwan storten. Tot in het bizarre ging ik erin. Ik was rijp om opgenomen te worden in Santpoort.'

In de lagere school periode woonde hij afwisselend bij zijn grootouders in Haarlem en bij de nonnen in Leiden. Toen Louis een jaar of negen was kwam zijn Duitse grootmoeder langs. Of hij mee wilde naar Amerika? Zijn echte moeder stelde het hem voor, hij mocht gaan.

Ferron: 'Het was wel erg wreed, hè, van een moeder om zoiets te doen. Ik durfde niet zo goed, hier had ik mijn vriendjes. Mijn grootmoeder heeft wat geschenken achtergelaten en is naar Amerika vertrokken. Dit is mijn enige tastbare herinnering aan mijn grootmoeder.' Hij loopt naar de boekenkast en haalt er een aapje uit waar hij zijn rechterhand in steekt. Wat onhandig speelt hij er even mee.

Een grote invloed heeft Oom Gerard op hem gehad. Hij was een nakomertje in de familie, twaalf jaar ouder dan Louis. Ferron: 'Hij is nog steeds in zijn puberteit blijven steken, maar dat besefte ik toen nog niet. Gerardje kon geen kwaad doen, de gekste streken mocht hij uithalen. Hij was een tot in de grond verpest kind. Hij was ook het slachtoffer van de Victoriaanse opvoeding van zijn ouders. Heel wereldvreemd was hij, een voorloper van Provo. De neiging van "terug naar de natuur" was bij hem sterk aanwezig. Met andere jongens en hem gingen we naar de duinen en maakten daar kampvuren en hielden merkwaardige rituelen. Het vereren van de natuur was daarbij een onderdeel. Gerard hield er allerlei pantheïstische opvattingen op na. Het zit allemaal in *Het Stierenoffer.*

Later begreep ik dat hij veel met andere jongetjes rotzooide en ook met mij deed hij dingen waarvan het maar goed is dat zijn ouders het nooit geweten hebben. Maar ik kwam door hem in een andere wereld. De wereld waarin je thuis werd geacht te zijn was er een van: word maar een flink aangepaste jongen, luister maar veel naar de KRO, want de rest is heidens en rood, word maar als je grootvader die het tot *hoofd*conducteur bij de Nederlandse Spoorwegen had gebracht. Bij Gerard leefde je in een fantasiewereld en dat was voor een jongetje veel interessanter.

Hij had boeken van Stanley en Livingstone met oude gravures van blote negerinnen, dat was zijn porno vermoedelijk. Hij was bezig met klassieke muziek, met veel gebaren, gespring en overdreven pathos maakte hij me duidelijk wat er mooi aan Beethoven was. Hij las vooral boeken op het gebied van de mysterieleren, Krisnamurti, madame Blavatsky. Daar pikte ik dan ook een graantje van mee. Dat was heel wat anders dan de Windroosserie van Het Spectrum waarmee ik werd opgevoed. Dit hier is een opdracht van Gerard in het boek Stanley in Afrika's donkere Wildernissen. Dat geeft aan in wat voor sfeer we met elkaar omgingen. Momenteel is hij getrouwd met een Voodoopriesteres. Ze reizen de hele wereld af omdat zij steeds stemmen krijgt met opdrachten daar en daar haar toverkracht aan te wenden.'

In de autobiografische roman *Buiten Schot* beschrijft Ferron hoe hij met Oom Wim, voor wie oom Gerard model stond, een sexueel spelletje met Annie deed. 'Ik was doodsbang, dat Annie er iets van tegen haar moeder zou vertellen, want ik was medeschuldig en ik zou niet weten hoe me te verdedigen. Dagenlang waren we opvallend lief tegen het kind, tot we meenden dat ze het vergeten was. (...) Van toen af aan begon ik Oom Wim een beetje te schuwen. Ik begreep dat hij een zielige jongen was, een wrak, gestrand op zijn ouders, hetzelfde geval als mijn moeder, iets gevoeliger was hij misschien. Ik begon het vreemd te vinden dat hij met jongens

omging die jonger waren dan hij, ik begon te begrijpen waarom hij zijn vrienden verloor, hoewel ik die vrienden niet kan vergeven, dat ze hem niet wat wijzer hebben gemaakt. Ze zagen hem vermoedelijk als een al dan niet geslaagde clown. Ongelijk hadden ze niet, maar het was smerig om hem niet van die rol te verlossen.'

J.D.: 'Die hang naar uniformen, heb je dat ook van Oom Gerard?'

Ferron: 'Het lijkt me voor de hand te liggen dat het een projectie van mijn vader is. Maar dat zal een psychiater beter kunnen verklaren dan ik. Die uniformenliefde had mijn moeder ook heel sterk. Het leger heb ik altijd interessant gevonden, om avontuurlijke redenen. Van Oom Gerard kreeg ik boeken over het Vreemdelingenlegioen.'

Na de lagere school bij de nonnen vertrekt Louis Ferron naar een kostschool in Medemblik. Ferron: 'Daar heb ik hele nare herinneringen aan. Het was een Mulo bij de broeders. Er zaten allemaal verwende middenstandsjongetjes in mijn klas. Er heerste een strenge tucht. Je mocht alleen in klasverband wandelen, je mocht niet in je eentje buiten het gebouw. Het was opgezet als een Engelse kostschool met een grote slaapzaal die ingedeeld was in chambrettes, dus met afscheidingen die niet tot aan het plafond doorliepen. Er was veel gerotzooi bij de toiletten en de broeders bleven ook niet met hun handen van je af. Daar werd de honger naar sexualiteit aan je geopenbaard: door jongens aan jongens.

Ik werd er voortdurend aan herinnerd dat ik niet van goede kom-af was. Als het zo gelegen kwam ook door de heren geestelijken, een minder fraai trekje van hen. Het waren rotzakken, en dat is dat. Vanwege mijn postuur kon ik me niet met geweld imponeren, dus handhaafde ik me daar met misselijke, ongrijpbare acties. Het woord achterbaks mag je in dit verband wel gebruiken. Ik trok op met jongetjes die er fysiek ook niet bovenuit staken, het waren meer de dromertjes, de denkertjes zal ik maar zeggen.

Als jongetje werd ik in Haarlem niet geaccepteerd vanwege het zondige gedrag van mijn moeder - de buurt lulde -, in Medemblik was het mijn kom-af. Daar realiseerde ik me pas echt goed dat het oorlog was tussen de maatschappij en mijzelf, dat de wereld ten opzichte van mij een vijandige houding aannam. Op die kostschool heb ik begrepen dat ik bij de gemiddelde burger uit de boot viel. Vanaf dat moment besefte ik heel goed dat ik een outsider was, om maar niet te zeggen een outcast. Toen dat bewustzijn er eenmaal was, ben ik dat gaan stimuleren. Het is prima als je dat bent, dacht ik.

In Medemblik was ik een keer brutaal bij de godsdienstles en omdat er op mij toch geld toegelegd moest worden, was het nogal gemakkelijk om te zeggen: en nou maar weg ook. Daar verzette zich niemand tegen.'

Anderhalf jaar heeft Louis Ferron het in Medemblik uitgehouden, vervolgens gaat hij naar de St. Jeroen Mulo in Haarlem, maar ook dat duurt niet lang. Oom Gerard stuurde hem vanuit Amerika een Playboy, waarmee Ferron wordt betrapt. Dat was het einde van deze schoolperiode.

Ferron: 'Toen dacht mijn moeder: hij heeft me al genoeg gekost, laat hem maar gaan werken. Ik zie me nog, een klein schriel ventje op die gigantische transportfiets van Albert Heyn door de straten van Haarlem. Dan moest ik naar Konrad Stork met suiker en koffie, de pont op, maar die lag iets lager dan de kade. O, wat was dat erg. Jankend op de fiets, terwijl je wist dat je heus wel wat beters kon dan als ongeschoold arbeidertje van 15 jaar je dagen doorbrengen.'

In de autobiografische roman *Buiten Schot*: 'Nu, Pierre (= Louis Ferron, J.D.) was gevormd in twee burchten tot een bitter krijgsman, hij kon zijn taak beginnen. De

komende jaren werden een groot slagveld van verlangens, wensen, verplichtingen, zorgjes en sollicitaties, ontslagen, een wriemelende hoop gebeurtenissen. Er gebeurde niets, waarvan men zou kunnen zeggen,

dat het doorslaggevend zou zijn voor Pierre's toekomst. Hij liet alles over zich heen gaan met een welwillendheid die vreemd aandeed, ware het niet dat hij inmiddels zijn eigen gang ging, onopgemerkt. Hier eens tevoorschijn kruipend, vanonder een puinhoop, daar weer verdwijnend onder een neergevallen dak. Als hij ergens lang genoeg geweest was, zei hij vaarwel en probeerde het ergens anders, wat lette hem? Als hij maar geld binnenbracht, want zijn moeder onderhield hem natuurlijk niet voor niets. Pierre was fotograaf, loopjongen, banketbakker, boekverkoper, kantoorbediende, bijna zeeman, bijna verzopen, korte tijd weer scholier door een samenloop van omstandigheden, daarna werden weer enige beroepen afgewerkt.'

Ferron: 'In die periode woonde ik afwisselend bij mijn grootouders en mijn moeder. In Haarlem heb ik met mijn moeder minstens op een tiental adressen gewoond. Zij had natuurlijk een kamerwoonprobleem. Ze had een vriend, dat zal wel de nodige fricties hebben opgeleverd met de huisbaas. Daarom verhuisde ze steeds van het ene bomvrije adres naar het andere, totdat bleek dat het ook daar niet bomvrij was. Bij vlagen woonde ik bij haar, als het mocht van de huisbaas. Ik mocht niet opvallen, want dan liep mijn moeder het risico weer van haar kamer afgegooid te worden. Als mijn moeder naar haar werk was, werden alle kamers afgesloten en dan moest ik maar kijken. Mijn boterhammetjes stonden ergens wel klaar en voor de rest moest ik mijn huiselijke leven maar zien in te richten. Zij heeft neiging tot "wasdwang", een maniakale neiging om alles schoon te hebben en een jongen op die leeftijd maakt rommel. Dat werd voorkomen door de boel af te sluiten. Ik moest mijn heil op straat zoeken.

Ze had verkering met een taxichauffeur en gaf al mijn speelgoed aan de kinderen van hem. Ze besefte niet dat haar gedrag mij wel eens pijn zou kunnen doen. Ik verdenk er haar niet van dat zij overmatig haar best heeft gedaan om zich in mijn zieleheil in te leven. Mijn moeder was en is volkomen op haar eigen heil en geluk uit. Dat ging toentertijd ten koste van haar kind. Voor kerels offerde zij zich helemaal op. Ik herinner me dat zij 's ochtends om vijf uur opstond om de chauffeur koffie na te brengen. Trouwens, ik moest 's avonds als hij bij mijn moeder was in de taxi gaan zitten om de oproepen te kunnen beantwoorden. De chauffeur is wel vreselijk aan zijn einde gekomen.'

In *Buiten Schot* heeft Ferron het beschreven: 'Van mijn moeder kreeg ik de vreemdste geruchten door. Jan (de chauffeur, J.D.) scheen voor oogkanker te zijn opgenomen in het ziekenhuis, waaruit hij weer ontslagen werd, daar hij een hopeloos geval was. Hij was bij zijn vrouw weg en werd verpleegd door mijn moeder.

De kanker zette door tot in zijn hersenen, dagelijks moest zijn oogprothese worden verwijderd om het pus weg te vegen. Mijn onbaatzuchtige moeder kon zich nu helemaal aan haar taak geven, de man was volkomen blind en hulpbehoevend. Maar het bleek er later toch op neer te komen, dat hij op het punt van sterven toch liever naar zijn wettige huis terugkeerde. Mijn moeder kwam niet op de begrafenis, wel schijnt ze hem eens in het jaar op te zoeken. De dierbare dode ruste zacht.'

J.D.: 'Jouw moeder heeft ook een ellendig leven gehad. Uitgekotst door de buurt, sappelen voor de kost, een kind dat geen lieverdje is en dan zulke problemen met de vrijers.'

Ferron: 'Maar ze heeft het wel gezocht hoor. Haar zuster is na haar misstap keurig naar de kweekschool gegaan en is in het onderwijs terecht gekomen. Dat had mijn moeder ook gekund, maar ze wilde dwars liggen. Ze was meer op zoek naar de liefde dan naar maatschappelijke acceptatie en daar werd ik de dupe van. Het heeft

mijn verhouding met mijn moeder danig verpest, maar haar veroordelen gaat me ook niet gemakkelijk af. Ik zwierf in die tijd de hele dag op straat, het is een wonder dat ik niet in de criminaliteit verzeild raakte. Tussen alle baantjes door heb ik nog even op een school in Haarlem gezeten, daar hadden mijn grootouders voor gezorgd. Maar ik was de schoolroutine ontwend, spijbelde al na een paar weken en liep hele dagen door het Haarlemmerhout. Net als Nurks van Nicolaas Beets. Ik had een kamertje bij mijn grootouders op zolder. Boven mijn bed had ik een hamer en een sikkel geprikt. Toen mijn grootvader dat zag, ontplofte hij van woede en heeft me van de ene minuut op de andere de straat op geschopt. Dus maar weer naar mijn moeder toe, en weer de hele dag zwerven. De Voogdijraad ging zich met mij bemoeien. Ik moest naar een observatiecentrum in Doorn. Ze hadden mijn moeder op moeten nemen, maar goed, ik heb er driekwart jaar gezeten.

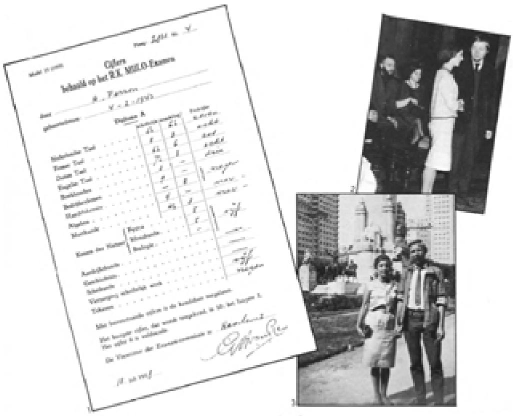
Een heel plezierige tijd heb ik daar gehad in de bossen van Doorn. Aan de overkant van het observatiecentrum was een tehuis voor ongehuwde moeders. Nou, dat trok elkaar wel aan. De normale wereld van de sexualiteit werd daar zichtbaar. Ik heb er, op een onbeholpen manier weliswaar, mijn sexuele debuut gemaakt en veel gerotzooid met jongens, maar dat was normaal in die besloten wereld.

Schoolfeestje Driehuis 1959. Ferron 2e van links.

De meeste jongens werden ingezet bij het houthakken, want zij moesten toch bezig zijn terwijl zij psychologisch geobserveerd werden. Ik zat liever op mezelf. Ik had al snel een baantje als corvéer, afwassen, bedden opmaken, dat had ik snel voor elkaar, lekker in mijn eentje en veel lezen.

Na driekwart jaar was men erachter dat ik de Mulo wel zou kunnen halen en, zo werd me beloofd, daarna zou ik naar de HBS mogen. Ik kwam in een pleeggezin in Driehuis Westerveld bij de familie Van Kooten. Daar heb ik een buitengewoon plezierige tijd gehad. Maar ik was wel een eigenaardig ventje geworden. Je had de beweging van het existentialisme, het was de tijd van de zwarte coltruien, cool jazz, de zonnebril. Als het warm weer was, liep ik in een grote dikke zwarte trui. Als ik nu zo oud was, zou ik waarschijnlijk punk zijn geweest. Ik liep er in die tijd bizar bij, dat vond ik leuk. Want ik wilde kunstenaar worden. Het moet wel irriterend zijn geweest voor andere mensen. Ik wilde me niet meer wassen, liet het begin van baardgroei ook onmiddelijk staan, en ik was eigenwijs. Ik geloof dat die familie mij heel goed heeft opgevangen. Daar heb ik het Mulo diploma gehaald op 18 juli 1959. De belofte om de HBS te mogen doen, was iedereen vergeten, dus ging ik werken. Ik kwam

terecht bij boekhandel Loosjes in Haarlem Noord. Met mijn moeder was de verstandhouding weer wat redelijker geworden. Ik moest haar vrijers keuren, waarschijnlijk kwamen zij af op advertenties die mijn moeder zette.



1 Uiteindelijk haalt Louis Ferron het Mulodiploma op 18 juli 1959.
2 Louis Ferron trouwt met Mischa Proper.
3 Madrid ca. '63. Met 1e echtgenote bij het monument van Cervantes.
4 Afgekeurd voor militaire dienst op 17 juni 1960.

Ik wilde carriere maken als kunstenaar dus ging ik naar Parijs. Avontuur wilde ik, de vleugels moesten maar eens uitgestrekt worden, de Vijftigers achterna, hun werk kende ik. Op zoek naar roem en mooie meiden, maar ik was nog wel een jongetje. Ik kom in Parijs aan, zwierf daar over straat en had geen geld en geen onderdak.'

Wat er toen gebeurde, staat in *Buiten Schot*:

'Er komt een man aangelopen, een forse kerel met een blauwe regenjas. "Vous n'avez pas de logis?" "Nee, mijnheer." "Je sais quelque chose pour vous." Pierre krijgt een identiteitskaart te zien. "Sureté" staat er op, volkomen betrouwbaar, dus onbetrouwbaar. Maar hij is te moe om er over na te denken. Hij gaat met de man mee. "Als die vent me nu hebben moet, zal het me een zorg zijn als ik maar na afloop kan slapen." Een grote, smakeloze kamer (je kan wel zien dat de fransen buiten de deur wonen) met een groezelig peertje aan het plafond. Pierre krijgt wat brood op verzoek, wat wijn.

Ik voelde me ziek worden, over heel mijn lichaam groeiden zweren, grote afzichtelijke plekken. Ik durfde niet meer naar buiten als dat zou moeten.

De volgende morgen lag ik alleen in bed, de man had het niet de moeite waard gevonden om me te wekken en me op weg te helpen, of misschien verwachtte hij wel dat ik bleef.

"Nu eens in de spiegel kijken hoe iemand eruit ziet na zo'n festival." "Goddank, niets bijzonders, in ieder geval maak ik een uitgeslapen indruk, dat is al heel wat." Ik ging op zoek naar geld, nergens waardepapieren, nergens. Alleen maar ondergoed, de kerel barstte van het ondergoed, wat had ik eraan? Voor ik wegging sloopte ik zijn electrisch scheerapparaat, een spiegel, een stoel, de wastafel. Een zielig slopertje.'

LOUIS FERRON

KLEINE KRIJGSKUNDE

1

Ben ik een koperen krijger
in het krijgstuig van hongerige paarden
snellend over de Romagna
en als het te laat is
(zoals gewoonlijk)
broed ik in mijn flardend ei
de bronnen uit voor
een nieuwe historie.

2

De donkere kelen brullen nu
onhoorbaar in de duizelingwekkende koepel
geen vorst is in staat de kerels
te doen zwijgen
als zij naar de benen grijpen
van de oude nonnen
die ouder worden nog
als zij krijsend achterovervallen
in de harige wolk van hun habijt.

3

Zijn de woedende pausen
in hun te kleine bedden gekropen

1 Ferron als H. von Kleist in ‘Drie vrouwen rond Ferron’, theaterproduktietje met o.a. Ineke Cohen.
2 Debuut in Maatstaf mei 1962.
3 Haarlem, Nieuwjaarsreceptie ca. '65. Met o.a. Henk van Kerkwijk, Suzanne Piët.

Aan mij vertelt Ferron een verhaal dat wat minder triomfantelijk afloopt. Hij was meegegaan met een Algerijn die een pasje toonde en kwam in een kamer waar twee andere Algerijnen wachtten. ‘Ze gingen een paar keer over me heen, gaven me een broodje en schopten me de straat op.’

Met hangende pootjes terug naar Nederland wilde hij niet. Hij meldde zich als zeventienjarige aan bij het Franse Vreemdelingenlegioen. Ferron: ‘Daar heb ik voor het eerst en voor het laatst het soldatenleven meegemaakt. Het was wel spannend hoor. Je zat tussen zwaargebouwde jongens 's avonds bier te drinken in de kantine. Daar mocht ik als jong knaapje tussen zitten. Het beantwoordde precies aan wat ik me ervan had voorgesteld: hard, zonder mededogen, maar wel leuk met de jongens. Exerceren, plees schoonmaken, medische tests ondergaan en eten op zijn Frans. En afgeblaft worden, maar dat hoorde er bij, daar werd je toch een vent van? Maar ik werd afgekeurd. Ik was zelfs niet goed genoeg voor kanonnevoer. De Algerijnse oorlog was aan de gang en het sterftepercentage van de Legionnaires was ongeveer 60%. Die dans was ik mooi ontsprongen, maar toch vind ik het nog steeds jammer.’

Twee weken duurde de jongensdroom van Ferron: één week Parijs en één week Marseille en vervolgens werd hij op straat geschopt. Ze vroegen echt niet of hij wel genoeg geld had om in Nederland te geraken. In de autobiografische roman *Buiten Schot* wordt de korte Vreemdelingenlegioen-periode niet beschreven, wel dat hoofdpersoon Pierre een half jaar samenwoont met het hoertje Virginie. In werkelijkheid liftte Ferron terug naar Haarlem. Ferron: ‘Toch wel trots, want ik had bij de jongens gezeten en had iets te melden.’

Hij gaat op een zolder wonen in de Bedastraat in Haarlem bij een zwaargebouwde hospita. Ferron: ‘Toen begon het echte Bohemienleven. Veel geld had ik niet, ik wilde zo lang mogelijk geen baan en leefde weliswaar kommervol, maar ook heel plezierig. Het enige wat ik at, was brood met teentjes knoflook, zodat zelfs mijn vrienden op redelijke afstand bleven. Ik had een echt atelier, een schildersezel, verf en doeken. Ik was kunstenaar en dat moest iedereen aan me kunnen zien ook. Ik liep met rare strikjes om en petjes op, want ik paste me aan het stereotype van de kunstenaar aan. Terpentijn uit Ollie B. Bommel.

Ik kwam bij de legendarische Boot over de vloer, de leermeester van Kees Verwey. Boot was helemaal vervuild en verloederd, hij hield er filosofieën op na dat dat nodig was. ‘Stof bindt de materie’ luidde zijn motto. Dat ging ook letterlijk op, want in zijn huis hing alles met spinnenwebben en schimmel aan elkaar. Het was het wereldje waarin ik graag thuishoorde. Een paar lessen heb ik van hem gehad. De ratten kropen door het huis heen en gingen op je bord zitten, maar het was heel fascinerend voor een jongetje als ik. Het was een armoedige tijd. Bij de ouders van vriendjes werd ik onthaald op boterhammen met spek, want ik scheen er echt als Pietje de Dood uit te zien. Een kunstenaar moet lijden, nietwaar? Met twee vriendjes had ik inmiddels een huis gehuurd in Overveen (Hendrik Rozenlaan) waar het Bohemienleven zich verder afspeelde. Drinken, met de meiden dollen, altijd pret maken, meer valt er niet over te vertellen.

Kort na de Mulo in Haarlem was ik voor het eerst in aanraking met de literatuur gekomen. Het boekje *Nieuwe griffels*, *schone leien* van Paul Rodenko was een openbaring. Vanaf die tijd ging het lezen gewoon door. De meeste boeken kocht ik noodgedwongen op de markt.

Behalve door mijn afkomst ben ik misschien wel door het lot gestuurd om Duits te lezen. Want het enige wat goedkoop was op de markt waren Duitse auteurs. De

verzamelde werken van Heine, Schiller en Goethe waren allemaal voor één gulden te koop. Meer kon ik me niet veroorloven en ik las hen ook. En Frans, nou ja, wat je zo op die stalletjes kon krijgen. De literatuur van de jaren dertig. Na *Nieuwe griffels, schone leien* stuitte ik op *Gedoemde dichters*, ook van Rodenko. De eerste surrealisten, dat sprak me geweldig aan. Wat ik bij de Vijftigers had opgedaan, werd door hen verdiept. Ik wilde een tweede Rimbaud worden. Mijn literaire oriëntatie was voornamelijk op het Frans gericht, zeker wat de poëzie betreft. Zo ben ik gevormd, graaiend en snaaiend, en aanvankelijk de kwantiteit stellend boven de kwaliteit; Dekobra of Mauriac, het maakte me niets uit. De honger naar het hogere moest gestild.

In 1960 werd Ferron opgeroepen voor de keuring van de Nederlandse dienst. Ferron: ‘Ik speelde de getikte kunstenaar. Ik had van mijn Oom Gerard een jasje van de Columbiaanse luchtmacht geleend, dat was in 1960 nog nooit vertoond. Mijn haar was behoorlijk lang, ik liep erbij, het was niet te geloven. Het Legioen had ik graag gewild, maar om als Jan Lul de Soldaat in het leger rond te lopen... nee. Met een schetsboek vol surrealistische tekeningen en een ingewikkeld boek over een onbegrijpelijk onderwerp, de *Apologia pro vita sua* van kardinaal Newman, ging ik naar de keuring en hield me letterlijk doof, kwasi verdiept in het boek. Ze moesten zes keer mijn naam roepen voor ik reageerde, die act voerde ik op. 's Avonds nog even naar de psychiater, dat was snel geregeld. Ik hoefde nooit meer terug te komen.’

Het is in deze periode, 1960-1961, dat Louis Ferron Mischa Proper leerde kennen, met wie hij later negen jaar getrouwd zou blijven. Zij was de dochter van Lizzy Sara May en Mr. Proper. Toen Ferron haar leerde kennen, was zij inmiddels hertrouwd met Oscar Timmers, de schrijver J. Ritzerfeld. Louis Ferron woonde eerst samen met Mischa Proper. In *Buiten Schot* verhaalt hij over deze ook niet erg vreugdevolle tijd:

‘Weet je nog Ester (= Mischa, J.D.), voor we trouwden, we mochten bij mijn moeder inwonen, die onmiddellijk een goudmijntje zag in onze buitenechtelijke gang. Ze sloeg geld uit een niet geaccepteerde situatie, een zondige situatie en daar was ze de duvel nog de baas in boosheid mee.’ (...)

‘Je weet toch Ester, dat mijn moeder om de vijf maanden met een nieuwe vader kwam aandragen, uiteenlopend van vergrijsde orthopedische instrumentenmakers tot al te vitale gevangenis-cipiers. Wij mogen veilig aannemen dat zij met al deze lieden de onechte echt bedreef.

Van die cipiers met name, heb ik nachtenlang niet kunnen slapen. Of ik het aan de te dunne wanden van de woning of aan het gebrek van ook maar enig inzicht in de psyche van een tot volwassenheid groeiende knaap moet toeschrijven, ik weet het niet, maar een feit is, dat genoemde cipiers, al schonkend en bonkend, mijn moeder in alle staten van verrukking brachten. Het aantal decibels bij een dergelijke seance opgewekt, belette mij, om ook maar een oog dicht te doen.

En stel je nu voor Ester, dat deze vrouw het presteerde, om aan ons meer dan een hoge som te vragen, voor inwoning bij haar. Als zij het verboden had, zou het normaliter zijn geweest, want van nature was zij geneigd om het zogenaamde hokken af te wijzen, daar was zij keurig genoeg voor opgevoed. Dat zij zelf allerhande kerels over de vloer had, was een gevolg van diezelfde keurige opvoeding; men komt erdoor alleen te staan in een vijandige wereld en men zoekt contact, al is het maar tussen de benen. Het geweten werd opzijgeschoven om de eenzaamheid uit de wereld te helpen, men kan er slechts in meevoelen. Maar toen het om ons ging, moest er ineens geld op tafel komen om dat geweten te sussen.’

Ester is er kapot van, iedere keer weer als het ter sprake komt. ‘Ik weet het nu wel, je moeder is een schoft, maar ik wil er niet meer over praten, ik wil er niet meer aan denken.’

J.D.: ‘Je leidde een bohemienleven, het laatste waar je dan toch aan denkt is aan *trouwen*?

1 Nieuwjaarsreceptie Haarlem ca. '65
2 In zijn korte Belgische periode schreef Louis Ferron o.a. in het periodiek ‘Bond van grote en van jonge gezinnen’.
3 De jonge cineasten, Atelier Overveen 1952.
V.l.n.r.: Ferron, Frans van der Wildt, Albert van der Wildt, Peter Mookhoek (oude Mulomakkers).
4 Atelier Haarlem 1962.
5 In België exposeerde Louis Ferron.
6 Monotypie, 1963.

Moebiussekte te Leuven, 1963-64.

Ferron: ‘Wij vonden dat we moesten gaan samenwonen, dat deden we bij mijn moeder in de Dyserinckstraat in Haarlem-Oost. We moesten er grof geld voor betalen en bovendien kwam mijn moeder iedere dag controleren of alles wel schoon was. Dat was niet om uit te houden. Het was midden in de winter en zij zette iedere dag het raam open, want het stonk er en er werd niet gewassen. Samenleven met Mischa wilde ik wel, geborgenheid kende ik niet, ik had voor het eerst regelmatig sexueel contact en ik verlangde naar een soort huiselijkheid. Bij mijn moeder was het niet vol te houden, dus de andere mogelijkheid was om op kamers te gaan wonen. Maar daarvoor moest je getrouwd zijn. Ik was negentien, Mischa drie jaar ouder dan ik. Een jeugdhuwelijk. Dat moest wel misgaan.’

Het tweetal kreeg een zolder in de Alexanderstraat in Haarlem. Ze leidden een regelmatig leven. Mischa werkte, dus er kwam geld binnen, later werkten zij samen op wasserijen. Het is in deze periode dat Ferron daadwerkelijk met het schrijven begint. Honderden pagina's met Schierbeekimitaties, romanpogingen in de stijl van Boon van wie *Zomer te Ter Muren* en *de Kapellekesbaan* tot zijn favoriete lectuur hoorden. Het leven begon voor hem een normale loop te krijgen. Ferron: ‘Een beetje een artiestenbestaan toch wel, veel mensen over de vloer omdat je het enige getrouwde stel was, het idee van een zoete inval.’ Door het contact met Lizzy Sara May en Oscar Timmers kon Ferron zijn kennisterrein aanzienlijk uitbreiden. Lizzy zette hem op het spoor van Blaise Cendrars, Oscar op Celine en moderne Duitsers als Hans Henny Jahn. Oscar Timmers was redacteur van Vandaag, daarover hoorde Ferron het een en ander. Zo raakte hij, aan het einde van zijn huwelijk, langzaam ingebed in de Nederlandse literatuur. Maar in die tussenliggende negen jaren gebeurde er veel.

Al snel na het sluiten van zijn huwelijk verhuisde Ferron voor een half jaar naar België waar hij schreef voor het ‘Katholiek Vlaams Studentenverbond’, een Vlaams-nationalistisch studentenblad en de *Bond voor grote en kleine gezinnen.* In deze periode schreef hij ook *Buiten Schot.* In mei 1962 debuteerde hij met de gedichtencyclus *Kleine Krijgskunde* in Maatstaf.

Ferron: ‘Het huwelijk heeft negen jaar geduurd, maar dat ging absoluut niet goed. Toen wij uit elkaar gingen, heb ik nog een woelige vrijgezellentijd gehad voordat ik met Agaath trouwde. Tijdens mijn eerste huwelijk had ik een verhouding met een oudere dame, de “beroemde oudere vrouw” in mijn werk. Zij is terug te herkennen in het Madame D'Azay-type (*Gekkenschemer*) en Irmgard (*De Keisnijder van Fichtenwald*). Als je in mijn boeken burgerlijk bekakte dames tegenkomt, is dat op haar terug te voeren. Het oudere vrouwencomplex heb ik aan haar daadwerkelijk beleefd. Zij was gek op jonge jongetjes, dat gaf me wel een prettig gevoel. Bij haar had ik toch het idee: zij is de grote moeder bij wie je je veilig voelde. Dat was je natuurlijk niet, zij was een berekend secreet van een wijf.’

Dat neemt niet weg dat Ferron omwille van haar een zelfmoordpoging deed. Op zijn linkerarm zijn een tiental witte streepjes als litteken overgebleven. Niet in de lengte-, maar breedterichting, de onbeholpen manier van zelfmoord plegen waar menigeen nu nog zijn leven aan heeft te danken. Maar behalve de oudere dame was er een vriend die zijn huwelijk onmogelijk maakte.

Ferron: ‘Hij was mijn beste vriendje met wie ik jarenlang intens en intiem ben omgegaan. Hij was het derde wiel aan ons huwelijk. In veel boeken komt hij voor. Hij speelde de cynicus, toen kwam dat heel indrukwekkend op mij over. Hij werd mijn voorbeeld, ik volgde hem in alles, imiteerde hem, nam zijn humor over. Hij heeft een wonderlijk slopende rol gespeeld in mijn huwelijk. Zijdelings is hij geschilderd in Hardenberg (*Het Stierenoffer*), daar is hij uiterlijk naar getekend. Zodra er een studentenkwal, een corpsstudent in mijn boeken voorkomt, is dat naar die vriend. Is er een kwade genius in het spel, dan is dat op hem gebaseerd.’

In de periode 1964-1965 startte Ferron zijn carriere als copywriter bij de firma Boon in Bloemendaal, gespecialiseerd in reclame voor de middenstand. Later werkte hij onder Bob van Dijk, de huidige rechterhand van Henk van der Meijden, bij de VNU en schreef folders voor Libelle en prees volksboeken aan. Met Rob Muller richtte hij een reclamebureautje op, dat snel opgeheven werd. Door Rob Muller leerde hij Peter Muller kennen, de oprichter van het sexblad Candy. Voor hem schreef Ferron de pornoboeken *Genadeloze Meesteres* (onder de opvallende schuilnaam Luigi de Verona) en *Dagboek van perverse vrouwen* (door Louis de Verône). Voor het blad *Avondlectuur* vertaalde hij het een en ander, maar publiceerde in die tijd ook zijn eerste gedichtenbundel *Zeg nu zelf, is dit ontroerend* (De Arbeiderspers, 1967).

J.D.: ‘Je wilde een tweede Rimbaud worden, maar in België schreef je voor obscure blaadjes en aan het einde van de jaren '60 porno. Veel principes had je niet.’

Ferron: ‘Mijn principes waren dat er ook brood op de plank moest komen. En ik was tot op zekere hoogte bereid om concessies te doen. Wat dat Vlaams nationalistische blaadje betreft: ik denk dat ik daar best wel sympathie voor had. Dat zal er niet vreemd aan zijn geweest, ik stond daar tot op zekere hoogte wel achter. Of ik wilde er tenminste mee spelen. Die pulpschrijverij, daar ben ik nooit gelukkig mee geweest. Maar je kreeg er geld voor en je was aan het schrijven. Anders had ik al mijn geld op een reclamebureau moeten verdienen en dat deed ik nog minder graag. Nou, vooruit dan maar, dacht ik. Het schrijven van die porno was in de periode van de sexuele bevrijding. Ik kon me troosten met de gedachte dat ik er goed werk mee deed. Dat het snel in een fascistische zwijnerij ontaardde, viel in het begin niet te zien. Ik begon het te vermoeden omdat Peter Muller met uiterst vreemd volk omging: Waterman, pistolen Paultje en sexorgiën organiseerde. Wat daar gebeurde was echt onfris. Ik heb wel een paar pornoboekjes geschreven, maar ik heb er nooit helemaal ingezeten, daar vond ik het te vies voor. Het is overigens niet een van de leukste herinneringen die ik heb.’

J.D.: ‘Van de idealen van Rimbaud bleef weinig over.’

Ferron: 'Maar ik had net als Rimbaud de neiging om van alle smerigheid te proeven om te kijken tot hoever je kunt gaan. Je moet ook het kwade tot in de bron onderzoeken. Daar moet je je mee vereenzelvigen, dan kom je het verste. Het is een soort geheime spionnen taktiek: doe maar of je er bij hoort, dan kom je het meeste aan de weet. Stel je voor dat ik naar een bijeenkomst van oud SS'ers ga. Dan roep ik niet als

1,2 “Met Rob Muller richtte hij een reclamebureautje op, dat snel werd opgeheven.”
3,4 Ferron hield zich in leven met het schrijven van porno onder de naam Luigi di Verona.
5 Contract van de eerste gedichtenbundel van Louis Ferron.

Martin van Amerongen: wat zijn jullie een stelletje tuig. Nee, ik zou me gedragen alsof ik het volledig met hen eens was, daar de kick van hebben om achteraf te kunnen zeggen dat het daarom en daarom niet deugt. En *ik* kan het dan beweren, want ik ben er verder in geweest dan anderen.

Dit soort folders ontwierp Louis Ferron als copywriter bij de VNU.

Ik ben een tijd met een oud SS'er omgegaan, die zich niet tegenover mij hoefde te verdedigen. Ik zat hem op te naaien: oh, wat prachtig allemaal. En ik vond het ook prachtig. Ik heb die man zover gekregen dat hij in een dronken bui zijn uniform van zolder haalde. Ja, daar geniet ik toch van, ook al ben je smerig bezig.'

J.D.: 'Jij maakt wel een onderscheid tussen de burger en de schrijver Ferron, maar dat is kunstmatig. Ik kan me indenken dat je gefascineerd raakt door de SS, kom daar dan voor uit.' Ferron: 'Dat word ik ook, maar het is een fascinatie waar ik als staatsburger niets mee mag doen. Stel je voor dat ik me nu bij Max Lewin zou aansluiten, of bij Jong Europa. Dan zou ik die fascinatie als burger doordrijven en daar pieker ik niet over. Het is een foute, heel abjecte keuze, maar als schrijver leef ik me in, wentel me en spit in die materie. Maar niet als burger. Als het overigens alleen mijn particuliere fascinatie zou zijn, hoefde ik die boeken niet op de markt te brengen. Wat ik expliciet beschrijf, is bij andere mensen latent aanwezig. Daarom is het nuttig dat die boeken geschreven en gelezen worden. Laat mij maar de puist zijn die uitgedrukt moet worden. Dan ben ik maar de klos. Maar het is een dubbelzinnige puist, want die kan ook heel mooi zijn. De schoonheid van het verderf, van het verval, van het slechte, dat is bij mij te vinden, toch 'une saison en enfere'.

In 1970 had Ferron de moed opgegeven dat hij ooit naam zou maken. Hij vertrok van de VNU en ging voor uitgeverij Born werken waar hij het periodiek *Management* redigeerde, waarin hij zakenlieden allerhande nuttige wenken gaf. Hij was gescheiden van Mischa. Het is in deze periode dat Lizzy Sara May langskwam en hem stimuleerde om door te gaan met schrijven. Dat gaf moed, de zakenwereld trok hem

toch al niet aan. In 1972 publiceerde hij zijn tweede gedichtenbundel, *Grand Guignol* (Bezige Bij) en schreef in de tijd van zijn baas *Gekkenschemer.* Born verruilde hij voor de E.C.I. waar hij zorg droeg voor het krantje *Boektiek.* Ferron: 'Dat blaadje geloofde ik wel, dat zat zo in elkaar.' Hij was niet te handhaven, hij stapte maar weer eens op.

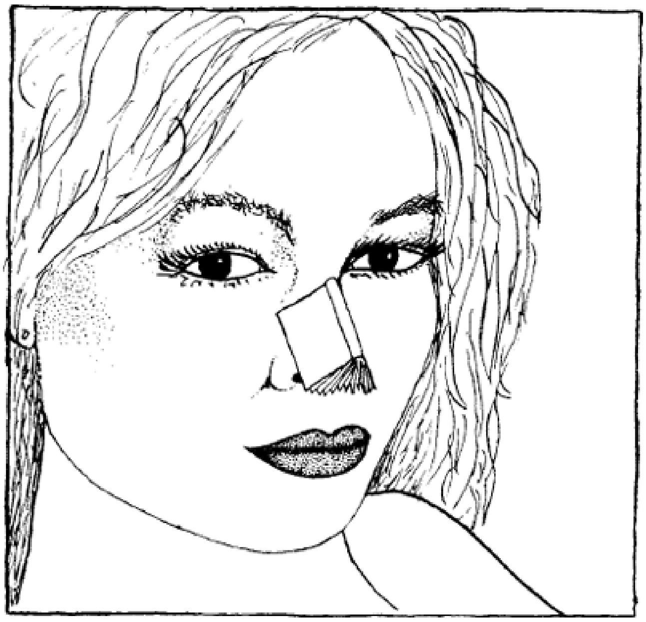
Na het verschijnen van de trilogie *Gekkenschemer* (1974), *Het Stierenoffer* (1975) en *De Keisnijder van Fichtenwald* (1976), raakte Ferron in een impasse. Hij was inmiddels met Agaath getrouwd en ging met haar Rechten studeren om in de zakenwereld iets te kunnen bereiken. Ferron: 'Anderhalf jaar heb ik het volgehouden, Agaath is nog steeds bezig. Zij is een krack op het gebied van Romeins Recht.'

Ferron stopte met zijn studie omdat het eerste schrijverssucces toch kwam. Lovende kritieken verschenen er en hij werd ineens door bladen als het Hollands Diep, Vrij Nederland en de VPRO gids gevraagd om bijdragen te leveren. Ferron: 'Toen besloot ik om mijn oorspronkelijke keuze te handhaven. Hier kan ik me waarmaken, maar het was een toevallige aangelegenheid.'

'Wat beklijft is de in de puberteit gestelde norm, voor mij is dat, wat de Duitse literatuur betreft hoofdzakelijk de negentiende eeuw: Sturm und Drang, Romantiek, uitmondend in de "burgerlijke" roman: Fontane, Thomas Mann, omdat ik de meeste van die schrijvers voor een gulden op de markt kon kopen. Hetzelfde geldt voor Franse schrijvers als de al genoemde Dekobra en Mauriac, maar ook Giraudoux, toneelstukken van Anouilh. Angelsaksisch ben ik pas later gaan lezen, toen ik me nieuwe Penguins kon veroorloven.

Hoe dan ook, er loopt voor mij een boog van, zeg, Schiller naar de Duitse schrijvers die nog door onze ouders werden gelezen. Wassermann, Feuchtwanger en Wiechert, om de bekendsten te noemen, publiceerden in het verlengde van de Duitse traditie, het zijn tevens de auteurs die door onze ouders gelezen werden en de laatste die gelezen móchten worden. Daarna trad de censuur op waardoor de Duitse literatuur min of meer getaboe-

iseerd is geraakt. De draad bij deze dertigers weer opnemen is een daad van culturele rechtvaardigheid. Voor mij persoonlijk betekent het het herstellen van het contact met de generatie van de ouders en in ruimere zin met de traditie. Wat het eerste aspect betreft: ik vind het nodig dat alles wat de generatie van de ouders heeft meegemaakt nog eens herkauwd wordt omdat ik het gevoel heb dat lang niet alles voldoende en op de juiste wijze is verwerkt. Dat is ook een reden dat mijn romans bij voorkeur in het verleden spelen. Ik ruim het puin van de ouders en herschrijf aldus mijn eigen mythologie die de mythologie van mijn generatie is. En zoals je weet zijn in de mythologie de goede krachten evenwaardig aan de kwade; de protofascist Jünger hoeft niet onder te doen voor de joodse humanist Wassermann. De schuldvraag naar wie het vuur heeft gestolen kon pas door ons gesteld worden.'



Tekening: Peter Yvon de Vries

1 2

Eindnoten:

1 Zelfgemaakt boekje met schema voor *De keisnijder van Fichtenwald.*
2 Juni '74 bij ECI, redacteur 'Boektiek'.

Aloys van den Berk
Bibliografie van Louis Ferron

Poëzie

- *Zeg mij nu zelf*, *is dit ontroerend?*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1967. (Giraffeboeken)
- *Grand Guignol; gedichten 1966-1971.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1974. (Bezige Bij-Poëzie)

Proza

- Verona, Luigi di (ps). *Genadeloze meesteres.*
  Amsterdam, P.J. Muller, 1970.
- Verône, Louis de (ps). *Dagboek van perverse vrouwen.*
  Amsterdam, P.J. Muller, 1970.
- *Gekkenschemer*; roman.
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1974. (BBliterair)
  2e dr. 1975. 3e dr. Amsterdam, Querido, 1980. (Salamander)
- *Het stierenoffer.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1975. (BBliterair)
  2e dr. 1975.
- *De keisnijder van Fichtenwald; of*, *De metamorfosen van een bultenaar.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1976. (BBliterair)
- *Turkenvespers*; roman.
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1977. (BBliterair)
- *Mattheus Passie*; operalibretto naar de Mattheus Passie van J.S. Bach en C.F. Heinrici, geschreven in opdracht van toneelgroep Baal.
  Maasbree, Corrie Zelen, 1978.
- *De hemelvaart van Wammes Waggel.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1978. (Leven en letteren)
- *De Gallische ziekte.*
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1980. (BBliterair)
- *De ballade van de beul*; roman.
  Amsterdam, De Bezige Bij, 1980. (BBliterair)

Vertalingen

- *Amerika tegendraads*; nieuw Amerikaans proza door LeRoi Jones, William Eastlake, Robert Creeley e.a.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Grote ABC-boeken) vertaald uit het Amerikaans.
- Kishon, Ephraim. *Lief zijn voor Goliath; of*, *'t is me het beloofde landje wel.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Grote ABC-boeken) 2e dr. 1970. vertaald uit het Amerikaans.
- Cohen, Guéoula. *Een stem voor strijdend Israel.*

Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968. (Arbo-serie)
vertaald uit het Frans.

- Baldwin, James. *Zeg mij hoelang de trein al weg is.*
  Utrecht, Bruna, 1969. (Grote Beren)
  vertaald uit het Amerikaans.
- Williams, John A. *Naar Jamestown en terug.*
  Utrecht, Bruna, 1970. (Grote Beren)
  vertaald uit het Amerikaans.
- Ross, Maggie. *De kamerslak.*
  Utrecht enz., Bruna, 1970. (Bruna Boeken)
  vertaald uit het Engels.
- Mead, Margaret en James Baldwin. *Over ras.*
  Utrecht enz., Bruna, 1971. (Bruna Boeken)
  vertaald uit het Amerikaans.
- Reich, Charles A. *Bloemen in beton; hoe de revolutie van de jongeren Amerika leefbaar probeert te maken.*
  Bloemendaal, H. Nelissen, 1971.
  vertaald uit het Amerikaans.
- Arnoni, M.S. *In plaats van ideologie.*
  Utrecht, Bruna, 1972. (Bruna Boeken)
  vertaald uit het Amerikaans.
- Baldwin, James. *Geen naam op de straten.*
  Utrecht, Bruna, 1972. (Bruna Boeken)
  vertaald uit het Amerikaans.
- Duchaussois, Charles. *Flash; of, De grote trip.*
  Haarlem, Gottmer, 1972.
  vertaald uit het Frans.
- Langer, Walther C. *Een psychologisch portret van Adolf Hitler; het geheime rapport uit de oorlogstijd.*
  Utrecht, Bruna, 1973.
  vertaald uit het Engels.
- Nabokov, Vladimir. *Harlekinade.*
  Baarn, De Boekerij, 1976.
  vertaald uit het Amerikaans.
- Reed, Ishmael. *Het vluchtvirus.*
  Haarlem, In de knipscheer, 1977.
  vertaald uit het Amerikaans.

Nawoord

In deze bibliografie zijn alleen publikaties in boekvorm van Louis Ferron opgenomen, inklusief vertalingen. Verspreide publikaties uit de periode 1962-1977, zowel proza als essayistisch werk, zijn verzameld in de bibliografie van Ferron in ‘Het nieuwe proza, interviews met jonge Nederlandse schrijvers door Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper. Amsterdam, Atheneum/Loeb, 1978’.

Louis Ferron
I Mongoli*

Zij kwamen uit het Oosten, uit Tsjecho-Slowakije, Polen of nog oostelijker, God zal het weten. In het Vaticaan zullen zij wel te boek staan als, 'I Mongoli', deze geschoeide Carmelitessen met hun habijten van wol en harten van paardenhaar. Zij hebben zich hier in Nederland toegelegd op de verzorging van arme en verweesde kindertjes, beddepissertjes en drijfhoutjes van vergane strontschepen. Men kan betalen naar vermogen, ook de opvoeding is naar vermogen. Hoewel, de wijfjes doen hun best. Voorzover zij persoonlijkheid hebben, zetten zij die in, voor de hun door God gewezen taak.

Dagelijks bezoeken zij een keer of tien de kerk en ontvangen daar nieuwe pedagogische richtlijnen van hun aller bruidegom, die zij zeer beminnen.

Pierre was nog geen half jaar in Nederland of hij werd naar een hunner kampen afgevoerd. (oost zoekt oost zal men wel gedacht hebben). Zijn aankomst was van een argeloze zekerheid, die hij daarna nooit meer heeft kunnen opbrengen. Wat wil je van een kind van een jaar of acht, dat van de riten en gebruiken die men er omtrent kinderen op na houdt nog geenszins op de hoogte is.

Men plaatste hem op een zaal met ongeveer vijf en twintig andere kinderen. De leiding berustte bij een oudere non, die wat aan haar ogen scheelde. Aan haar armen zaten een paar rode lappen vlees, die bij een woede aanval gevaarlijk konden klapperen. Deze non had bovendien nog de beschikking over een adjudante, die de wacht bij haar afwezigheid waarnam. Deze vrouw had het zoeken naar een normaal leven reeds geruime tijd opgegeven en verzuurd en verdord als zij was, besteedde zij haar dagen aan het berispen en toeschreeuwen van de kinderen, die onder haar beheer stonden. Als zij mongoolse was geweest, zou zij vermoedelijk ook de zijde van de Heer hebben gekozen, zodat haar taak nog enigszins met een doel omkleed zou hebben geleken.

Het eten was rot, bedorven, beschimmeld voedsel, dat vermoedelijk voor een habbekrats werd overgenomen van groothandels die er anders toch maar mee bleven zitten. Het avondmaal bestond meestal uit aardappelen met een sterk smakende saus erover, waarin stukjes vlees met glibberige randjes ronddreven. De groente had altijd een bruinige tint, nooit was het mogelijk uit te maken welke groente het was. Daarna volgde onvermijdelijke broodpap.

Vooral het laatste was een marteling voor Pierre, kokhalzend werkte hij het slijm naar binnen en meer dan eens moest hij naar de W.C. rennen om de hele boel weer uit te braken.

'Ik eet niet langer, ze mogen me slaan, schoppen, ik vertik het, het is te goor'.

En de volgende dag walgde hij het kliervocht weer naar binnen.

Pierre was bang voor schoppen, hij was bang voor slaan en hij kromp ineen als men tegen hem schreeuwde. Door deze stinkende mesthoop van kinderlijke walging en walgende kinderen, sloop Pierre rond als een gemeen, laaghartig diefje. Met angstige ogen keek hij naar boven of men hem nergens op betrappen wilde. En werd hij betrapt, dan kroop hij weg in een hoekje van de speelplaats, raapte wat steentjes bij elkaar en bouwde kastelen, landhuizen, versterkte forten en voelde zich een keizer in zijn hoekje.

Als het tijd was om naar bed te gaan, ging hij gewillig. Het bed was een van de weinige plaatsen, waar hij voor niemand angst hoefde te hebben, hij kon er dromen en urenlang aan zijn verhalen spinnen, die zich uitbreidden over zijn gehele bestaan, als olievlekken. Het gebeurde wel, dat hij wekenlang in een rol leefde, die hij zich

* I Mongoli is hoofdstuk 4 van de niet gepubliceerde autobiografische jeugdroman *Buiten Schot.*

in bed had aangepraat. Dan ging alles goed, hij kon spelen met de andere jongens en bereikte zelfs een zekere mate van populariteit, juist wat hij zich droomde. Zelfs bij de nonnen trachtte hij dan in het gevlei te komen, dat paste nu eenmaal in zijn voorstellingen. Zijn wereld was klein en speelde zich af tussen de muren van het kinderhuis en het straatje naar de school en uiteraard de school zelf.

Kun je je Sjonnie nog herinneren Pierre? Sjonnie was een klein dikkig mannetje, met een gummihoofd en pruillippen, donker haar en vol van de meest onwaarschijnlijke verhalen. Zijn moeder werkte in een groot warenhuis en volgens Sjonnie had ze daar een belangrijke functie. Juist zoals jouw moeder Pierre, die had ook een belangrijke baan in het een of ander restaurant bedrijf, in werkelijkheid was ze er dienster.

Het waren zielige moeders die hun kinderen aan de Mongolen hadden overgeleverd. Moeders, die het liever anders hadden gewild, maar ondertussen leverden zij hun kinderen dan maar af aan de moeder overste, van wie zij de belofte meekregen, dat aan hun kind de grootste aandacht zou worden besteed. Want de moeder overste zag ook wel, dat het een bijzonder kind was, waar heel wat uit zou kunnen groeien en met Gods hulp zou dat ook wel lukken.

De moeder overste maakte de indruk, meer mens te zijn dan haar zusteren, zij keek bepaald intelligent uit haar ogen en sprak wonder boven wonder vlekkeloos Nederlands. Helaas zagen de jongens haar niet al te vaak, zij zal het wel druk hebben gehad met haar boekhouding en met het handhaven van de tucht onder haar nonnen. Als het er op aankwam, sloegen die elkaar dood om een stofje.

Voor school gingen Pierre en Sjonnie dikwijls nog even het stadje in. Als er beestenmarkt was, waren zij niet weg te krijgen van de koeien en geiten. Al snel hadden zij zich een zekere deskundigheid aangemeten wat betreft het beoordelen van vee. Zij wisten haarfijn te vertellen, wat het kwaliteitverschil uitmaakte tussen de ene koe en de andere, hetgeen hoofdzakelijk neerkwam op de hoeveelheid uiers die een koe bezat. Om onverklaarbare redenen telden zij bij iedere koe een ander aantal.

Aan de rand van het stadje was een geweldige speelwei met aan weerszijden een uit de kluiten gewassen bossage.

Op de woensdag- en zaterdagmiddagen gingen de jongens in

een lange en rommelige rij, met de non aan het hoofd naar de wei.

De non zette zich daar aangekomen op een klapstoeltje, nam een dik boek en ging zitten prevelen. Zo verenigde zij het nuttige met het aangename. (geen enkele non heeft zich er ooit over uitgelaten, of zij het nut van dat nuttige wel inzag, het hoort bij het ritueel van bruid zijn en zij zullen het dan ook wel gezien hebben als gebruiksaanwijzing voor hun opperste heer en schepper.)

Rond de non bleven altijd wel een paar jongens zitten, zij wilden om niet te bepalen redenen een knikje van haar hebben.

Sjonnie en Pierre gingen echter altijd het bos in, dat grote en geheimzinnige bos, waarin allerlei geboefte rondliep met onthalsings plannen. De jongens hebben dan ook meer dan eens gezien, dat een kerel een meisje wurgde dat onder hem lag. Als zij het later aan de non vertelden, waarschuwde deze hen voor dergelijke boze mannen, die er geen rekening mee hielden, dat zij later ook naar de hemel moesten om voor Jezus te verschijnen. En als de jongens dan zeiden dat de politie toch gewaarschuwd moest worden, zei ze, dat de politie de boeven inmiddels wel gearresteerd zou hebben.

Er werd dus geneukt bij het leven in dat bos, maar de jongens gingen er aan voorbij met een argeloosheid een betere zaak waardig. En de nonnen zagen het werkelijk niet als hun taak om de jongens in te lichten omtrent aard en noodzaak van dergelijke handelingen. Met een bij nader inzien, griezelig aandoende zwijgzaamheid, vermeden zij alles wat met sexualiteit ook maar het vaagste verband zou kunnen houden.

Vrijdags was het baddag. Een voor een kwamen de jongens dan naar de badkamer, waar zij zich moesten uitkleden tot aan de onderbroek. Tegen de tijd dat zo'n knaap uitgekleed was, klom een andere met onderbroek en al het bad uit. De zuster sloeg hem een grote handdoek rond het lichaam en achter die coulise moest hij trachten de natte dweil rond zijn heupen af te wurmen en een nieuwe onderbroek aan te trekken.

Zo werd er ook in dat kindertehuis gedaan aan moderne opvoeding, waarbij er o.a. van wordt uitgegaan, dat de genitaliën iets heel normaals zijn. Hier werden ze gewoon niet ter discussie gesteld, ze bestonden eenvoudig niet en wat niet bestaat, kan men aannemen als zijnde normaal.

Sjonnie en ik waren vrienden, dat wilde zeggen, dat we intimiteiten uitwisselden.

Onder de ijzigste temperaturen die de nonnen bewerkstelligden en niettegenstaande de alles steriliserende blikken van deze goddelijke robots, slaagden wij er in exotische planten te doen opgroeien in de beschutting van ons samenzijn.

‘Als ik bij de zusters weg ben, ga ik een zaak beginnen, een autozaak en dan verkoop ik alleen maar Mercedessen en Caddilacs aan hele rijke mensen’, vertrouwde Sjonnie mij toe, ‘mijn moeder zorgt wel, dat ik met die mensen in contact kan komen.’

Ik vroeg hem, of hij voor mij ook een auto wilde bewaren, want ik zou soldaat worden en in Afrika gaan vechten en en passant een paar primitieve stammen ontdekken, zodat ik binnen niet al te lange tijd maarschalk zou zijn. Ik mocht dan bij de koningin aan tafel eten en zij zou mij allerlei vererende opdrachten geven. Als ik bij de koningin ging eten, moest ik natuurlijk wel een grote wagen hebben.

‘Ik heb laatst met een Canadees gesproken (zo noemden wij alle soldaten die een baret droegen) en die heeft mij beloofd er voor te zullen zorgen, dat ik direct in het leger kan komen als ik bij de zusters weg ben.’

Er kwam echter iets tussen. Op school had men mij warm gemaakt voor het beroep van missiepater. Nu is het geen gewoonte, dat een missiepater bij de koningin dejeuneert en bijgevolg heeft hij ook geen behoefte aan een dure auto. ‘Een

missionaris', had men mij verteld, 'gaat te voet of te paard'. Het kostte mij grote moeite Sjonnie er van te overtuigen, dat men beter missiepater kan zijn dan autodealer. Maar ik heb hem toch weten te overreden, dat was mede te danken aan het feit, dat hij gevoelig was voor mystiek. Ik gaf hem namelijk de in ieder geval heilige verzekering, dat een missionaris het voorrecht genoot meer dan eens een verschijning van Jezus te krijgen.

'Hoe gebeurt dat?'

'Wel, gewoon, op een nacht lig je op je matje, je denkt aan thuis en je weet, dat alle mensen in Nederland je geweldig flink vinden, omdat je zomaar tussen de leeuwen en inboorlingen durft te leven, opeens wordt er op je hutje geklopt. Je denkt, dat er iemand klopt die gedoopt wil worden, dus doe je de deur open. En wie stapt daar binnen? Jezus in een mooi wit kleed, aan zijn zijde twee engelen, achter hem loopt de heilige Joris, met speer en zwaard. Jezus geeft je dan een hand en zegt, dat je de beste pater bent van de hele wereld en dat hij zal zorgen, dat je heilig verklaard wordt, zodat iedereen je zal aanroepen voor gebedsverhoringen.

En als je even niet kijkt, toveren de engelen je hutje om in een paleis en dan ben je koning van heel Afrika. De heilige Joris wordt officier van je lijfwacht en iedereen moet je gehoorzamen en iedereen doet dat dan ook. Er komen koningen en koninginnen uit alle landen om je te bewonderen.

> *De heilige Pierre leefde in een geur van heiligheid en van heinde en ver kwamen dan ook de gekroonde hoofden der natiën om hem eer te betuigen. En er waren niet weinig jongelieden, die zich vol van een vrome geestdrift, aansloten bij de heilige Pierre en zijn gezellen.*

'Zo gaat dat Sjonnie, ik heb het gelezen in de "Kleine apostel". We moeten zorgen alle twee in de wijngaard des Heren te komen.'

Een week later wilden ze kapitein worden op een groot zeeschip. Niemand kon hen dat beletten, zij zouden de wereld veroveren, zonder dat de zusters er ook maar iets aan konden doen. Zij hadden zelfs besloten grote schenkingen te doen aan het tehuis, zodat er voor hen gebeden kon worden bij het dagelijks avondgebed, waarin voor de weldoeners van het huis een aparte formule was ingelast.

Weer een week later wilden ze dit en dan weer dat. Het is heel normaal, ieder kind barst van de initiatieven, maar hier, in dit kille klimaat kreeg het iets van een Edda, een Guilgamesh, een heldenzang der gekreukelden. Daar deed de leeftijd niets aan af.

Er is bezoek voor mij aangekondigd. Het is zondag, de zon schijnt, de vogels zingen op de muren, een non trekt aan het klokkekoord voor het Angelus. Het beeld is volmaakt. Een dag vol vrolijk gelach en geroezemoes, iedereen loopt met een gekamd gezicht en vriendelijke haren, nat van het water om de slag er in te houden.

Er is bezoek voor mij aangekondigd. Een prins die mij komt halen voor een hofbal? Een generaal, die van mijn capaciteiten gehoord heeft? Mijn grootmoeder met grootvader, een man die strak staat van narigheid? Mijn tante met haar dochtertje waarop ik verliefd ben? Mijn moeder? Ik weet het zeker. Er schuift een wolk voor de zon, een meisje van de meisjesafdeling huilt, haar tranen rollen over de schutting. Huil maar niet meisje, het is zondag en niemand zal je kwaad doen. Maar ik heb bezoek van mijn moeder, de grote vreemde in het spel dat men met mij speelt.

'Dag moeder'.

'Dag Pierre', 'Kom eens hier, wat heb je een vieze broek aan, ik schaam mij dood.' 'Die broek is toch niet van jou.' 'Waar is je eigen broek?' 'Ik heb je toch kleren meegegeven.' 'Ga aan de zuster zeggen, dat je je eigen kleren aan moet hebben, zo wil ik je niet zien.'

'Mijn broek is versleten en weggegooid.'

'Wat, is die nu al versleten?' 'Ik heb hem verleden jaar nog voor je gekocht, je bent natuurlijk veel te ruw, je moet voorzichtig zijn met je kleren.' 'Ik werk me dood om jouw opvoeding te bekostigen en jij zult alles wel even bederven.'

'Ik ben ziek geweest, moeder, ik had allemaal zweren op

mijn lichaam en die plakten vast aan mijn pyama, zodat ik die niet kon uittrekken.'

'Je wast je natuurlijk niet voldoende, ik zal tegen de moeder overste zeggen, dat ze goed moet opletten dat je je wast.'

'Ja moeder.'

Ik durf niets te zeggen, ik wil weg naar een ver vreemd land of desnoods naar mijn grootmoeder, ik durf het niet te vragen. Ik zou tegen een harde, eeltige muur hebben gesproken, ik voel het.

Ik wist het, ik wist ook, dat het geen zin zou hebben te trachten iets te doen dooien binnen die vrouw, die ik niet kende, maar die gezag over mij uitoefende op grond van een volmacht, die onherroepelijk was.

'Ik heb een vriendje, moeder, hij heet Sjonnie.' 'Zal ik hem eens halen?'

'Nee, doe dat maar niet, ik moet zo weer weg, ik heb niet zoveel tijd.' 'Is het een nette jongen?' 'Wat doet zijn vader?'

'Hij heeft geen vader en zijn moeder werkt in een warenhuis, maar wel een voornaam warenhuis.'

'O, je moet anders wel zorgen, dat je goede vriendjes kiest, jongens waar je wat aan hebt, niet van die achterbuurt jongens, dat is niets voor jou, je komt uit een net gezin.'

Die ploertige harteloosheid deed me pijn, ik werd nat van binnen, een grote zee overspoelde mijn gedachten. Het enige wat ik mij kon realiseren, was dat er over een kwartier avonddienst in de kapel zou zijn. Ik wilde naar de kapel, de beschermende geur van de wierook inademen. Het sferische nonnenkoor wilde ik horen, het zou als een berçeuse voor mij klinken. En ik zou de man in het tabernakel om een land vol zon en palmen willen smeken.

De belachelijke eisen die mijn moeder aan mij en mijn vriendjes stelde kon ik nog niet doorzien, ik vond het normaal. Ik kende slechts de graderingen, zoals zij waren binnen dit bestel en een goed gekozen vriendje was er een, waarvan de vader op zijn best een geschoold arbeider was.

Maar mijn moeder wist wel degelijk, wat zij bedoelde, zij had een grootse loopbaan voor mij uitgestippeld. Zo gaat dat met moeders zonder echtgenoot, zij verwachten van alles van hun kinderen, zonder acht te slaan op de persoonlijke verlangens van het kind. Ik zou naar een dure kostschool gaan en daarna mocht ik worden wat ik wilde. Zeeman in de rang van minstens stuurman, monnik minstens abt, soldaat in de rang van generaal enz. Al mijn verlangens werden doorgehakt op het halsblok van een gestrande moeder.

Vermoedelijk was het haar evenzo gegaan, tot haar ouders op eenmaal bemerkten, dat dochterlief zwanger van een vacantie in Duitsland terug kwam, tijdens de oorlog met de bezetter in bed kroop en na de oorlog met de corrupte klotentroep van het militair gezag smakelijke broodjes bakte.

Even later zat ik in de kapel en ik droogde weer op van binnen. Een gelukkig gevoel van zijde en kant, van wierook en geluid overvloeide mij, naar gelang ik het bezoek van de afgelopen middag vergat. De houten kniebank voelde ik nauwelijks en ik doorsnuffelde aandachtig mijn kerkboek en ruilde het daarna voor een ander. Er stonden mooie plaatjes in van heldhaftige heiligen, die hun leven veil hadden voor hun schepper. Vol doodsverachting stonden zij aan een paal gebonden, het vuur lekte aan hun voeten, maar zij konden slechts juichen en zingen 'Heer, spoedig zal ik met U zijn in het paradijs', 'Heb medelijden met de arme beulen die mij kwellen, omdat zij U niet kennen, wil ook hen deelachtig maken aan het eeuwig geluk.'

Ach, de meeste van hen zullen dat geluk wel deelachtig geworden zijn, zij kwelden in haast vriendelijk aandoende argeloosheid, slechts gedreven door hun sadistische instincten, die zij eindelijk eens de vrije loop konden laten. Er is vergeving voor hen,

die het slachtoffer worden van hun eigen driften. Dat is goed om te horen voor de fervente christenhaters uit die tijd, het is evenzo goed voor de nihilisten voor later tijd, het is goed voor de hele mensheid, waarvan de leden zich van tijd tot tijd te buiten gaan, aan dingen, waarvan zij later soms zo'n bitter berouw kunnen hebben. Al is het niet tijdens het leven, dan toch op de scheidslijn van leven en dood, waar men alles ongemeen scherp ziet en van een voldoende afstand, omdat men er toch niet meer bij betrokken is. De godsdienst maakt, dat zelfs de grootste schoft een plaatsje naast de troon kan verwerven, al leven zijn gruwelen voort op aarde. Laat het een godgeklaagde troost zijn voor allen.

Pierre kon dat allemaal nog niet zo zien. Hij vergat zijn moeder en leefde weer verder in het leven dat hij roofde, van iedereen die over hem te beslissen had.

Hij deed zijn schoolwerk, zoals slechts een middelmatige dat kan doen, hij viel niet al te zeer op en had daar ook geen behoefte aan. Hij voelde vagelijk, dat hem dat tot last zou zijn. Middelmatigheid is nu eenmaal de geliefkoosde eigenschap die in ieder milieu opgang maakt, of men nu in een armentehuis zit of lid is van een zeergeleerd en geacht college.

Middelmatigheid is zalig, het heeft iets te maken met het pluchen geluk, waar we dikwijls zo naar verlangen. Pierre was het altijd overal mee eens en stemde altijd onmiddellijk toe. Men vond hem dan ook een schrander en verstandig knaapje.

Sjonnie had die middag ook bezoek gehad. Na de avonddienst kwam hij naar me toe.

‘Mijn moeder is geweest, wij zijn de stad in gegaan en hebben taartjes gegeten, volgende week komt mijn moeder weer en dan mag jij ook mee, ik heb het al gevraagd.’

Ik voelde me ziek worden, mijn darmen knepen samen, een groot beest zwol achter mijn ogen, maar ik lachte vrolijk en zei, dat mijn moeder ook geweest was en dat ze een fiets voor me gekocht had, dat wij ook taartjes hadden gegeten in een heel duur restaurant en dat ik volgend jaar voorgoed thuis mocht komen.

Sjonnie had een grote zak snoep gekregen en die gingen wij gezamenlijk oppeuzelen, als aapjes in een kooi. We spraken af, dat als ik weg was, wij elkaar dikwijls zouden bezoeken. In bed droomde ik, dat ik een fiets had gekregen en dat ik het volgend jaar naar huis zou mogen. Van puur plezier begon ik te zingen. Even later kwam de non boven en vroeg wie er gezongen had. Ik stak gewillig mijn vinger op. Wat kon mij gebeuren? Dat bleek heel wat te zijn, ik moest twee uur lang in een tochtige gang staan, terwijl ik inmiddels toch echt wel aan slapen toe was. Bovendien kreeg ik een paar gevoelige klappen op mijn achterwerk, dat slechts voor dergelijke gelegenheden (buiten de behoefte om) ontbloot mocht worden. Maar mijn fiets zou ik krijgen. Dat stond in mij gegrift, even onverwoestbaar als de rode plekken op mijn bil.

Wim was mijn oom. Ik noemde hem dus oom Wim. Het leeftijdsverschil was toen nog groot genoeg om dat te rechtvaardigen. Later ben ik hem dan ook gewoon Wim gaan noemen. Hij was dus een broer van mijn moeder, doch was zo'n vijftien jaar jonger. Zijn ouders verzorgden hem, zoals men dat ook wel doet met ongelukkige kinderen.

Hij werd in liefde grootgebracht, doch verre gehouden van alle realiteiten waaruit het leven schijnt te moeten zijn opgebouwd.

Hij groeide op als een vreemde, wat achtergebleven jongen, die zijn erotische gevoelens bevredigde met plaatjes uit boeken van ontdekkingsreizigers. Zijn ouders meenden met een leergierig jongmens te doen te hebben, doch het was hem slechts te doen om de gravures van naakte negerinnen.

Zijn vorming begon op het Lyceum, maar zijn wereldvreemdheid was er de oorzaak van, dat hij spoedig afzakte naar de ambachtschool, M.T.S. noemden zijn ouders dat.

Toch was hij niet dom, hij verschafte zich dan ook een fabelachtige kennis van allerlei zaken, waar niemand om vraagt. Hij was spiritist van het zuiverste water en had daar de nodige boeken over verslonden.

Ook etnologisch was hij, dankzij zijn erotische honger, behoorlijk geschoold, waarnaast hij een in den lande gekende expert werd op het terrein van hagedissenkunde en aanverwanten, menig vakblad mocht dan ook een verantwoorde bijdrage van

hem ontvangen.

Louis Ferron als mysticus, zie foto Frans Spice Grand Guignol/Foto: Ted Dobson.

Dit alles samen met nog een voorliefde voor romantische muziek en folkloristisch geschreeuw, maakten hem tot een van de interessantste producten uit de buurt. Mijn oom Wim, op wiens kamer ik mijn vacanties doorbracht.

Hij heeft een grote invloed op mij uitgeoefend, omdat hij de enige oudere was, die zich intensief met mij bezighield, zonder dat ik bemerkte een surrogaat te zijn, voor de vrienden of vriendinnen van zijn eigen leeftijd.

Wat voor hem de pest is geweest, was voor mij de gelegenheid om me op te trekken uit de grauwe sleur van de old-finish meubelen en de haast cynische onverschilligheid die de nonnen voor mij aan de dag legden.

‘Wees godverdomme stil, want wat je nu hoort is een van de mooiste stukken muziek die er bestaan’, zei Wim.

Uit de pick-up klonk de fantastische symfonie van Berlioz. De plaat was deerlijk gehavend, maar ondanks het gekraak en gepuf kon ik de muziek toch horen.

Vreemde geluiden als uit een voorbije tijd. Een tijd die ik nooit had meegemaakt, maar waar ik toch van voelde, dat hij bestaan moest hebben. ‘Ik zal het licht uitdoen en dan moet je je ogen dichthouden Pierre, de muziek zet zich dan om in beelden, probeer het maar.’

‘De nacht van de lange messen’, dacht ik, ‘dit is de nacht van de lange messen’. In een tijdschrift had ik dat eens gelezen. Het had zich bij me vastgezet als een litteken, het was weggezonken in mijn geheugen en nu kwam het naar voren. Ik zag lange messen, slagersmessen en messen waarmee mijn grootvader zich 's morgens over het gezicht streek, om zich te scheren. De messen zakten neer uit de wolken en er lekten rode tranen van de glinsterende lemetten. De messen begonnen een woeste dans in de bergen

‘In Berchtesgaden’, dacht ik. Ik voelde me alsof ik op het punt stond een belangrijk raadsel te ontsluieren. Ik moest aan de stad denken, waaruit ik was weggehaald door de rode-kruis mannen. Ik moest ook denken aan de jongens op het podium die een toneelstukje opvoerden.

Waarom? Ik wist het niet. Ergens voelde ik een verwantschap tussen de messen en de verkrachte stad, de verpletterde stad, die ademloos aan mijn voeten lag. Ik wist het niet. De muziek was afgelopen, ik had kippevel gekregen. Ik had een gevoel of ik bestond uit brokjes losse klei, die ik aan elkaar moest passen.

Tegen Wim zei ik, dat de muziek mij deed verlangen naar vroeger. Wim vond het belachelijk klinken.

‘Een jongen als jij denkt toch niet aan vroeger.’ ‘Je moet vooruit denken’, zei hij, ‘volgend jaar als je van school komt, moet je weten wat je worden wilt, daar moet je dan voor gaan studeren.’

Ik wilde légionnair worden, dat wist ik verduveld goed. Ik had een verhaal gelezen over de oorlog tussen de Fransen en de Rifkabylen. Ik had gelezen, dat de Fransen hun gesneuvelden achter de stellingen zetten met het geweer in de dode handen, om hun aantal groter te doen lijken. Ik zou in de Sahara gaan vechten.

‘Kan je me niet alvast leren schieten Wim, je hebt toch een buks.’

De volgende zondag gingen wij naar de duinen. Wim had zijn buks meegenomen, hij zou me leren schieten. Vol trots liep ik naast hem. Als er een jongen uit de buurt langs kwam, keek ik hem hautain aan. Wim liep naast me en ik voelde me

volwassen. Straks zou ik met de buks aan mijn schouder in het zand liggen en misschien zou ik wel een stroper in zijn donder schieten.

In de duinen begon Wim me de namen te noemen van alle planten die er groeiden. Hij wees me op beestjes die er rondkropen en vertelde me hun namen, hoe ze leefden, hoe ze jongden. Gaandeweg vergaten we de buks en waren de verdere middag op jacht naar rupsen, salamanders, torren, kevers en wat er nog meer rondspookt in die gebieden. De oogst werd in een zakdoek geknoopt en we gingen naar huis. Het was een fijne middag.

Bij de nonnen vertelde ik, dat mijn oom, die een vriend van me was, het professoraat beleed in de dierkunde en dat ik met hem was geweest op een excursie. Er waren een paar belangrijke professoren bij, die niet aarzelden met hun zwarte pakken in het zand te knielen om de vondsten van mijn oom te bewonderen.

Een andere keer, toen ik bij Wim op de kamer was, zette hij een plaat op en haalde onder zijn bed een stapel tijdschriften tevoorschijn. Daar mocht ik in kijken, hij zou inmiddels wat anders gaan doen. Ik merkte, dat hij tijdens het wat anders doen steeds naar mij keek, ik voelde mij dan ook verplicht, de blaadjes aandachtig door te kijken. Af en toe liet ik iets horen, dat op de begrijpende of afkeurende lach van de insider moest lijken. De plaatjes interesseerden me geen lor. Ik was doodsbenauwd, dat Wim zou vragen hoe of ik de een of andere juffrouw vond, die weelderig tegen een decortje leunde.

Het waren namelijk allemaal vrouwen, gelardeerd met nu en dan een gespierde kerel. Na enige tijd kwam hij naast me zitten, dicht naast me, alsof hij een geheim te verraden had.

‘Hoe vind je het?’ vroeg hij.

‘Wel leuk.’

‘Vind je het nu leuk of niet, wat heb ik aan zo'n slap antwoord.’ Met klem verzekerde ik hem, dat ik het werkelijk bijzonder aardig vond en om dat te demonstreren, wees ik een dame aan die mij wel aardig leek omdat ze een smal gezicht had. Bovendien was ze goed gevuld en ik begreep wel, dat het daar om begonnen was.

‘Wat zou je doen, als ze hier op de kamer was?’ vroeg Wim.

‘Beetje met haar praten, naar haar kijken en zo.’ Ik begon te zweten, de nonnen hadden me wel zover gekregen, dat een dergelijk gesprek bijzonder moeilijk voor me was. Mijn haren kriebelden op mijn hoofd, mijn handen werden vochtig, vol belangstelling keek ik naar een schilderij aan de muur. Wim verkeerde in de veronderstelling, dat ik volkomen onwetend was op het gebied van vrouwen en begon me uit te leggen wat nu het verschil tussen een man en een vrouw is. Ik vertelde hem, dat hij me dat niet hoefde te vertellen, want dat ik er alles wel van af wist, bovendien had ik mij door een oer oud boek over de natuurgeneeswijze al omstandig laten inlichten over de anatomische en medische aspecten.

Toen ik hem dat verteld had hoopte ik, dat hij mijn magere belangstelling zou toeschrijven aan een superieure onverschilligheid.

Later op de avond beging ik echter de onvoorzichtigheid, de schoonheid van een Spaanse danser aan te prijzen. Hij ging er niet op in, maar toen ik de Spaanse danser reeds vergeten was, wist Wim mij in zijn bed te werken, waar hij enige tijd met me experimenteerde. Ik durfde mij er niet tegen te verzetten, of durfde, het kwam gewoon niet in mij op, om me tegen Wim te verzetten. Hij was in mijn ogen een bewonderenswaardige figuur.

In het tehuis had ik een nieuwe vriend opgedaan. Henk Groenen heette hij. Hij was ongeveer een jaar ouder dan Sjonnie en ik, wel twee hoofden groter. Zijn moeder

had een ongeneeslijke rugziekte, zij scheen dan ook in een corset te moeten lopen, waarmee wij wel eens schildpad hebben gespeeld, toen ik bij Henk mijn vacantie doorbracht.

Zijn vader was bedrijfsleider op een grote motorzaak, annex reparatiebedrijf.

Wim had het voortdurend over de heldhaftige verrichtingen van allerlei motorracers, die bij hem over de vloer kwamen en die over de hele wereld bekend waren.

Sjonnie en ik moesten of we wilden of niet, delen in zijn geestdrift. Hij imponeerde ons met alles wat aan hem was, zijn grove vuisten, zijn regelrechte argumenten en de verhalen van thuis.

Dat hij hier was, kwam omdat zijn moeder ongelukkig was. Volkomen begrijpelijk, maar wij merkten ook wel, dat hij er niet gelukkig mee was. Sjonnie was er inmiddels ook wel achter, dat het maar een luizentroep was bij de nonnen, waar de meest ongure achterbuurtknaapjes werden gedeponeerd. En mij ging het al niet anders. Ik walgde van de vieze ventjes, die niet alleen meer dan smerig waren, maar ook tot overmaat van ramp in hun bed pisten. Van de zenuwen vermoedelijk.

Als zo'n jongen weer eens de hele troep onder had gepist, werd hij met zijn natte ondergoed onder aan de trap gezet. Iedereen kon hem dan zien staan, zowel de meisjes als de jongens. Daarna kreeg de jongen een gevoelige afstraffing met de bezemsteel. Wat natuurlijk een aanleiding was, om de volgende morgen weer in de urine te baden.

‘Ja kan het vriendelijk proberen of met de karwats’, zei de non dan, ‘je leert het ze niet af, ze doen het er om.’

Ons drietal stak af, omdat wij ons zover mogelijk hielden van de anderen. Als er een nieuweling kwam, werd hij eerst op al zijn antecedenten onderzocht voor hij in ons clubje werd opgenomen.

Zo was er eens een jongen bijgekomen, die er altijd piekfijn bijliep, met kleren die hij van huis had meegekregen. Dat gold als een zeker bewijs van de maatschappelijke status, die wij verplicht achtten.

Naderhand heb ik de indruk gekregen, dat de jongen reeds toen een notoire homo-sexueel was. Het was een vriendelijk joch, met een bepaald adelijke uitdrukking op zijn gezicht.

Hij bedacht een spel, dat dikwijls dagenlang aanhield, waarbij we allemaal de rol speelden van de een of andere geliefde filmster.

Hij was Ginger Rogers en Sjonnie geloof ik Barbara Stanwick. Het plaatje van onze naamgenoot droegen wij op de borst. Aldus geclasseerd, beleefden we de wildste avonturen. We rijkten elkaar onderscheidingen uit en in alle onschuld had ik bepaald, dat de onderscheidingen moesten bestaan uit een blad van de eikeboom. Het schijnt iemand in zijn bloed te zitten.

De non, die al spoedig op de hoogte was van ons spelletje, verbood het ons te spelen, zodat het een geheim karakter kreeg, hetgeen voor ons aanleiding genoeg was, het nog serieuzer te bedrijven.

In de stad liepen wij met opgezette kragen en spraken slechts fluisterend met elkaar. Wij hadden vaste punten, waarop wij boodschappen achterlieten voor de andere leden.

Er kwam ook een scheuring in het beleid. Henk Groenen splitste zich af met een paar anderen. Sjonnie beraamde een gevecht tegen de sectariërs, maar Henk bedreigde ons met chantage als wij ons niet bij hem aansloten. Ik weigerde. Sjonnie werd echter omgepraat en toen moest ik ook wel volgen. Spoedig daarop verzandde de club echter.

We werden voorbereid op de plechtige hernieuwing der doopgeloften. De kapelaan deelde ons mee, dat wij inmiddels oud genoeg waren om tegenover God te getuigen, dat wij ons onvoorwaardelijk in het geloof wilden storten. We voelden ons geloof ik allemaal gevleid, omdat we zo voor vol werden aangezien.

We waren de jongens van de oude garde geworden en hielden lange gesprekken met de non, waarmee we nu als ouderen konden spreken. Ik merkte wel, dat de non onze problemen niet aankon. Ik voelde me weer net zo hulpeloos als toen ik pas in huis kwam, eenzaam, door God en zijn engelen verlaten. Tegen de kapelaan durfde ik niet alles te vertellen, ik keek wel uit. En om mij te rechtvaardigen, bedacht ik, dat het allemaal

maar onzin was.

Aarzelend schoot het plantje wortel, nog een paar maal zou ik het afsnijden, maar de wortel zat er en die kon zelfs ik niet meer verwijderen, daar stak het te diep voor en de grond was drassig en stinkend. Er zijn er, die heldhaftiger van hun geloof zijn gevallen, bij mij was er slechts sprake van een benauwende stilte die overschreeuwd moest worden. In de vacanties stapelden mijn zondagsplicht verzuimen zich op en ik biechtte het niet aan de kapelaan. Ik was een zondaar geworden, een verworpene voor de Heer.

De ontwikkeling van Henk scheen analoog te zijn aan die van mij. Dat schept een band, dikwijls spraken wij erover, waarbij we er voor het gemak van uitgingen, dat de kapelaan een klootzak was. Bijgevolg moest dan de religie die hij aanhing, een religie zijn van nul en gener waarde.

Ik vertelde Henk, dat ik van mijn oom Wim, boeken had gelezen over de theosofie en dat dat nu was waar wij naar zochten.

Goed, wij zochten, wij vonden, maar daar bleef het niet bij. Ook onze omgeving werd critisch onderzocht op haar gebreken. Wij hebben het zelfs zover weten te brengen, dat wij bij het afscheid van het tehuis, de zuster een nieuw missaal aanboden, zo onafhankelijk stonden wij van alles.

Niemand heeft dat gebaar ooit begrepen, de non zelf allerminst, dat wisten wij, anders waren wij er niet aan begonnen.

Er was inmiddels al besloten, dat ik na de grote vacantie naar een internaat zou gaan. Een duur internaat nog wel. Ik geloof ook werkelijk wel, dat mijn moeder zich de grootste opofferingen getroostte. Toen kon ik het echter niet waarderen, nu nog niet. Er stak mij teveel achter. Tegen Henk hield ik echter vol dat ik het heerlijk vond zo'n voorname opvoeding te krijgen.

Sjonnie was inmiddels al vertrokken, het was een beroerd afscheid, niet sentimenteel, daar waren wij te jong voor, maar het deed me wel even pijn. We beloofden elkaar veel brieven te zullen schrijven, hoewel we voelden, dat dat nooit gebeuren zou. We sloten beiden een periode af die nooit meer terug kon komen en die in de herinnering nooit die blijde glans kon krijgen die hij in werkelijkheid bezat, niettegenstaande de enge, druilerige sfeer waarin het geheel zich afspeelde.

Sjonnie is op 3 april jarig. Nog steeds hoop ik voor hem. Ik moet er ieder jaar weer aan denken, zonder nochthans de behoefte te voelen zijn adres op te speuren en hem een kaart te sturen.

Henk en ik hernieuwden onze doopgelofte en maakten grapjes over de meisjes, die voor de bepaalde gelegenheid in nylons waren gestoken. Zelfs de nonnen schenen dat te accepteren, wij raakten er niet over uitgesproken. Het feit, dat we nu volwassen christenen waren deerde ons totaal niet. Het was een mooie gelegenheid voor ons, om in onze lange broeken door de stad te lopen en te menen, dat iedereen vol ontzag naar ons keek. Wij hadden zelfs een afspraakje gemaakt met een Indonesisch meisje van de andere afdeling, zij viel op door haar vroegrijpe figuurtje. Henk vertelde mij, dat dat kwam omdat zij een meisje uit de tropen was, bij wie dergelijke processen zich sneller voltrekken dan bij onze meisjes.

Het meisje kwam echter niet opdagen. Wij bleven wat besluiteloos in de stad rond lopen. En toen zagen wij haar, innig gearmd met een grote zware man, die beslist haar vader niet kon zijn.

‘Die gaat natuurlijk met haar neuken’, stelde Henk vakkundig vast. En hij zal wel gelijk hebben gehad. Het nonnensysteem scheen dus toch niet zo sluitend te zijn als verondersteld wordt. Het was dus ook onzin om ons met onderbroek en al in het bad te laten afglijden. En inderdaad, wij mochten als enigen op normale wijze onze wasplicht vervullen, toen wij daarnaar verlangden.

De nonnen waren klaarblijkelijk reeds lang genoeg in Nederland om in te zien, dat er allerlei dingen zijn, die zich noodzakelijk moeten baanbreken.

De mongolen trokken verder, schrik en verderf achter latend in het land. Overal waar zij langs getrokken waren, klonk het gekreun van de gewonden en het bloed stroomde uit de duizenden doden.

Men zegt, dat de kinderjaren van enorme invloed zijn op de puber en via de puber op de volwassene. Ik had het slecht getroffen, na de mongolen kwamen er nieuwe hordes over mij heengesneld, zo mogelijk nog wreder en barbaarser. Zij waren dan ook van onvervalst Nederlandse oorsprong.

Toch was het een mooie tijd bij de nonnen. Ik heb er gespeeld en gelachen en gezongen. Soms voelde ik mij in een harnas zitten, met naalden en giftige zuren gevuld. Maar over het algemeen heb ik toch prettige herinneringen. Niet van een apocalyptische grootsheid, maar meer van een pluchen geluk. Het geluk dat een kind kent met zijn speelgoedbeest. Mijn speelgoedbeest was ikzelf, ik lag met mezelf in bed. *Toujours causant mon lapin.*

De mongolen trokken verder in de vaste overtuiging een kind te hebben grootgebracht in de vreze des Heren. Het is ze gelukt, als de vreze des Heren dezelfde is als de niet uitgesproken afkeer van de mensen. Wij zijn geschapen naar Gods beeld en gelijkenis leren de nonnen. Ze zijn tamelijk goed in hun opzet geslaagd.

Een witte weg lag voor mij, langs de kant lagen gestolde lijken, zij waren uitgedanst en uitgezongen. Met een scheve grijns op hun gezichten lagen zij daar en keken mij aan. Mij, Pierre, die dit alles niet voorzien kon, wel voorvoelen.

'Je gaat een goede tijd tegemoet bij de paters', zeiden de nonnen tegen mij. Allicht, iedere pater was voor hen een soort paus en iedere non had wel een biechtvader waar ze verliefd op was, al ging de liefde dan via de Heer. De perversiteit van de nonnen. In dit licht krijgen ook hun ranselpartijen op blote kinderbillen een viezige bijsmaak. Leg de hand van een non in je mond en je moet kotsen al is ze nog zo knap en aantrekkelijk onder haar paardeharen vacht. Hoewel, handen kunnen bedriegelijk zijn.

Ik bracht bij Henk de vacantie door op het platteland, dicht bij de stad waar zijn vader werkte. De moeder van Henk kreeg ik niet te zien, hoewel ik daar erg nieuwsgierig naar was. Te oordelen naar het corset dat achteloos door de kamer slingerde moest ze een kolossale vergroeiing hebben. Als ik op handen en voeten over de grond kroop met het corset op mijn rug, geleek ik een prehistorisch gordeldier, dat zich voedde met mensenvlees. We hadden er veel plezier mee.

Ook de vader van Henk kon er hartelijk om lachen, ik was echter bang, dat hij vandaag of morgen een hevige woede uitbarsting zou krijgen.

'Zo'n man kan dat niet eindeloos leuk blijven vinden', dacht ik. Hij bleef er echter gedurende de hele vacantie om lachen. Henk vertelde me, dat hij al zo vaak met het corset had gespeeld als de bewoner ervan in het ziekenhuis lag, zijn vader had er nooit iets van gezegd.

'Misschien speelt je vader er ook wel mee als jij in bed ligt', opperde ik. Henk vond die veronderstelling echter al te kras en wilde hoogstens aannemen, dat hij het gewoon leuk vond om te zien. Dat vond ik weer om te brullen.

Op mijn witte weg zullen ook wel grote schildpadden op de loer hebben gelegen, ik kan het me niet herinneren. Ik heb er echter wel een afkeer van die beesten aan overgehouden. Als ik er een zie, denk ik altijd dat ik er zelf onder kruip. Zo dwaas nog niet, want ik heb een harde schil overgehouden na de loop der jaren. Alle spontaniteit die ik zou kunnen opbrengen, heb ik omgezet in een dikke korst, ondoordringbaar als ik dat wens.

Ik heb mezelf het leven aanvaardbaar gemaakt door schildpad te worden, zonder me nochthans met een schildpad te willen inlaten. Het resterende deel van mijn

vacantie was ik bij mijn moeder, die inmiddels in dezelfde stad was gaan wonen als mijn grootouders. Ze woonde aan een vaart met aan weerszijden kleine boompjes, die hardnekkig moeite deden om in bloei te staan. Ze had een kamer en een keuken. Wij sliepen samen in de woonkamer. Iedere morgen werd de hele boel op zijn kop gezet, want van slapen wordt alles zo vies.

Louis Ferron, 1979.

Dag in dag uit begon het leven met een grote schoonmaak. Dat zal in een gelovig milieu wel gewaardeerd worden, maar mij werkte het op de zenuwen. Ik werd toen geconfronteerd met de gruwelijkste neurose waaraan een mens lijden kan. De dwang om altijd alles glimmend en blinkend en geurend en glad om je heen te willen hebben en erger nog, om voortdurend bezig te zijn om dat te bemerken, zonder te bemerken, dat de meubels er danig van slijten en dat het toppunt van schoonheid reeds lang gepasseerd is. Hoe komt men aan een wasdwang?

Martin Ros
Op zoek naar het uurwerk van Koningsbergen

Op de laatste dag van de zomer, hunkerend naar een laatste rit met m'n wrakke cabriolet in het oudewijvenzonnetje word ik voor het eerst van m'n leven gedwongen binnen te treden in het Hilversumse culturele centrum De Vaart. Honderden malen ben ik er omheen gelopen en gefietst, in mijn jonge Hilversumse jaren. Ik wist toen al, dat het er nooit erg goed pluis kon zijn. Er werd nogal eens gezongen door Gabriel Smit of Olaf J. de Landell, omdat ze in het Gooi woonden. Er was een meisje Ria, dat in zangerig laat-christelijke hysterie de lettertuinkabouters uit de programma's van radiomonteur Ton Luitingh aankondigde. Deze zangers werden dan weer kritisch begeleid in de Gooi en Eemlander, afwisselend door Ton Luitingh en Maud Cossaar, een fameus literair moedertje in wier ogen het letterkundige zwerversleven ook nimmer uitgeblust zal raken.

‘Alles moet voor het schrijven wijken, ook, desnoods, het persoonlijk geluk,’ noteerde Louis Ferron eens. Dus ik ging. Ook wenkte mij het perspectief van het enige vrolijke surrogaat voor een verloren middag Altherrensommer: ik zou Louis Ferron after all those years weer eens in actie zien in het forum *Schrijven tegen het geweld.*

De bij gelegenheid van de vredesweek in een smartelijke bloemetjesjurk gestoken Maud Cossaar gaat vóór. De dienst wordt bijgewoond door misschien vijftien, misschien vijftig mensen, onder wie de onvermijdelijke Wim Hazeu, uit wiens fonds zich nogal wat auteurs rond Maud Cossaar hebben geschaard. Een ernstig bebrilde heer in mijn buurt, die kennelijk de zware herinneringslast aan twee wereldoorlogen met zich torst, laat me binnensmonds los dat het *kwakkels* zijn, deze heren Bouke Jagt, Fernand Auwera en Paul Koeck. Ze publiceren tesamen jaarlijks tenminste vijf boeken, niemand kent ze. Van Paul Koeck bewonder ik alleen een schitterend platenboek over de Ardennen. En hij is tenminste transito naar de enige kleurrijke Vlaming: Jef Geeraerts. Hij zit middenin, en ondanks alle Luitingh - apparatuur voor z'n neus is hij een echte *Pan zonder fluit.* Hij zal vóór de pauze vrijwel geen mond open doen. Hij herhaalt eenmaal het hele érge, dat hij al eens in een verschrikkelijk interview in *de Tijd* prijsgaf. Dat hij na al zijn zinnelijke en fascistische zonden in het teken van de hond nu geheel en gans gelukkig is met een *Vrouw.* Zij leerde hem dat leven en liefde zonder geweld denkbaar zijn. Het wezen van deze vrouw is een geheim dat Jef dagelijks verrukt, zijn hoofd wiegelt dan ook als een pagode heen en weer. Helemaal aan de rand zit Louis Ferron. Is hij alleen gekomen om een zak geld te halen of om voor de IKON te laten horen, dat de missioneringsdrang van links in Nederland mogelijk fascistoide is? Hij ziet er nog net zo uit als in de jaren zestig, toen hij nogal eens in de Bakenessergracht in Haarlem sprong of met enige jerry-cans benzine uit de CPNkas het navokampement in Budel in de as wilde leggen. Hij heeft al sedert zijn achttiende een constant gewicht van 65 kilo en daar gaat geen gram van af. Van de na het forum door De Vaart aangeboden maaltijd neemt hij dan ook één luttele kom soep en géén glas wijn want de dagen van het grote drinken liggen ruim achter hem. Louis heeft me al laten weten bezig te zijn een gezin te stichten en nu vrijwel elke avond thuis te zitten.

Onder het gezelschap in De Vaart lijdt hij verschrikkelijk.

Als Jagt, Koeck en Auwera hun uitgebrande ritueel over het structurele geweld en een de intense eenzaamheid van de moderne mens in Holendrecht en aanverwante wijken hebben opgelepeld, na opkontjes van de in handenwringende alleenspraak over het leed van de wereld verzonken Maud Cossaar, presenteert

Louis zich opgewekt als een *afschuwelijke voyeur*, die van structureel geweld niets begrijpt en geweld als iets aangeborens ondergaat, zoals armen en benen.

> Toen ik nog jong en onervaren was, dacht ik dat het grote structurele geweld met maatschappijvisies kon worden bestreden maar daar geloof ik niet meer in. Ik ben Atlanticus. Ik deel niet op alle punten de opinies van het pacifisme en links in de PvdA. Ik sta in politiek opzicht centraal, ik ben niet tegen de Navo. Daarvoor heb ik te grote bezwaren tegen maatschappij-opvattingen in Oost-Europa. De liberale waarden in het westen zijn de moeite van het verdedigen waard. Daarom zou het hypocriet zijn als Nederland als enige kernwapenvrij zou blijven. Je kiest voor een bepaalde maatschappijvisie in een bepaald gebied en daaraan zijn bittere consequenties verbonden.

In de pauze drukken we elkaar de harde hand. Hij blijkt nog altijd de *bewogen systematicus* uit de jaren, dat ik hem als beginnend dichter en vertaler bij de Arbeiderspers leerde kennen. Hij vertrouwt me toe met een feuilleton bezig te zijn over Döblin, voor de VPRO-gids. De televisie en zo! Als ik hem het grote boek van Volker Klotz over *Berlin Alexanderplatz* noem, waarin onder meer wordt aangetoond dat er van Döblin's Berlijn in relatie tot de werkelijkheid niets klopte, weet Louis van niets. Hij is nog altijd de trotse, onvervaarde publicist die ook zónder een rugzak eruditie durft te schrijven over figuren en onderwerpen, waarmee rechtstreeks aan de wereldas wordt gerukt. Hij vertelt me meteen al over een fotoboek uit 1915, over Duitse baronnen en krijgsridders in de Baltische landen, die helemaal 'in Pruisen' waren, bezeten van idealen en ideeën, die zoals Ferron zelf in *Enige feiten uit de geschiedenis van een vaderland* schreef, oprecht van mening waren, dat de Duitse geest en cultuur, geworteld in een traditie van soldateske discipline en zelfopoffering, de mensheid iets te bieden hadden. Over een in spengleriaans - pruisisch nadagenverval gaat ook zijn nieuwe roman bij de Bezige Bij die *Plicht* had moeten heten, maar nu een andere titel krijgt omdat Armando's nieuwe bundel al *Tucht* heet.

Ferron is nooit in het land van herkomst - Pruisen, Posen, Pommeren etc. - dat zijn romanoeuvre steeds verder en wilder overwoekert, geweest. Hij werkt graag met platenboeken en met autobiografieën. Hij heeft in zijn cyclus *Gekkenschemer*, *Het Stierenoffer*, *De Keisnijder van Fichtenwald* en *Turkenvespers* vormen van direct en indirect, intern en extern citeren toegepast (men kan ook zeggen knippen, lijmen en plakken) die hem verwijten van plagiaat hebben opgeleverd. In de roman

van voorjaar 1981 - *Het uurwerk van Koningsbergen* - heeft Ferron, om alle verwijten vóór te zijn, nu zelf alle citaten verantwoord en toegelicht, al blijft hij vierkant staan achter een al eens in Trouw verkondigde literair-technische visie in deze:

> Literaire diefstal is een volkomen geoorloofd middel voor de schrijver die het tot zijn taak rekent werelden op te roepen die het formaat van zijn knollentuintje te boven gaan. De schrijver heeft het morele recht te roven, te plunderen en te brandschatten dat het een aard heeft. Sterker nog, hij heeft de plicht daartoe. De ware kunstenaar is ook in die zin geen sympathiek mens.

Ferron wordt er ook na de pauze - waarin een Hilversumse boekhandel vergeefs poogde aan het publiek ook maar één titel te slijten van het vijftal rond de forumtafel, tenslotte koopt Hazeu zelf een boek van Ferron en laat het door de schrijver signeren - niet sympathieker op voor de Vredesweekherdenkers, veronderstel ik.

De drie kwakkels komen helemaal niet meer aan het woord met hun wereldleed. Ferron betrekt Geeraerts in de strijd om *de geilheid van het geweld.* Geeraerts veert helemaal op uit zijn verstarde mijmeringen over sessies met Venus bij het open houtskoolvuur. Hij bekent zich nog even geil op geweld als dertig jaar geleden, toen hij brandschattend door de Congo trok, waar hij toch nog 'goede vrienden en vriendinnen onder de negers' van heeft overgehouden.

Met grote behendigheid tast Ferron, die zijn sarcasme over zoogdieren die tegen de kerst naar een kerstboom kruipen - Paul van Ostaijen dixit! - dóór en het lukt hem Geeraerts het hoge woord te ontworstelen: 'Als vrouwen zich overgeven aan geweld, zijn de grenzen niet meer te peilen.' Hij bezweert dat de verklaringen van SS-ers in Rusland juist waren: als ze tegen vrouwelijke Russische bataljons vochten droegen ze handgranaten op de buik om zich bij eventuele gevangenneming in de lucht te kunnen laten vliegen. Want daar in Rusland, een land waarvan Jef overigens na één flitsende autoreis voorgoed in hevig teleurgestelde vijandigheid afscheid nam, zodat het hem niet meer kan schelen als men hem nu fascistoïde noemt, dáár worden wijven pas tot hyena's.

Dergelijke impertinenties zal men bij Ferron, aan wie zo vaak een riskante nostalgie naar de gevaarlijke thema's die hij behandelt, is verweten, nooit aantreffen. Zijn duidelijke uitspraak over Duitsland and all that is déze in *De hemelvaart van Wammes Waggel*:

'Het land heeft geen werkelijk talent voor de democratie en het vervelende is dat de dromers daar de schuld van krijgen.' Die dromers ziet Ferron dan allen teruggrijpen op de Duitse vroeg-romantiek, waaraan zowel de namen verbonden zijn van Jean Paul - in zijn zéér Duitse bewogenheid met de armen en onnozelen - en van ETA Hoffmann, die in zijn verhalen het kwaad zo graag tastbaar - concreet vereenzelvigde met uiterlijke kenmerken: oude wijven met bochels, rochelende kerels met kromme neuzen etc. Hier duiken al enige grondslagen op van wat naar uiterst-links en uiterst-rechts fataal kon worden in de Pruisische en Duitse geschiedenis. Tussen de systematici (Fontane, Thomas Mann, Wassermann, Feuchtwanger, Keyserling - (toen Gods adem langzaam ging schiep hij het graafje Keyserling, een vergeten auteur maar Ferron kent hem door en door!) en de bezetenen (Nietzsche, Von Salomon, Jünger, Spengler, Schauwecker) staat als een machtige brug, die zowel aan uiterst-links als uiterst-rechts aan Raf en Vrijkorpsen de hand kon reiken Hegel.

Hoewel hij er nooit heel duidelijk over is geweest heeft Ferron wel eens laten doorschemeren, dat zijn herkomst - zoon van een aan het front gesneuvelde Duitse

vader - van scherpe invloed is geweest op zijn door hemzelf wel degelijk als fataal ondergane fascinering door Duits verleden, mythe en geschiedenis.

> Mijn dromen over Duitsland begon merkwaardigerwijs toen het land weer eens grondig uit zijn droom werd gewekt. Lancasters en vliegende forten lieten hun bommenlast los boven stad en haven van Bremen. Onze straat was een laaiende vlammenzee. Soldaten liepen af en aan met emmertjes water. Zelfs als peuter zag ik het hulpeloze van dat gedraaf wel in. Ik moest vreselijk nodig en ging naar het toilet. Toen ik zag dat ik zo, door het dak heen, tegen de rood-schemerende lucht aankeek, pakte ik het op het toilet staande potje en besloot mijn behoefte dan maar op straat te doen. Een toilet zonder dak had kennelijk zijn functie verloren. De idee dat ik met deze daad iedere vorm van overweldiging probeerde te tarten kon uiteraard pas later bij me opkomen. Een oorlogsheld was ik dus niet, maar mijn merkwaardige relatie tot Duitsland begon in ieder geval duidelijk gestalte te krijgen.
> (*De hemelvaart van Wammes Waggel*)

In dit BZZLLETIN-nummer zal ongetwijfeld uitvoerig ingegaan worden op de stijl en op de technische kunstgrepen van Ferron. Zelf vertrouwde hij me eens toe zich er enorm over te verkneukelen juist in uiterst-linkse, voormalige ultra-montaanse kringen zo geprezen en geëxegetiseerd te worden. Hij is van de weeromstuit wel eens in het literaire gezelschap van Rasterianen en Revisoristen, van Vogelaren en Mertensklanten geduwd. Ik meen dat ook een diepe denker als André Matthijsse in dit blad al eens de ongelooflijke vergezichten in het werk van Ferron heeft nagespoord, zoals hij die zelf nooit heeft gewenst of vermoed. Ferron noemt dit de Jacobijnse kant aan zijn werk: radicaal links in de binnenlandse, radicaal rechts in de buitenlandse politiek, koningsmoordenaar én ultra-nationalist, Linke Leute von Rechts!

Ik heb Louis Ferron vanaf zijn opkomst in de jaren zestig van vrij dichtbij leren kennen in de wording van zijn literaire spielerei, die op zichzelf een krachttoer was bij de geringe (en nog afgebroken) Mulo-opleiding die zijn enige bagage vormde. In zijn hele aanpak, in zijn luidruchtige ratjetoe van barok en aanstellerij, van pathetiek en fantasterij, van het knoeien met citaten en het poneren van bombastische theses heeft hij, voorbij aan elk oordeel ook zijn literaire rang of positie in onze literatuur, het woord van zichzelf waar gemaakt: ‘Ik ben mijn eigen stroming. Ik ben een monumentenbouwer,’ en: ‘Ik ben bereid te verdedigen dat de schrijver hoereert bij het leven. Als het om zijn kunst gaat mag hij voor mijn part met wie dan ook heulen. Het gaat om de autonomie van de kunst en hoe je die verwezenlijkt is punt twee.’ Als men dergelijke brute, ongenuanceerde boutades plaatst naast bijvoorbeeld de ongelooflijk genuanceerde wijze waarop een Vestdijk in *Gallische facetten* de ambivalente kanten van een groot schrijver als Ernst Jünger, die tevens edelfascist en kitschbakker is, profileert, wordt het stilistisch verre tekortschieten van Ferron zichtbaar. De meeste schriftuurlijke macht demonstreert hij naar mijn gevoel niet in zijn eindeloze orkanen, die vergeefs oorspronkelijke beelden willen formeren in de romans, waarin de omgevallen boekenkast vaak ook zo jammerlijk tweedehands meepreludieert. Hoe moeiteloos-geniaal verwerkte dan een Thomas Mann zijn gigantische materiaal in *Doktor Faustus* en in de Joseph-romans! Het sterkst en zich dan tegelijk toch als rasschrijver manifesterend is Ferron volgens mij in zijn profiel-essays, zoals bijvoorbeeld in dat over Mussolini in *De hemelvaart van Wammes Waggel.* In een paradoxale opeenvolging van sarcastische laconiekheid en plotselinge ontroerdheid treedt dan ook het scherpst de invloed naar voren van Malaparte, een zichzelf graag als charlatan pousserende stilist over wie Ferron waarschijnlijk niet toevallig zo weinig heeft geschreven en gesproken.

Ferrons belangstelling voor het fascisme - waarin hij ‘zover wil gaan’, dat hij vreest dat ook de Bezige Bij 'n keer met hem zal stoppen - is ondanks zijn in-de-weer-zijn met geschiedkundige feiten steeds van louter cultuur-historiale aard geweest. Met de economische en sociale grondslagen en voorwaarden tot het aan de macht komen van fascisme, met name als massabeweging, heeft hij zich nooit bezig gehouden. Het fascisme is voor hem een verschijnsel zoals het dat was voor de collabora-

teur Brasillach - door Ferron met hardnekkige Mulo-eruditie Brasilach genoemd zoals hij het steeds heeft over Weiniger in plaats van Weininger - dat wil zeggen een *fascisme immense et rouge.* Brasillach verstond daaronder een fascisme als laatste golf van het decadentisme en symbolisme uit de fin de siècle. In de grond dus zwarte romantiek. De diabolische bekoring die er ook voor Ferron van uitgaat is vooral gelegen in de *januskop*: het fascisme voltrok als contra-revolutie wel degelijk een revolutie. De middeleeuwen op sneltreinvaart. In die combinatie van rationalisme en irrationalisme - de economische expansie in Duitsland na 1933 bijvoorbeeld gekoppeld aan een barbaarse morele terugval naar jodenvervolging en genocide - moet volgens Ferron ook de sleutel liggen tot het raadsel, dat zoveel belangrijke schrijvers - Pound, Hamsun, Malaparte, Céline, Drieu, Brasillach, Wyndham Lewis, Jünger, Ernst von Salomon, Benn etc. - door het fascisme konden worden aangetrokken of beïnvloed, soms tot de dood er op volgde. Het teruggrijpen op de oudste geestelijke Europese tradities door het fascisme trok meer aan dan de populistisch-materialistische impact van het communisme, dat als totalitair systeem tijdelijk met het fascisme om de gunst van heel wat intellectuelen vóór 1933 wedijverde. Fascisme en communisme waren elkaar verwant in het anti-kapitalistische heimwee. Het fascisme voegde daaraan de historiserende mythe toe, die aan de politiek een soort *aesthetiserende* kant gaf.

Een dergelijke historische prop met watten kon tegen een achtergrond van Pruisische geschiedenis (misverstanden idealisme en Duitse wereldzendingsdrang) alleen maar tot de bizarre catastrofe voeren, die Ferron in zijn als kluchten vermomde romankijkdozen méé verbeeldt. De cynische humor, die hij in veel fragmenten weet te doseren - en die mij, verre van verslingerd aan zijn intriges, geregeld over de hobbel van verveling heen moeten helpen - is heel wat markanter dan zijn inzicht in wat de Amerikaanse historiscus James M. Gregor eens ‘the fascist persuasion in radical politics’ noemde. In een reeks van imposante, borende studies heeft Gregor een geheel nieuwe visie ontwikkeld op herkomst, machtsvorming en - onder meer in het nationale socialisme in diverse derde wereldlanden - gebléven invloed van het fascisme. Volgens Gregor zal alleen een nieuwe fascistische variant in staat zijn het communisme te weerstaan of te verslaan door annexering van de revolutionaire krachten en sentimenten, die voorheen het socialisme aan de macht konden brengen. Gregor, een uitgesproken gematigde liberaal, is over dit perspectief verre van positief. Ik kan er, na het forum in de Vaart, als ik met Louis Ferron wat schema in ons interview poog te brengen, geen zinnig woord over wisselen met hem. Hij kent Gregor niet en de sociaal-economische problematiek die ik in aansluiting op zijn boeken aansnijd, interesseert hem ook niet. We kunnen beter overgaan tot het ophalen van persoonlijke herinneringen.

Ferron werkt nu aan een boek over de Haarlemse sociëteit *Teisterbant.* Heeft juist het leven in en bestuderen ván een stuk geschiedenis van deze zo specifiek beaamt - burgerlijke Hollandse stad een speciale ‘dialectische’ betekenis voor Ferrons gefascineerd blijven door zoveel spectaculaire ideologische wereldgeschiedenis in onze eeuw?

Ferron:

> Natuurlijk heeft de bestudering van stilstaand water van de Haarlemse geschiedenis iets te maken met het onderzoek naar broedplaatsen van zekere mentaliteit. In mijn artikel in het Harry Mulisch-nummer van BZZLLETIN heb ik dat al aangestipt.

Als ik *Kijk op Haarlem*, zojuist smetteloos uitgegeven door Elsevier, met bijna op elke pagina een plaatje van de romantische Bakennesergracht inzie, is het haast niet te geloven dat Ferron hier zo vaak is tekeer gegaan als een gek, tot hij wist wat hij wilde: al zijn rusteloze drang naar dynamiek en fantasie bannen in literatuur.

Ik leerde hem voor het eerst kennen in 1965, toen hij kwam aanrijden op een soort racefiets en nog gedichten schreef over zadelvet en wielerolie. Ik bracht in Maatstaf later veel van zijn eerste prozafragmenten en gedichten, nadat hij in dit blad al bij Bert Bakker op twintigjarige leeftijd debuteerde. Toen ik hem had verteld geschiedenis te hebben gestudeerd en aan een proefschrift te werken over *Het fascisme in de literatuur* - ik had *Het socialisme in de literatuur* willen doen, maar Presser vond dat er over dat onderwerp al zoveel wás - werd de loutere uitgeversrelatie er al gauw een van in lange gesprekken en brieven uitlopende Wahlverwandtschaft. In 1967 kwam Louis' eerste boekje uit bij de AP, waar ik als eenvoudige redactieknecht werkzaam was: *Zeg nu zelf is dit ontroerend?* Ik vermoedde op grond van ons contact, dat hij 'n keer proza van belang zou gaan schrijven en hielp hem in de tussentijd aan vertalingen: Leroi Jones, Guéoula Cohen - de laatste jaren bekend als *rechtser* dan Begin in de Knesseth, maar óók auteur van een aangrijpende autobiografie - en later, elders, ook van Nabokov en Baldwin. Als vertaler was Louis, met wie mij ook liefdes verbonden voor het leven van de Borgia's en de streekromans van Margreet van Hoorn, van een stipte systematiek, zoals zoveel in zijn slordig doorkomende ongeordendheid van systematiek getuigt. Hij leverde zijn werk punctueel en ook geïnspireerd af. De crisis met de AP-uitgeverij in 1970-1971 verwijderde ons tijdelijk, buiten onze wens en schuld, daarvan vind ik het bewijs wel terug in onze brieven uit die dagen, waarin we elkaar onophoudelijk lectuurtips bleven toespelen.

Louis ging inmiddels zijn weg. Via de journalistiek en enige jaren opwindend eindredacteurschap bij de ECI, waar hij over de hele wereld van het boek, over álle genres waartegen hij zo onvooringenomen was kon uitdwarrelen, vestigde hij zich omstreeks 1976 als onafhankelijk auteur. De Bezige Bij was gestart met zijn *Grand Guignol*cyclus, gedichten die mislukten omdat hij op extatische wijze de gevoelens probeerde weg te drukken, die juist een vorm zochten. En krégen in de romans, eindelijk! In 1975 publiceerde hij ook het Céline-essay waar Céline-fanatica Susan Jansen hem later zo fel op aanviel. Het betekende het begin van een reeks profielen en essays waarmee hij, vooral als hij zich aan een paradoxaal-abrupt-laconieke Malaparte-stijl hield, enige verrassende en originele prestaties leverde. In 1979 verscheen er zelfs een uitvoerig, lovend stuk over zijn tot dan toe complete oeuvre in het deftige Literair Paspoort. Het lijkt me meteen het voorlopige zenith te zijn geweest. Zijn laatste roman, *De ballade van de beul*, is overwegend als een mislukte terugval ontvangen. Zijn poging tot luchtigheid in deze satire op Hollywood en de western werd zelfs in VN door de van literair-technisch gegoochel toch niet afkerige Frans de Rover gehekeld als *verhaalarmoede.* Ik denk dat Louis, hoe hij het ook wendt of keert, met zijn voorjaarsroman in 1981 met de billen bloot moet. Uit dat door hemzelf *spengleriaans* geduide boek, dat een gooi is naar het *Doktor Faustus*-model van Thomas Mann, zal moeten blijken of de door hem ingeslagen weg, bij alle lawaai en woordkunstemakerij van de laatste jaren, tóch tot een literaire prestatie heeft kunnen leiden, die vriend en vijand blijft boeien. Voorafgaand daaraan hier de bescheiden neerslag van ons gesprek.

Je werk geeft, hoe de literaire rang ervan ook wordt geschat, aanleiding tot heel wat speculaties over de omstreden relatie tussen literatuur en politiek, schrijven en engagement. Kun je nu concreet eens iets verduidelijken van jouw ideologie in deze?

Ik heb sterk de neiging om een beantwoording van de vraag naar de relaties tussen literatuur en politiek uit de weg te gaan, dit uit angst ideologisch geduid te

worden. Waar ik tot antwoorden gedwongen wordt, geef ik ze vanuit de optiek van de monomane ambachtsman die een schrijver behoort te zijn. Dit neemt echter niet weg dat ik ervan doordrongen ben dat iedere geschreven regel, iedere penseelstreek, een plaatsbepaling ten opzichte van de politiek-maatschappelijke werkelijkheid inhoudt en dus een politiek-maatschappelijke daad is. In die zin is ook het l'art pour l'art principe waarachter ik mij ogenschijnlijk verberg een politieke stellingname en wel die van

de principiële oppositie tegen de maatschappelijke werkelijkheid.

Kunst, literatuur, behoort te zijn: verzet, hetgeen inhoudt dat de impliciete politieke stellingname wisselt met de tijd.

Je interesse in de relatie schrijvers - fascisme is uiteindelijk aanzienlijk groter gebleken dan die voor de relatie schrijvers - socialisme. Kun je iets vertellen van dit wordingsproces en kun je je nog invloeden hierop herinneren uit onze gesprekken en briefwisseling van de jaren zestig?

De invloed die onze gesprekken op mijn 'werdegang' hebben gehad is niet zó gering. Naar mijn gevoel werden mijn toen nog wat diffuse ideeën binnen een kader gezet. Bovendien bleek voor het eerst dat mijn idées fixes meer waren dan het gemompel van een schipbreukeling op een onbewoond eiland. Ik herinner me dat ik je een enthousiast verslag deed over een studie rond de belegering van Alcazar. Mijn enthousiasme gold de heldenmoed van de franquistische bezetter van het fort. Dat 'fout zijn' zijn nuances kent, dat zelfs 'etwas gutes dran' zijn kan was in die tijd nog een - begrijpelijk - taboe. Tegenover jou bleek dat bespreekbaar te zijn. De dialectische relatie tussen 'goed' en 'fout', het oneindige, steeds wisselende spanningsveld daartussen... ik heb het toen voor het eerst betreden en het sindsdien niet meer verlaten. Vandaar, misschien, mijn interesse voor de relatie schrijvers-fascisme. Fascisme is het erkende en genormeerde kwaad. Gezien mijn opvatting over de taak van de schrijver is het logisch dat ik vraagtekens zet bij het erkende en genormeerde. Afgezien daarvan geloof ik dat er een empathische relatie is tussen creativiteit en iedere, naar absolute normen strevende ideologie. Het is een paradox.

Deze onverenigbaarheid van het streven naar het absolute enerzijds en de plicht tot 'ontzekering' anderzijds die het wezen van de creativiteit uitmaakt tref je het sterkste aan bij auteurs die, zich pijnlijk bewust van deze onverenigbaarheid, tot fatale keuzes komen.

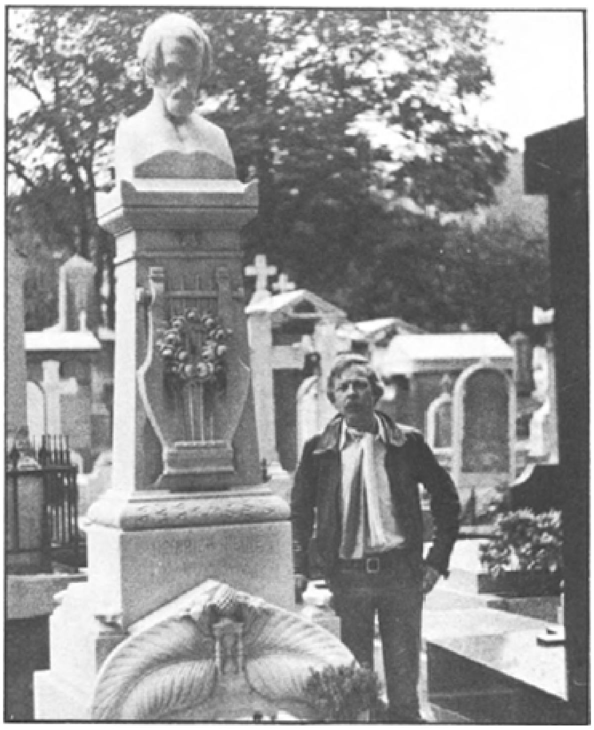
Kun je iets vertellen over enige autobiografische aspecten die je min of meer predestineerden tot de overwegende thematiek in je werk en belangstelling?

In mijn autobiografie valt een element van verwezing op te merken. Er is mij een verleden onthouden en daarmee een identiteit. Waarom is mij dit verleden onthouden? Omdat mijn verwekker naar de Russische steppen werd gestuurd en daar niet meer van terug kwam én omdat dit verleden een 'fout' verleden werd geacht. In mijn behoefte dit verleden te herwinnen zal zich de natuurlijke neiging voordoen dit 'foute' te herijken.

Welke boeken of figuren hebben je in deze het meest beïnvloed?

Je kunt je voorstellen dat ik bij het invullen van het vaderbeeld de behoefte gevoel het blik met helden open te trekken. Wie een jeugd lang een vader heeft gehad mag hem vermoorden. De wees moet hem daarentegen juist tot leven wekken. Was de vader soldaat, een Duits soldaat nog bovendien, dan is zijn portret getekend door Theodor Körner (*Leyer und Schwert*), door Ernst von Salomon en natuurlijk door Jünger. Bij hen is de soldaat immers de held die hij behoort te zijn, de in zijn gehoorzaamheid opstandige, de bewerker van een lot, de schepper, de verwekker. Typerend is niettemin dat in mijn werk de hoofdrollen worden gespeeld door de volmaakte tegenstellingen tot dit ideaalbeeld. Het is misschien, als Gods naam, te heilig om te worden uitgesproken.

De Amerikaanse historicus James M. Gregor - zijn laatste boeken droegen de veelzeggende titels 'The fascist persuasion in radical politics' en 'Italian fascism and development dictatorship' - stelt, met een hardnekkig doorstromende hoeveelheid illustratief materiaal, dat het fascisme in wezen links en revolutionair was en een nog versluierde maar beslissende invloed heeft geoefend op de radicale ideologieën na 1945. Het fascistische model zou in diverse normen van nationale socialistische politiek in derde wereldlanden zijn terug te vinden. Of, om met de door jou in je laatste roman verbeelde Spengler te spreken, 'het marxisme is dood, het nationale socialisme is haar laatste overwinning.' Wat vind je hiervan en zie je in dat opzicht ook nog dóórlopende invloeden vanuit literaire schrifturen die het fascisme hebben begeleid, gesteund, gevolgd, soms tot de dood er op volgde?



Louis Ferron bij het graf van Heine.

De tragiek van het fascisme en wellicht ook de stuwende kracht daarachter lijkt me het pijnlijke besef van het feit dat sein und sollen wel nooit op één noemer gebracht kunnen worden. De socialistische levensbeschouwingen gaan er vanuit dat deze discrepantie op deze aarde overbrugbaar is, ze zijn dan ook bij uitstek ondramatisch. Mogelijk is het die in wezen dramatische tendens van fascistoïde bewegingen - de greep naar het onhaalbare - die sommigen ter linkerzijde aanspreekt; een emotioneel en psychologisch bepaalde behoefte binnen een politiek concept. Het 'rechts' zijn van mensen als Reve en Hermans zou zo verklaard kunnen worden, maar ook de belangstelling voor mensen als Céline. Ik heb het gevoel dat de blijvende populariteit van Brecht deels te verklaren valt uit de toch wel dubbelzinnige duidingsmogelijkheid van zijn teksten.

Er is wel eens gesteld dat in het snel ont-ideologiserend tijdperk dat we beleven - te onzent de relatief ineenstortende invloeden van de traditionele politieke, sociale en religieuze instituten - de 'literatuur' veel van de vroegere functies van die ideologieën overneemt. De literaire transito gaat zoals bijvoorbeeld wel is gebleken uit het succes van Maarten 't Hart's romans bij veel generatiegenoten weer de typische rol van 'Bildungsroman' op zich nemen. Het afscheid van de oude, vastigheid biedende ideologische milieux gaat voor velen gepaard van scepsis en nostalgie, die in narcistisch staren op de eigen navel kunnen omslaan. Valt de sterke terugval

in belangstelling voor avantgarde en politieke literatuur en voor theoretische boeken in het algemeen mede daaruit te verklaren? Hoe zie jij dit?

Mogelijk heeft de door jou gesignaleerde ont-ideologisering te maken met die boven vermelde behoefte aan emotie en psychologie, een behoefte die logischerwijze gepaard gaat met een

toenemende belangstelling voor de ichhaftigkeit van creatieve genres zowel als politieke opvattingen. Terugkeer naar de individualisering, zoals die ook wel in de beeldende kunst merkbaar is. Een vergelijkbaar proces heeft zich in vitro bij Hölderlin afgespeeld. Het aanvankelijk vanuit het rationalisme geboren optimisme sloeg om in een op individuele emoties stoelende resignatie. Daar een waardeoordeel aan verbinden lijkt me riskant. Pas als een dergelijke resignatie een politieke uitwerking krijgt - en daar zal vroeg of laat natuurlijk sprake van zijn - wordt het tijd daar een politiek waardeoordeel over te vellen. Morele waardeoordelen? Als de mens zich nu eenmaal gedraagt als hij is, wat baat dan een moreel oordeel?

De eerste intellectuele en literaire collabo's zouden zoals bijvoorbeeld Golo Mann eens heeft gesteld zijn voortgekomen op 'die letzten Wellen' van expressionisme en futurisme. In die zin zou dan een markant verschil te construeren zijn tussen fascisme en de bastaardvariant nationaal-socialisme. Het laatste is immers naar jouw stellige mening vooral voortgekomen op de laatste golven van de reactionaire rechtse Duitse romantiek, met Wagner als finale uitloper. Hoe verklaar jij dan de toenemende collaboratie van zoveel schrijvers al in de jaren dertig, toen socialisme en communisme toch tegenover het reactionaire nazisme het enige redelijke radicale toekomstperspectief konden bieden?

Het komt me niet zo vreemd voor dat in de dertiger jaren de collabo's zich nadrukkelijker politiek begonnen te manifesteren. Het alternatieve toekomstperspectief van links begon zich immers als een reëel verschijnsel af te tekenen. De angst van de kunstenaar voor de bedreiging van zijn individualiteit moest wel resulteren in praktische bestrijding. Zeker waar het vigerend kapitalisme zeker geen alternatieve ideologie bood. Men kan zich afvragen hoe bijvoorbeeld Heine zich zou hebben opgesteld als hij in de dertiger jaren geleefd zou hebben. Een onverdacht sympathisant van Marx, niettemin betreurde hij het dat als al diens dromen vervuld zouden worden, de visvrouw haar waar in zijn, Heines, *Buch der Lieder* zou verpakken. Zolang socialisme nog uitgeleefd kon worden als een esthetisch concept - zoals naar mijn idee bij Gorter ondermeer het geval was - was er niet veel aan de hand, evenmin was het een probleem dat het 'fascisme' in eerste instantie als een esthetisch concept werd gezien, zoals men dit bij Jünger waarneemt. Bij Marinetti zie je al hoe de esthetiek in de politieke praktijk overgaat, bij Benn idem.

Niettemin kun je globaal stellen dat de integriteit van hun esthetische opvatting hen voor het ergste behoedde. Een onzuivere estheet als HH Ewers kon politiek gezien ook niet anders dan troebel terecht komen.

Overigens, hoe moet je het woord 'radikaal' wegen waar het om links gaat? De soldatenstaat van Jünger was misschien wel het schrikbeeld dat menige anti-linkse intellectueel voor ogen stond. Vandaar wellicht ook de herleefde belangstelling voor die auteur in sommige - Franse? - linkse kringen.

Kun je 'plekken' aangeven in je eigen werk, waar je de problematiek, die je zozeer bezighoudt, letterlijk poogde te verbeelden?

Door mij althans zijn deze plaatsen moeilijk aan te geven. Door de isolering van een beeld zou het ook een nadruk kunnen krijgen die ik niet beoogde. Het is juist het zorgvuldig naast elkaar zetten van diverse, dikwijls meerduidige beelden, waardoor, naar ik hoop, een fijn gestructureerd totaalbeeld ontstaat waarin, meer dan menigeen wellicht vermoedt, eerder een theologische afweging van 'goed' en 'kwaad' wordt getekend dan een politieke. Deze afwegingen tenderen er naar de verschillen tussen het één en het ander op te heffen. Het wel degelijk morele principe

verdwijnt daarmee naar de achtergrond om plaats te maken voor een 'waardevrije' beschrijving die in zijn uitwerking natuurlijk nooit waardevrij kan zijn. Dilemma!

Met de laatste biografieën over Hitler - zoals het boek van Norman Stone - lijkt de zogenoemde Hitler-Welle zich in een eindfase te bevinden die, na het verschijnen van de pil van Fest in 1973 - waarin Hitler voor het eerst als 'groot' in het negatieve werd gepresenteerd - wel voorspelbaar was. Hitler wordt, zonder misdadige zwavellucht, een vrijwel louter historisch fenomeen. Zou je iets durven voorspellen over het Hitlerbeeld in de komende jaren? Je was destijds in ons land meen ik de enige die de thesen in het boek en de film van Fest serieus nam.

Hitler was, is de enige conclusie, dan toch een man die, afgezien van zijn idiosyncrasiën, een belangrijk Europeaan genoemd mag worden. Een staatsman die, zo hij de oorlog al niet opgedrongen kreeg, eerder reageerde op de zwakte van anderen. Met de toenemende chantage van de Arabische wereld voor ogen zal het nog zo ver komen dat zelfs de Endlösung haar verdedigers zal vinden.

Er is de laatste tijd nogal veel gepubliceerd en gesproken - Fransen, als jullie eens wisten! - over Pétain en de Franse collaboratie, over Vichy en de Franse Mussert Doriot etc. Zou jij een speculatie aandurven over een Nederlandse variant van het Pétainisme als de Oranjes waren gebleven in plaats van gevlucht? Hebben de Oranjes misschien door hun vlucht niet een overgrote meerderheid van het Nederlandse volk behoed voor een oranje-fascistische getinte collaboratie met de Duitsers?

Een interessante these, die over de vlucht van de Oranjes, bij de motivatie van die vlucht zal het geen rol hebben gespeeld. Maar, natuurlijk, het blijven van de Oranjes zou ongetwijfeld tot een vorm van collaboratie hebben geleid, een vorm waarin menige oranjeklant zich zou hebben kunnen vinden.

Heb je zelf een oordeel over of enige studie gemaakt van Nederlandse schrijvers die min of meer hebben gecollaboreerd?

De apert 'foute' schrijvers hebben me nooit weten te boeien. Het gevaar en de fascinatie zie ik meer in de twijfelachtigen. Hoe zou Erich Wichmann zich hebben opgesteld? Marsman? Van Ostaijen?

Wouter Lutkie heb ik altijd wel een interessante, zij het historisch onbelangrijke tobber gevonden. (Een geval als Arnold Bronnen: wat beweegt er op het moment in dit land dat één van zijn stukken weer wordt opgevoerd?) Knuvelder en Kuyle, ach, wat moet ik ervan zeggen? Macht is een begeerlijke zaak voor wie het anarchistisch individualisme niet in het hart draagt. Bij een communistische coup zouden ze ongetwijfeld een andere kant zijn opgegaan.

We hebben het ook vroeger al vaak gehad over de altijd maar aan levende grijze eminentie van het voormalige edelfascisme, Ernst Jünger. Je wilt hem nog eens uitvoerig gaan interviewen en hij staat, meen ik, ook mede - mét Spengler - model in je nieuwe 'Pruisische' roman. Kun je iets prijsgeven van je visie op zijn werk en invloed?

Als Spengler de ondergang van het avondland signaleerde, dan was Jünger één van de mensen die zich dat heeft aangetrokken. Er moet hem een nieuwe mens voor ogen hebben gestaan, gekweekt uit het ras van het proletariaat, dat leiding zou gaan geven aan een nieuwe maatschappij. De sensibele individualist Jünger droomde zich af bij een visioen, opgetrokken uit ijzer, zweet en zwavel, doorschoten met een forse vleug Pruisische Verlichting. De staat als kunstwerk waarin het individu vrijwillig opgaat in zijn de staat dienende functie. Anderszijds met handen en voeten gebonden aan de voorstelling van een 'heile Welt' die vermoedelijk zijn bronnen vindt in het reactionaire gedeelte van de romantiek, reactionair dan in de neutraalst

mogelijke betekenis. Ook hier weer wil ik een onderscheid maken tussen de boodschap als esthetisch streven en die als politieke realiteit. Ik waardeer hem zeer omdat ik in hem iets herken wat mij altijd weer aanspreekt en fascineert en wat zich in Duitsland verder ontwikkeld schijnt te hebben dan elders in Europa: de wanhopige greep naar het onbereikbare; het afdwin-

gen van de droom, desnoods met geweld. Ergens heb ik Hölderlin eens in relatie gebracht met de eerste generatie RAF-leden en die op hun beurt weer met groeperingen als die rond Salomon. Grenzen tussen links en rechts vervagen hier m.i. omdat het steeds psychologisch bepaalde keuzes betreft.

Reis je veel in Duitsland en Oostenrijk, zoek je 'historische' plekken op en beïnvloeden de indrukken je beeldvorming? Mijn bezoeken aan Duitstalige landen hebben me geen steek verder geholpen. Mijn Duitsland is een abstractie die ik puur uit het al voorbewerkte materiaal dat de geschiedenis heeft aangegeven. Niettemin ben ik een ware pelgrim waar het gaat om het bezoeken van heilige plaatsen. Daarbij denk ik echter eerder aan die schrijnen waar de herinnering aan Goethe, Schubert, Beethoven, Stifter etc. wordt bewaard. Het Duitsland van Jünger ligt - zeker wat stemming van het landschap betreft - in de door de Sovjets bezette gebieden. Eens zou ik ze graag heim ins Reich willen zien, dan kan ik ze zonder gene bezoeken.

Opvallend is wel dat waar ik aanvankelijk nog veelal in zuid-Duitse gebieden verkeerde (fantasielandschappen tussen Beieren en Oostenrijk - vanwege het contrast met de idylle) ik gevaarlijk naar Berlijn en oostelijker begin te neigen. Het barre, weerbarstige, het stijle en tragische van Pruisen en zijn voormalige koloniën begint me in de greep te krijgen.

Onlangs werd Spengler, schrijver van de vergetene wereldbestseller 'Untergang des Abendlandes', door schrijvers en historici herdacht. Er is vooral in de Duitse pers toen nogal wat afgespeculeerd en gefilosofasterd over de nieuwe ondergangssfeer waarin het Westen zou verkeren. Dikwijls werd de situatie van het Westen nú vergeleken met die van het Romeinse rijk in de vijfde eeuw, aan de vooravond van z'n totale ineenstorting. Heb jij daar een mening over?

In *Jahre der Entscheidung* zegt Spengler

> Es sinds gewaltige Jahrzehnte, in denen wir leben, gewaltig - das heisst furchtbar und glücklos. Grösse und Glück sind zweierlei, und die Wahl steht uns nicht offen. Glücklich wird niemand sein, der heute irgendwo in der Welt lebt; aber es ist vielen möglich, die Bahn ihrer Jahre nach persönlichem Willem in Grösse oder in kleinheit zu durchschreiten.

Wat is de mens meer dan zijn geschiedenis en wat rest hem nog als hij zijn eigen geschiedenis op de mestvaalt gooit? Het nastreven van persoonlijk geluk is een te geringe opdracht voor hem die de mens - ondanks al zijn treurige kleinzieligheden - een 'grosses Geschöpf' vindt. Behoud van onze westerse, op liberale grondslagen gevestigde cultuur vind ik geen kwade zaak. Haar te redden vereist een afzien van persoonlijk geluk waarna, zoals Spengler zegt, de wil tot iets, tot wat? de motor moet zijn tot handhaving. Het overlevingsmechanisme zoals dit door Jünger werd uitgedacht ging wellicht uit van inmiddels achterhaalde premissen. Dat het westen zich zou moeten assimileren (solidair verklaren) met de opkomende continenten verwerp ik zondermeer. Wat het westen bereikt heeft - inclusief voor mijn part twee wereldoorlogen - daar hoeft het zich niet voor te generen. Integendeel, waarom mag ik als Europeaan niet de norm der dingen stellen? Welke negerstam heeft tot op heden een Hegel voortgebracht, welke Aziaat een Rembrandt? Florence Nightingale is een Europese uitvinding, evenals Ria Bekkers. De faustische drang van het westen is een gevaarlijke, maar overwegend heilzame kracht geweest. Met het elimineren daarvan geeft men zich prijs aan de vergetelheid en zouden de generaties dan voor niets geleefd hebben? Het zou het eigen bestaan in een kader van zinloosheid

zetten. De opofferingsgezinden die daartoe bereid zijn (althans zeggen dat te zijn) genieten mijn sympathie niet zo erg.

Een ethisch reveil? Waarom niet? Het hangt er maar vanaf wie het formuleert en hoe. Als het niet gebeurt zullen de autonomen-nihilisten in vereniging met de welzijnswerkers en derde wereldfanaten het wel formuleren. Sergeant Mijnals wordt dan

president en het basis-Turks tot voer- en schrijftaal, zodat uitsluitend nog simpele waarheden verwoord kunnen worden. Solidair als we zijn zal deze solidariteit bewezen kunnen worden bij een miezerig houtvuurtje, terwijl de sjamanen om ons heen dansen in een poging ons van kanker te genezen. Echt nodig is dat niet meer want eigenlijk zijn we al overleden aan onze naastenliefde.

Ik noem drie namen, wil je invullen wat je bij hen invalt? Wagner- Waterman- Schopenhauer!

Wagner, een muzikale revolutionair die zijn muzikale roeping zo hoog schatte dat hij bereid was op alle andere gebieden de huik naar de wind te hangen. Een 'totalist' aan wie kan worden aangetoond hoe tweesnijdend het zwaard van 'het willen' kan zijn. Uiterste voltooiing en failliet van de romantiek tevens. Schönberg ondertekende de culturele versie van het failliet, Schicklgrüber de politieke.

Waterman, de ondermaatse afspiegeling van iets dat elders heroïsche, zij het ook diabolische vormen kon aannemen. Een naïeve ik-zoeker tenslotte toch wiens ijdelheid een tragisch levensbesef in de weg stond.

Schopenhauer: een niet onsympathieke misantroop die, behept met die Duitse neiging tot sterrenplukkerij, tenslotte toch maar in het luchtledige greep.

Louis, je kent me nu al heel wat zondige jaren als specifieke uitgeverijknecht aan wie je dan ook niet euvel mag duiden, dat hij je vraagt: zég me wat voor fonds je uitgeeft en ik zég je wie je bent. Ik bedoel: geef eens een stuk of tien titels die jij per se zou willen uitgeven om ze zo vlug mogelijk in je boekenkast te hebben staan?

1. *Het ROSboek* (interne codenaam): schetsen en profielen van auteurs en literaire stromingen ter rechterzijde van de niet eens altijd zo afgrondelijke diepe kloof sinds de definitieve scheiding der geesten; ook wel 'de rechtse traditie in de Europese literatuur'.

2. *De Pruisische traditie en haar herleving* (met name in Oost Duitsland). Over de Pruisische staatsidee en de plaats van de burger. Van de verlichte Frederik de Grote tot de verduistering onder Hitler; herwaardering door DDR in poging tot hervinden nationale identiteit; mogelijke emotionele basisvoorwaarde voor hereniging beide Duitslanden. Opgenomen: schetsen van het denken van Schoeps en Moeller van den Bruck.

3. *Conservatisme als avant gardisme.* Huidige stand van denken over het politieke, psychologische en maatschappelijke conservatisme. Geschreven door een internationale keur van ter zake kundige auteurs, waarbij iemand als Heldring als te weinig bevlogen en te weinig theoretisch zal afvallen, Mohler wel overwogen zou worden en Pauwels als te naïef en zweverig moet wijken.

4. *Ludwig Börne.* Een vertaling van zijn belangrijkste geschriften bijgaand een essay over zijn problematische relatie met Heinrich Heine - beiden jood en progressief en journalist en uitvoerig over de relatie Frankrijk-Duitsland.

5. Vertaling van de volledige werken van Jean Paul Richter.

6. Vertaling Nietzsche *Die Geburt der Tragödie* etc. in één band met enkele muziektheoretische beschouwingen van Wagner, vergezeld van een essay door iemand die in ieder geval stilistisch bekwamer is dan Konrad Boehmer.

7. Louis Ferron: Voltooiing van Ernst von Salomons *Der Tote Preusse*, Roman einer Staatsidee. Literatuur, politieke visie en wetenschap in ideale versmelting. Salomon kwam tot ca. 1300, er rest me nog een levenswerk.

8. Alle nog te verschijnen boeken van Patrick Modiano.

9. Alle nog te verschijnen boeken van Armando, benevens een monografie over zijn literaire én beeldende werk.

10. Nadrukkelijk critische studie op Sorels Les illusions du progrès en Réflexions sur la violence. De herlevende aandacht voor diens denkbeelden (niet geheel onverwant aan die van Jünger) vind ik toch wel wat griezelig. (Quod licet Jünger non licet Sorel; verbeelding is één ding, praktijk een ander.)

11. Studie over de architectuur als al of niet bedoelde neerslag van een politiek/maatschappelijk wereldbeeld. Idem over muziek en beeldende kunst.

12. Voor het actuele Nederlandse literaire fonds gaan mijn gedachten uit naar Joyce & Co., Hermans (als hij niet om het geld hoeft te schrijven), Mulisch (vanwege schatplichtigheid).

Epiloog

Over een paar maanden verschijnt Louis Ferron's nieuwe, ‘Pruisische’ roman, *Het uurwerk van Koningsbergen*, Koningsbergen, hart van Pruisen, stad van Kant, waarover Jean Paul eens schreef: ‘Hier blikt het Duitse volk zowel in z'n toekomst als in z'n ondergang.’

Het boek is niet slecht getimed want verschijnt ongeveer tegelijk met de opening van de grootste Pruisententoonstelling ooit na de oorlog in Duitsland georganiseerd. De Frankfurter Buchmesse 1980 signaleerde al een stortvloed van titels over geschiedenis, invloed, opkomst, ondergang en terugkeer van Pruisen. Preussen, eine Kulturgeschichte in Bildern und Dokumenten, van Hans Dollinger. Preussische Profile van Sebastian Hafner en Wolfgang Venohr. Preussenliebe van Hermann Mostar en Georg Lentz. Die Preusische Cäsaren in Bild van S. Fischer Fabian enz. enz.

Waar zal Louis Ferron uitkomen? Berust zijn omstreden faam - ik heb hem wel eens een zeer originele slechte schrijver horen noemen, ‘inhoudelijk even interessant en stilistisch even zwak als Dostojevski’ (je moet er maar het lef voor hebben) - enkel op het feit, dat hij zich met een thematiek bezighoudt waarmee geen enkele andere schrijver in onze literatuur iets doet?

Is er uitzicht dat Ferron ooit een unieke Haarlemse hutspot wordt van Modiano en Jean Paul? In elk geval komt hem de lof toe de Bezige Bij mede te hebben gestimuleerd om eindelijk een droomobject - nieuwe vertalingen van Jean Paul - aan te vangen. Ferron zag zelf op het laatste moment van het vertalen zélf al. Was de confrontatie, lijf aan lijf, met z'n voornaamste stilistische voorbeeld en voorkeur voorlopig een te verweldigende uitdaging?

Ferron koos radicaal voor het uitbouwen van zijn romanrijk alléén. En hij besluit ons gesprek met een tirade, die hem in zijn aanpak, ideeën en stijl in alle lawaaierigheid bij uitstek typeert:

> Het schrijverschap beschouw ik naar goed-romantische traditie als een roeping. Schrijven is bezeten bezig zijn; alles moet er in geïnvesteerd worden. Pas waar schrijven en leven identiek worden ontstaat het uitzicht

op een leven na leven en schrijven; de eigenhandig afgedwongen eeuwigheid.

Leon de Winter
De mythe bij Louis Ferron

Der Mythos des 20. Jahrhunderts heette het boek dat Alfred Rosenberg, de theoreticus van de NSDAP, in 1930 liet verschijnen. Rosenberg probeerde het nationaal-socialisme te onderbouwen en fundamenten te geven, hij sprokkelde de schijnbaar historische argumenten bijeen waarmee de beweging zichzelf kon gaan legitimeren. Naast *Mein Kampf* was *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* een goede tweede op de bestsellerlijst van de boekindustrie van het Derde Rijk. Voor wie dat wil, voor wie op zoek is naar de legitimatie van zijn denken en handelen, biedt de geschiedenis vanzelfsprekend die feiten en waarheden, die enkel en alleen dat bevestigen, wat bevestigd, en dat veroordelen, wat veroordeeld moet worden. Rosenberg's mythe is een poging een eigen historie te creëren, een historie die de juistheid en waarachtigheid van zijn nationaal-socialistische partij bevestigt. Rosenberg construeerde een mythe, die de Ariërs tot het uitverkoren volk verhief; hij wilde een mythe bezitten, waarover het joodse volk haast van nature scheen te beschikken: de bevestiging van de uniciteit, de beaming van de noodzakelijkheid van de eigen existentie.

Rosenberg's boek benadrukt ongewild een bijzonder aspect van het menselijk denken, een aspect dat geenszins is verdwenen na de inzet van de industriële revolutie: de behoefte aan de mythe. Door niets anders dan mythen omringen wij ons. Elke daad, elke gedachte, vraagt om een mythe, want daden en gedachten ontstaan door menselijke activiteit, en zodra de menselijke factor zijn intrede heeft gedaan, is er de menselijke behoefte aan rechtvaardiging van zijn activiteit. De mythe is een voor de mens noodzakelijke constructie, die een lijn in de tijd aanbiedt, verklaart, zingeeft, bevestigt, voorspelt. De mythe en de historie zijn gezworen kameraden, zij leven in afhankelijke symbiose; de ongevormde historie, die vuilnisbelt van feiten, feitjes, voorvallen, gebeurtenissen, krijgt pas haar onweerstaanbare kracht via de mythe, die schijnbare lijnen en ontwikkelingen, ja zelfs waarheden weet aan te wijzen in het afval van de tijd. Maar evenzeer voor de toekomst is de mythe van nut, de bewijzen die door de mythe uit het verleden zijn opgediept, rechtvaardigen reeds de daden, die nog moeten worden verricht. De mythe heft de tijd op, zij verbindt heden met verleden met de toekomst, zij beoogt een boven de tijd verheven waarheid te verkondigen, bij voorbeeld de waarheid over het verderfelijke ras der joden, en biedt houvast aan degene die in de stroom van de tijd drijft. De instinctieve oer-angsten, waarop de mythe speculeert, worden door haar niet omgevormd en cultureel bruikbaar gemaakt, zoals bij voorbeeld Freud wenste, de mythe richt de oer-angsten *direct*, zonder omvorming, zonder ompoling, op het door de mythe aangedragen absoluut negatieve, zoals de joodse barbarij, waardoor er het absoluut positieve onstaat, dat de gebruiker van de mythe zich eigen kan maken. De vorm van de mythe is die van het verhaal, een opeenvolging van vertelde of geschreven of gefilmde gebeurtenissen, die tezamen een ontwikkeling schetsen.

De mythe is een verhaal. Wij leven met verhalen om ons bestaan te rechtvaardigen. Zoals Rosenberg zijn mythe ontwierp, omdat hij, om zijn handelen te rechtvaardigen, niet over een rechtvaardigende, overgeleverde mythe beschikte, zo hebben wij onze mythen; ook het literaire werk van Ferron kan worden beschouwd als de constructie van een mythe, Ferron's eigen mythe.

Volgens vele recensenten is Ferron's werk mysterieus. Sommigen gebruiken dan het adjectief ‘teutoons’, wat zij blijkbaar associëren met mistige wouden, waar met

swastika's beschilderde wilden grommend en grijnzend Leni Riefenstahl-achtige spektakels opvoeren. Het ontbreken van eenduidige en herkenbare tijdschilderingen is hun te machtig, en onder het slaken van kreten als ‘duister Duits’ en ‘moeilijk morbide’ gaan zij heel teutoons ten onder in hun eigen onmachtige woordenbrij. De regels van de herkenbare uiterlijke werkelijkheid, regels die voortvloeien uit een rationele benadering van de werkelijkheid, zijn niet geldig in Ferron's mythen. Het handelen van de figuren in Ferron's mythen wordt niet gerechtvaardigd met positivistische of rationalistische argumenten, want hun handelen is er niet op gericht de werkelijkheid te analyseren. In Ferron's mythen wordt de werkelijkheid opgeofferd aan het Idee, aan de bedachte Constructie, in zijn mythen gaat Ferron dus net zo te werk als Rosenberg (zonder daaruit, gelukkig, diens consequenties te trekken). Volgens Ferron's boeken moet de wereld niet veranderd worden omdat er een leefbare ideale wereld zou bestaan, maar moet de wereld in een mythe veranderen, een onafgebroken voortgaande, absolute mythe, die onleefbaar is, zij is per slot van rekening puur een constructie, een idee-fixe. Het slot van *Gekkenschemer* geeft bij uitstek die verandering naar de mythe aan. De drie hoofdfiguren van de roman zitten op een bank aan de rand van een meer, aan de overzijde waarvan een reusachtige stellage is opgericht. Op deze stellage is linnen gespannen, waarop een zonsondergang staat afgebeeld. Met hun blik op de zonsondergang blijven de drie op de bank zitten en verstenen, voor eeuwig in de positie van de toeschouwer, de dromer die niet handelt. Na jaren stort de stellage ineen en lijkt de mythe van de drie figuren te verdwijnen; maar een andere mythe neemt de plaats van de stellage in, een hotel wordt gebouwd, een pier wordt aangelegd voor pleziervaartuigen, badgasten verschijnen en met chemische middelen worden jaarlijks de drie stenen figuren aan de rand van het meer gereinigd. De mythe van de drie figuren is opgevolgd door een andere, beter bij de tijdgeest passende mythe, die van het massatoerisme. De mythe en de zich aan de mythe aanpassende werkelijkheid beheersen de op één na laatste alinea van de roman, die eindigt met de definitieve overwinning op een rationele benaderingswijze van de werkelijkheid: ‘Het geluk van niets te zijn dan wetend basalt, aan de tijd ontstegen...’ De idee-fixe, die onleefbaar is, drie figuren zijn basalt geworden, heeft eerst met een stellage het natuurlijke berglandschap aan de overkant van het meer aan het oog onttrokken en vervolgens met de vanzelfsprekendheid van het moderne denken het berglandschap omgetoverd tot een

vakantiepark. Een belangrijk en veelbetekenend woord in de op één na laatste alinea is het woord ‘fotograferen’. De drie stenen figuren worden door kinderen beklommen, en deze ‘lieten zich stralen lachend fotograferen’. Wat is fotograferen anders dan een onttrekken aan de tijd, een verstarringsproces, een anderssoortige verstening? Het principe, waarnaar de toerist en zijn kinderen zich richten, is gelijkwaardig aan die van de drie figuren aan de rand van het meer. Zij alle pogen met tijdloze middelen de tijd te overwinnen. Hun tijdloze middelen zijn de mythen.

De mythe bevredigt religieus getinte gevoelens. In tegenstelling tot andere grote wereldreligies heeft het christendom nooit het dagelijks leven van het individu tot in de kleinste eenheid vorm gegeven. Religie betekent voor de orthodoxe jood en islamiet het bezit van een over de dagen, en dus de tijd, heen liggend stramien, dat van elke dag een in een vast ritme en gelijke handelingen en woorden vorm gegeven ritueel maakt, waardoor de kloof tussen de denkende mens en de natuur wordt overbrugd - en tegelijkertijd in takt blijft door de in het ritueel aanwezige hoop op het bestaan van een alomvattend plan, waarin de gelovige en de hem omringende wereld hun zekere plaats kennen. Door de Romeinse confiscatie van het vroegere christendom, dat hierdoor van religie in een ideologie veranderde, is dat rituele aspect geleidelijk aan verdwenen, en wordt het hoogstens in stand gehouden door zich van de samenleving afgezonderd hebbende kloosterlingen, die de stilte van hun afzondering hoorbaar hebben gemaakt met hun rituelen. Dat rituele aspect lijkt definitief te zijn verdwenen in het begin van de industriële revolutie, die een volkomen nieuw dagelijks levensmechanisme afdwong, maar niet in staat was dat levensmechanisme de magie in te blazen, zoals die in het orthodoxe jodendom en de islam te vinden is. Het door de stand van de industriële produktiemiddelen ontstane kunstmatige levensmechanisme lijkt echter wel vruchtbaar te zijn voor het bestaan van een aan het mechanisme aangepaste legitimatie van het bestaan, de mythe. De kloof tussen de mens en de natuur, die door de mens zelf inmiddels is onderworpen, kán niet overbrugd worden. Ook de mythe waagt een dergelijke poging niet, de mythe maakt in tegendeel gebruik van de onoverbrugbare kloof, niet als verzoening, maar als bewijs voor de juistheid van het bestaande. De mythe is de noodzakelijke legitimatie, en kent geen vast patroon, enkel haar functie is constant; legitimatie.

Fascisme is zo'n mythe. Inmiddels is het woord fascisme uitgehold, omdat het als een bezwerend scheldwoord wordt gebruikt tegen alles, dat ook maar enigszins ruikt naar leer of kruit. Als staatsvorm kent het de bijzonderheid van de corporaties, die het economische en sociale leven in afzonderlijke sectoren opdelen, waarin klasse-overleg onder leiding van de staat zou moeten plaatsvinden. In Italië deed deze vorm onder Mussolini inderdaad zijn intrede, maar het kwam in de praktijk neer op de instandhouding van de bestaande verhoudingen. Het ordenende effect van de corporaties kon alleen van nut zijn voor een overheid, die de liberale economie wilde omvormen tot een oorlogseconomie. Toch was die ordening op zich een veelbetekend verschijnsel, omdat zij afrekende met de liberale economie, waarvan de handelsvrijheid en de relatieve denkvrijheid de belangrijkste kenmerken waren. De corporatie moest vorm geven. En het vorm geven moest plaatsvinden onder leiding van een leider, die boven alle paradoxen stond, hij nam de verantwoordelijkheid, wees de weg, eiste gehoorzaamheid, en in het geloof aan hem ontstond de band met hem, zijn kracht en wijsheid straalde af op zijn volgeling.

Belangrijker dan de economische kant van het fascisme is de religieuze. Ook de Duitse variant van het fascisme had een eigen interpretatie van de geschiedenis, ontwierp eigen verklaringen, construeerde lijnen, bood dus een instant-religie. Deze religie onderscheidde zich nadrukkelijk van andere religies doordat zij direct gebruik

wist te maken van de bestaande middelen van de moderne industriële samenleving. Dat wat op het eerste gezicht volkomen absurd lijkt en als de zieke hersenspinsels van een geestelijk gestoorde samenleving verschijnt, die in staat is bunkers te bouwen, het ongedierte-bestrijdingsmiddel zyklon-B-gas te fabriceren, een uitgebreid spoorwegennet te onderhouden, de volkswagen en de autobahn tot ontwikkeling te brengen, en tegelijkertijd het absoluut negatieve, het absoluut kwade in een bepaalde bevolkingsgroep meent te zien, is in het licht van het belangrijke religieuze aspect van het Duitse fascisme toch op zijn minst te benaderen, misschien zelfs inzichtelijk geworden. Het Duizendjarig Rijk was een poging de tijd op te heffen en de wereld en de geschiedenis opnieuw in te delen, en is dus rechtstreeks verbonden met de oer-angsten van de moderne mens, die in culturen als de onze niet de houvast heeft aan de indelende, zingevende rites van een alle levenssferen beheersende religie. Het fascisme was een storing in het kunstmatige levensmechanisme, dat ontstaat door de groei en ontwikkeling van de industriële produktie. Consumptievrijheid is alleen mogelijk in een min of meer vrije samenleving, en juist vrijheid is de grote vijand van de naar zekerheid en geborgenheid hunkerende mens, wiens naakte existentie enkel een bron voor duistere, angstaanjagende gestalten is en dus verdreven moet worden met de schijngestalten van rituelen.

Het mensenoffer is een oud menselijk ritueel.

> Ze zetten hun tanden in haar darmen, haar hals, haar schaamdelen en haar ledematen, ze rukten, scheurden en beten en wankelden vervolgens met hun buit het bos in dat genoemd werd het ijzeren woud omdat er vanaf dat moment niets ter aarde meer groeien wilde.

Deze zin uit *De gallische ziekte* bevat de dubbele betekenis van het ritueel. Het doden is een daad, die de cultuur-vernietigende doodschrift, vanuit zijn verborgen positie, als protest tegen het sociale samenleven kan stellen. Ontdaan van sociale plichten en tijdelijk ontheven van straf kan de agressie, de anti-culturele, destructieve agressie, zich richten op het menselijke spiegelbeeld van de agressor, de jood. Het absoluut kwade in de ogen van de agressor, de jood, is eigenlijk de personificatie van het culturele bestaan van de agressor zelf, die poogt de offers, die hij als lid van zijn cultuur moet brengen, op de jood te wreken. Het ritueel van het mensenoffer is de rituele wraak op de cultuur, die zoveel plichten en ontberingen oplegt. In *De gallische ziekte* is Olimpia, de oudere verdwenen zuster van de hoofdpersoon, symbolisch de cultuur, zij is Schoonheid, Harmonie, alleen al haar naam suggereert voldoende. Zij is het die beestachtig wordt vermoord. Tevens is het ritueel gericht op het samenvloeien van leven en dood. Het eten van de dood is een poging de scheiding op te heffen en de tijd te ontstijgen, de rituele dood moet de reële dood onschadelijk maken. In de Christus-figuur is dit mensenoffer in de christelijke kerkdienst nog dagelijks aanwezig. De aan de daad van het offer voorafgaande destructieve drift is door de kerk veranderd in de blindheid van niet-gelovigen, die de Christus aan het Kruis hebben gebracht, maar het sterven en de dood blijven een gebeurtenis, die als ritueel, als mensenoffer, gericht is *tegen* het culturele bestaan van de mens. Het mensenoffer is tegelijk wraak op de cultuur en vlucht uit de cultuur. '“Vlees”, kakelde Kunz, “wat een machtige hopen vlees.” Hij ontblootte zijn tanden en grijnsde. Dicht tegen elkaar aan geklemd worstelden we ons een weg naar de uitgang. In de afvoergoten van de Magyarenhalle stroomde bloed.' (*Turkenvespers*).

De rituele kant van het fascisme is waarschijnlijk zijn belangrijkste en meest imponerende kant. De magie van het zich uit de geschiedenis opheffende volk, gesymboliseerd in onafzienbare rijen strak georganiseerde mannen en glanzende, naar de wolken wijzende kanonlopen, het afstaan van de eigen verantwoordelijkheid, die toch al zwaar drukte op het in een liberale economie wankelende individu, de

gebundelde en tot het uiterste opgevoerde agressie, die daardoor van zelfdestructie werd afgeleid, zijn aspecten die het fascisme voor velen aantrekkelijk hebben gemaakt, hun angsten verloren met de rituelen van het fascisme de pijnlijkste gestalten.

Naast rituelen van dit karakter is film een andere constante in Ferron's werk. Film is bij hem de meest perfecte nabootsing van het leven, waarin niets zeker is, en zelfs deze uitspraak twijfelachtig is. ‘Stel dat men een inbeelding is van zichzelf, dan is alles wat men zich voorstelt te zien niets meer dan een door niemand gedroomde droom,’ zo staat in *De gallische ziekte.* In de niet-bestaande werkelijkheid van de film is een dergelijke constructie denkbaar, en dus mogelijk. De beelden in film verschijnen zonder te zijn weerkaatst door de materie zelf, film heeft door zijn structuur dezelfde waarde, die de nihilist, die Ferron is, eveneens aan het leven toekent: hallucinatie, fatamorgana, lichtflits.

Het medium film is nadrukkelijk verbonden met industriële produktie. Het bewegende beeld wordt verkregen via een apparaat, dat tot ontwikkeling kon worden gebracht met de verworvenheden van de industriële revolutie. Grote groepen mensen staren in verduisterde zalen naar beelden, die slechts reflekties zijn op een wit doek. Hun worden dromen vóórgedroomd, en vaak, bijna altijd, is de droom een mythe. In *Turkenvespers* en *De ballade van de beul* speelt een film een overheersende rol.

> Er zou een man geboren moeten worden die ontdekt dat men met de projectie van, pakweg, vierentwintig beelden per seconde een glijdende werkelijkheid zou kunnen creëren. De zaal waarin zich dat afspeelt zou men bioscoop kunnen noemen. Als kind speelde ik vaak met de gedachte dat ik die man zou zijn en dat ik mijn hele leven in de bioscoop doorbracht. Om alleen maar te hoeven zien wat ik zien wilde.

(*Turkenvespers*)

> Meer dan in enig ander filmgenre speelt de lucht een functioneel dramatische rol in het verhaal. De lucht, de hemel, het uitspansel is de altijd aanwezige, zij het onbetaalde hoofdrol. Het is zijn functie uitdrukking te geven aan een gevoel van wijdsheid dat doen en laten van de spelers bepaalt. (...) Het blauw van Novalis werd uitgevonden in de studio's te Hollywood.

(*De ballade van de beul*). Film is de duidelijkste metafoor voor de levenshouding, die uit Ferron's werk spreekt. Als voor hem de geprojecteerde beelden gelijk zijn aan de voorvallen, die gedurende het leven plaatsvinden, dan zweeft het bewustzijn van het individu ergens door een verduisterde ruimte, die slechts uitzicht biedt op een met lichtbeelden enigszins opgesierde witte wand. De door de tijd springende handelingslijn in *Turkenvespers* maakt gebruik van een filmische werkelijkheid, waarin elementen uit verschillende eeuwen en perioden broederlijk naast elkaar kunnen bestaan. De werkelijkheid die hierdoor ontstaat kan zich aan de chronologie van de herkenbare dagelijkse werkelijkheid onttrekken, en hiermee is opnieuw een voorwaarde geschapen voor de mythe. Film is de mythe-ontwikkelaar bij uitstek. Om deze kwaliteit maakt Ferron gebruik van het begrip film.

In *De ballade van de beul* koppelt Ferron de mythe-ontwikkelaar film aan de Kaspar Hauser-mythe, die een ander constante is in Ferron's werk. De Kaspar Hauser-figuur voldoet volkomen aan de twee aspecten van het rituele mensoffer: hij wordt benijd èn gehaat. Hij is plotseling in de beschaving terechtgekomen, maar hij heeft nog weet van zaken, die de beschaafde mens niet meer kent, hoogstens vermoedt als een onduidbare, vage onrust. Hauser kent de natuur, zijn offers voor de zekerheden van het leven in een gemeenschap zijn gering. Hierom wordt hij benijd. Maar die kennis van de natuur maakt hem juist ook gevaarlijk; hij herinnert,

alleen al door zijn bestaan, aan de taboes, die de cultuur aan ieder individu oplegt, hij veroorzaakt onrust, onbenoembaar verlangen, en hij moet dus vernietigd worden, geofferd aan de orde van de cultuur.

In *De ballade van de beul* is de zoon van Kaspar Hauser, Howard, de hoofdpersoon. Hij heeft zijn tol betaald voor de civilisatie, maar die tol (verkrachting, verraad) wil hij vergeten, en als acteur lijkt hij daartoe in staat te zijn: hij stapt in de werkelijkheid van de film, maar ook in deze werkelijkheid, in de rol die hij moet spelen, wordt hij geconfronteerd met zijn daden. Zonder de morele taboes van een beschaving zou Howard nooit met zijn schuldgevoelens hebben rondgelopen, schuldgevoelens vormen de belasting voor het leven in een samenleving, die per definitie regels kent. Howard speelt in de film de beul, als grote voorvechter en behoeder van de heersende regels probeert hij zichzelf te reinigen, maar de opnamen voor de film worden afgebroken en Howard, die op het punt staat te worden neergeschoten, bereikt zijn grote zuivering niet. ‘Schiet, schiet dan toch,’ riep hij met een van angst verknepen stem. ‘Butler, ik smeek je, heb medelijden met me. Ik bied je mijn rug, dat schootsveld van genade.’ In dit boek heeft Ferron de mythe van de film, de mythe van de beul en de mythe van Kaspar Hauser verweven in één handeling, en hij creëert hiermee een nieuwe mythe, namelijk die van Louis Ferron zelf. Zijn maniakale interesse voor het grensgebied tussen historie en mythe (voor zover deze twee niet samenvallen) suggereert het een en ander over zijn persoonlijke betrokkenheid met zijn werk. De ironiserende toon van zijn werk is duidelijk een ingebouwd veiligheidsmechanisme, dat hem is staat stelt een persoonlijke mythe te construeren rondom zijn persoonlijke fascinaties. In veel van Ferron's boeken is een vaderlijke figuur aanwezig, die de hoofdpersoon toefluistert, raad geeft, maar, zoals in *Turkenvespers*, deze is slechts gedroomd, de Kaspar Hauser van *Turkenvespers* droomt zich zijn regisseur. Het is verleidelijk dit te verbinden met Ferron's eigen biografie. Zijn Duitse vader is in de Tweede Wereldoorlog als soldaat om het leven gekomen, de jonge Ferron kwam pas in zijn vroege jeugd in Nederland wonen; vele vragen zal hij zich in zijn puberteit hebben gesteld.

Vanuit de leegte van zijn nihilisme bouwt Ferron een wereld, die als complex geheel, als een constructie waarin elementen van een lange geschiedenis doorsijpelen, zijn eigen existentie en zijn nihilisme moet ligitimeren. Evenals Alfred Rosenberg past Ferron de geschiedenis aan, en hij doet dat zonder scrupules, hij weet dat *de* geschiedenis niet bestaat. Er bestaan slechts mythen, idee-fixen, die het resultaat zijn van menselijke activiteit. Aan deze activiteit gaat de vraag vooraf, in alle ernst gesteld: waarom ben ik hier? Ferron's werk is een antwoord, en antwoorden op dit soort vragen hebben per definitie de vorm van een mythe. Zolang Ferron zich beperkt tot de literatuur en met zijn mythen niet de werkelijkheid wil aanpassen, zoals Rosenberg, confronteert hij mij, als lezer, met zijn gedroomde mythen op een manier, die ik in principe kan ontwijken. In dit laatste zit eigenlijk het enige, maar wezenlijke, onderscheid met Rosenberg. De confrontatie met Rosenberg zou mij in een naar Polen rijdende veewagen hebben gebracht, de confrontatie met Ferron lijkt op die met een film in een zaal; ik kan de zaal, als ik wil, verlaten. Ferron's onthutsende mythen zijn gelijkwaardig aan de mythen van Rosenberg, zoals alle andere mythen gelijkwaardig zijn. Wie zich wil beroepen op humaniteit als argument tegen de wreedheid van de mythe, schermt zèlf met een mythe.

Adorno:

> Er bestaat geen uitweg uit de verstrikking. Het enige dat te verantwoorden is, is zich van het ideologisch misbruik van de eigen existentie te onthouden en zich overigens privé zo bescheiden, onopvallend en onpretentieus te gedragen als al lang niet meer geboden wordt door de goede opvoeding, maar wel door de schaamte over het feit dat men in de hel nog lucht om te ademen over heeft.

Louis Ferron
Over bronnen, wortels, bloed en horzels

Heinrich Heine's gedichtencyclus *Deutschland, Ein Wintermärchen* is, zuiver poëtisch gezien, niet zo'n geweldig hoogstandje; metrisch wat saai en vlak en in ieder geval uiterst conventioneel. Inhoudelijk valt er heel wat meer over te vertellen. Het blijkt een snijdend commentaar op het zich toen al breedmakende Pruisendom en met name de reactionaire krachten die zich daarin begonnen te manifesteren. In zowel *Atta Troll* als in het *Wintermärchen* ging de dichter schuil achter de politieke agitator die kunstenaar genoeg was om voor zijn agitatie de sterk relativerende vorm van de ál te soepele metriek te kiezen. Poëzie werden deze strijdschriften eerst bevonden toen de dichter zich als sentimentele zanger gelegitimeerd had. Via de Loreley mocht Heine de Parnassus betreden. Graag zelfs. Want, met het betreden van die Parnassus viel hij in te lijven bij de traditie en werd hij van zijn horzelfunctie ontdaan. Heilig, heilig, driewerf heilig en dus geschikt voor schoolgebruik en zelfs niet weg te masseren uit de volkse liederenschat van het laatste Duitse rijk.

Het is menige collega-revolutionair niet anders vergaan. Rouget de L'Isle's lied voor het Rijnleger werd in een tijd van restauratie tot volkslied verheven en bleef dit zelfs in het bij uitstek en letterlijk anti-revolutionaire Frankrijk van Vichy. Marnix van St. Aldegonde's opzegging van de trouw aan Spanje werd geïnverteerd tot slavenkoor van Oranje. Het van Franse huize uit met revolutionaire sentimenten geladen neo-classicisme dat door verlichte Pruisische heersers tot heersende stijl werd verklaard, verwerd met de verwording van het Pruisisch revolutionaire élan al spoedig tot een tot hierarchie manende stijl die later kon uitmonden in de mensverachtende utopiën van Albert Speer en andere timmerlieden aan het volkse absolutisme. Vergelijk ook Stalin en de suikerbakkersstijl en het socialistisch realisme dat van de betekenisvolle pathetiek van een Delacroix alleen het holle gebaar overnam.

Alle reden dus om de traditie te wantrouwen? Het hangt er maar vanaf in welke valkuil men wil stappen. Hoe gezond was het avant gardisme van Marinetti en zijn futuristen? Hoe vooruitstrevend en menslievend is de kunst die beoogt de massa's te verheffen tot het uitzicht dat die massa de macht heeft c.q. behoort te hebben? Anderzijds leveren de classicistische trekken van sommige surrealisten oogverblindende verschieten op een van alle beperkingen bevrijde levensruimte; de hoogste orde leidt er tot een duizelingwekkend vrijheidsbesef.

Ook het principe van de avant garde-functie in de kunst kent zo zoetjesaan zijn conformisme, al was het maar omdat die functie een sterk orthodox karakter heeft gekregen. Wie sommige socialistische bonzen hier ten lande over de noodzakelijke subsidiëring van ‘doelverleggende kunst’ hoort spreken kan, als hij daar gevoelig voor is, een bureaucratisch-dictatoriale toon beluisteren die er niet om liegt en die daarom dus juist leugentaal behelst. Subsidiëring als traditionalisering, inkapseling, onthorzeling. Opeens blijkt traditie staatsvijand nr. 1, vooralsnog zonder het inzicht dat ook deze dus ingekapseld moet worden, maar dat komt ongetwijfeld nog wel.

Duidelijk is in ieder geval dat, sinds individu en collectief op gespannen voet met elkaar staan, de begrippen avant garde en traditie een polemische verhouding ten opzichte van elkaar hebben aangenomen en ook moesten nemen. ‘Traditie’ werd van zijn letterlijke betekenis ontdaan: ‘overdracht’ werd vertaald als ‘behoud van het reeds overgedragene’ en wat behouden moet worden was en is altoos datgene wat een heersend collectief - meestal uitmondend in een staatkundig bestel - schraagt, althans geen kwaad kan doen. Avant garde is het gewroet van de enkeling of de totaliteit van enkelingen die het algemeen heil ondermijnt.

Sinds het begrip avant garde tot levensvoorwaarde voor levende kunst is geworden, heeft dit tot een nieuw academisme kunnen leiden. Een academisme dat begrijperlijkerwijze wordt aangehangen door kunstenaars die een eveneens inmiddels geinstitutionaliseerde ‘revolutionaire’ levensvisie huldigen. Socialistische smaakmakers, i.e. de smaakmakers van een bereikte of beoogde meerderheid zien in deze versteende avant garde best brood. Te wantrouwen is dit zeker, al is het maar gezien vanuit de oorspronkelijke uitgangspunten van een culturele avant garde. En, laten we wel wezen, het huidige avant gardisme is een formalisme en waar zijn naar macht strevende systemen meer mee gebaat dan met die hond in de pot? Zo min als de baanbreker naar het absolute niets, Mondriaan, gevaarlijk kon worden geacht, zo min kunnen de formalistische knutselaars van de huidige Nederlandse literatuur dat, hoe inhoudelijk revolutionair hun oogmerken soms ook zijn.

Revolutie naar de vorm is contrarevolutie, biedt althans heersende meningen of overheden de mogelijkheid de kunst heilig te verklaren en tot quantité negligable, tot alibi voor het onthouden van steun aan wat werkelijk ontregelt. Niettemin blijft ook het eerder gesignaleerde geldig: ook het inhoudelijk revolutionaire kan worden getraditionaliseerd; het hangt helemaal af van de historische fase waarin de kunst zich bevindt en de eisen die een overheid aan haar stelt.

Hoe dan ook, het revolutionaire traditionaliseren, het neotraditionele revolutioneren, dat zijn de middelen die gehanteerd worden om de maatschappij en zeker de rol van de kunstenaar daarin te apaiseren. Het is, helaas al te beknopt, de receptiegeschiedenis van de kunsten sinds, pakweg, het begin van de negentiende eeuw. Het is overigens een receptie die door de uitgangspunten van die kunst zélf in het leven werd geroepen. Een jammerlijk gevolg is dat het begrip avant garde betrekkelijk inhoudloos is geworden; een al even jammerlijk en dialectisch daaruit volgend resultaat is de ontwaarding van het begrip traditie.

Toen Johan Winckelmann in 1764 zijn *Geschichte der Kunst des Alterums* publiceerde stelde hij, de traditie verheerlijkend, een revolutionaire daad. Tot zover moet men minstens terug om het begrip traditie in zijn positieve betekenis te kunnen beseffen. Winckelmann was, als ieder mens, een kind van zijn tijd. Zijn tijd was die van de Verlichting en dat was zo'n gekke

nog niet. Er groeide toen het besef dat al het potentieel kenbare ook metterdaad kenbaar moest zijn. Niet alleen voor de enkeling die toegang had tot de vorstelijke bibliotheken, maar voor éénieder. Kenbaar was al datgene wat overgedragen werd. Kenbaar en overdraagbaar behoorden ook de bronnen van onze cultuur te zijn. In de tijd van de Verlichting waren de klassieken de bron. Winckelmann codificeerde de klassieke oudheid om dezelfde reden als Diderot en D'Alembert de door hen behandelde kennis codificeerden en toegankelijk maakten. Allen met hetzelfde doel: democratisering van het kenbare. Een wellicht naïef ideaal als men ziet hoe moderne cultuurpauzen deze democratisering hebben weten te inverteren tot zijn tegendeel: kenbaar behoeft alleen datgene te zijn wat de simpelste geest kan bevatten. Lager dan in het huidige tijdsgewricht zal de mens wel nooit geschat zijn, behalve dan wellicht in de tijd van het laatste Duitse rijk. Maar daar gaat het hier niet om.

Het gaat hier om de grote codificators van de kennis en om wat zij bereikten. Wat Winckelmann met de klassieken deed, De Savignie met de romeinsrechtelijke beginselen, de Hollandse heer Teyler met zijn Teylers Museum: het bewerkte het beschikbaar komen van de menselijke verworvenheden door de eeuwen heen. Niet voor arbeiders verklaard, maar eerder een beroep doende op de vooronderstelde mondigheid van die arbeider, in de hoop dat hij met de aangeboden kennis iets zou weten aan te vangen. Welnu, hoogte en eindpunt van deze opvatting vormde de Franse revolutie. Men kan ervan denken wat men wil. In ieder geval was de Verlichting de tijd waarin de traditie een revolutionaire werking bedoelde te hebben. Het ging om inhouden, om de som van menselijke ervaringen die, zonder concessies aan de domheid, voor ieder toegankelijk moesten worden gemaakt.

De som van menselijke ervaringen is explosief materiaal. Men kan er dingen mee aanvangen die niet ieder even welkom zijn: men kan er het vulgus mee de straat op krijgen, men kan er hetzelfde vulgus weer mee in zijn krotten jagen. De som omhelst vele tegenstrijdige conclusies. Een avant garde die zich van zijn wortels heeft losgemaakt, in de zin dat die wortels als ‘elitair’ worden afgehakt, berooft zichzelf niet alleen van een schat aan creatief uit te buiten tegenstrijdigheden, maar bovendien van argumenten om zich tegen de manipulatie van welk machtsorgaan dan ook teweer te stellen. Sinds de avant garde zich heeft losgezongen van de traditie, heeft ze aan kracht ingeboet en is ze tot speelplaats van een zich vervelende klasse geworden. Anderzijds schenkt dit de vigerende bestuurslaag de mogelijkheid zich de traditie toe te eigenen en om te smeden tot het wapen van een behoudende gezindheid.

De breuk met de traditie lijkt inmiddels onheelbaar met als gevolg dat de levens- en cultuurbeschouwingen er simpeler en eenduidiger door zijn geworden. Waar het denkraam niet verder reikt dan tot een enkelvoudig historisch materialisme, wordt de literatuur tot ideologie en wordt, bijvoorbeeld, de generatie van de Vijftigers aangezien voor een bende verloochenaars van het verleden. Zó ver kan het komen als men zijn traditie niet meer kent. De Vijftigers kenden hun traditie in ieder geval nog wél. Het verwijt dat de Vijftigers het uitzicht op ‘traditionelere’ dichters als Ida Gerhardt zouden hebben verduisterd is dan ook een kreet die alleen door onwetenden geslaakt kan worden. Ten overvloede herinner ik er trouwens maar aan dat de jury die Gerhardt onlangs bekroonde een Vijftiger onder haar leden telde. De Vijftigers kenden hun traditie, op hun duimpje. Ze hebben er uit geput en ze hebben er - weliswaar binnen het allang tot reservaat verklaarde gebied van de kunst - hun eigen ‘kleine revolutie’ mee afgedraaid.

Wie zijn traditie niet kent meent al gauw een revolutionair te zijn en ziet niet dat hij voor de zoveelste keer een verhaaltje oplepelt dat velen voor hem al op het bord hebben gehad.

Kunst kan polemiek zijn met het verleden, met een *kaltgestellt* verleden, dan verlost ze het verleden van haar hoerenfunctie, waardoor dat verleden weer een strijdbare rol bij het bepalen van de toekomst kan spelen. Waar het de taak van de wetenschap zou kunnen zijn de kennis te veralgemeniseren door critische toetsing om deze vervolgens over te dragen, daar kan het de taak van de kunst zijn het getoetste en overgedragene door de molen van de hyperindividuele ervaring te halen: eens zien wat er van overblijft. Dit residu kan worden toegevoegd aan datgene wat op zijn beurt weer moet worden overgedragen en getoetst. Het is de neiging van de mens zijn ervaringen te veralgemeniseren, het is evenzeer de neiging van de mens zijn ervaringen te verbijzonderen. Beide neigingen beroepen zich, als ze optimaal tot hun recht willen komen op een zo omvangrijk mogelijke kennis; het in leven houden van de traditie is daarvoor onontbeerlijk.

Er is kennis die goed wordt geacht, er is kennis die slecht wordt geacht. De laatste wordt veelal toegeschreven aan de hoeders van de traditie. Het is een opvatting die alleen kan voorkomen in een land waar het weten aan het kennen voorafgaat; waar de orthodoxie de voorkeur geniet boven de bevindelijkheid, hoe paradoxaal dit in eerste instantie ook klinken mag. Als men echter bedenkt dat iedere orthodoxie zich slechts in schijn op de traditie beroept, terwijl hij in wezen de discussie met de traditie uitbant en in het gunstigste geval de traditie aan zijn postulaten probeert te onderwerpen, dan wordt eerst goed duidelijk uit welke dictatoriale overwegingen de traditie tot zondebok kon worden bestempeld.

Het is niet toevallig dat zo hier en daar een nieuwe belangstelling voor het door de traditie overgeleverde merkbaar wordt. Formalisme en orthodoxie lijken, zeker sinds 1968, hun beste tijd te hebben gehad. Voor velen een aanleiding hun toevlucht te zoeken in denkrichtingen met een pseudoreligieuze structuur die in ieder geval als voordeel heeft dat men de wortels van de eigen - westerse - cultuur niet critisch behoeft te onderzoeken. Het is de vlucht van de ene domheid in de andere. Gelukzalig voor de gelovigen van alle tijden. Onbelast door traditie kan men het leven als een *hic et nunc* ervaren, zo ongeveer als een zuigeling dat doet die naar de borst hapt: hij weet niet van waar hij komt en heeft bijgevolg ook geen benul van waar hij heen wil.

Anderen echter hebben ontdekt dat alleen de discussie met en dus de kennis van het eigen verleden de basis kunnen vormen van een nieuwe avant garde. Het zijn met name de padvinders van de westerse cultuur, de beeldende kunstenaars, die het pad hebben geëffend. Op de *Documenta 6* te Kassel kon men hen nog samenvatten onder het hoofd *Spurensicherung*, inmiddels dreigen ze alweer, zoals het padvinders betaamt, slachtoffer te worden van het marktmechanisme van de galerieën en musea. De nieuwe Duitsers... de jonge Italianen... De hoop gaat voort op lemen voeten.

In de negentiende eeuw waren het o.a. de Nazareners die, in verzet tegen een heilloos academisme, de weg terug naar de middeleeuwen vonden; in de twintigste eeuw waren het hun collega's die met hard edge, colourfield, maar evenzogoed met performances en cenceptual art het schier faustische drijven van de westerse cultuur tot een niet meer te ontcijferen enigma uitbouwden. Niet voor niets stelde Leonardo de schilderkunst eens boven de wijsbegeerte. Dat de gevolgen dermate desastrueus konden zijn had zelfs dit genie niet kunnen voorzien. Kennelijk miste hij het vermogen zo ver vooruit te kijken omdat hij niet zo ver achteruit kon zien als wij dat kunnen. Hoe dan ook, het lijkt op het moment wederom de beeldende kunst te zijn die op haar vooruitgeschoven post (held te zijn is een kwestie van gebrek aan inzicht) door duizelingen bevangen is geraakt en de enig denkbare remedie heeft ontdekt: terug

naar af. In Duitsland valt men terug op een hyperindividueel expressionisme dat, in historisch perspectief gezien, dichter bij de romantische traditie ligt dan bij de twintigste-eeuwse geïnstitutionaliseerde avant garde. Vanuit Italië valt eveneens een bezinning waar te nemen op het alreeds overgedragene, tot aan de

klassieken aan toe. Men vertaalt dit wel als een nieuwe subjectiviteit in de (beeldende) kunst en koppelt het aan een allerwege waargenomen narcisme, wat in orthodoxe terminologie vertaald wordt als ‘reactie’, de vlucht voor de taak de maatschappij te bewegen. Alsof de maatschappij zich ook maar een centimeter verschuiven laat door de objectieve wijze tot stand gekomen wiskundig verantwoorde kleurenreeksen, dan wel constructivistisch uitgewalste platen staal. Inderdaad, Panamarenko's klungelige vliegtuigjes vliegen hoger dan de meest uitgekiende staalconstructies van Carl Andree.

In zekere zin kan men stellen dat de literatuur haar ‘reactionaire’ fase gekend heeft in een figuur als James Joyce die in zijn dialoog met de traditie een norm voor avant gardisme heeft gezet. Met het door hem en anderen verrichte werk schijnt, voor wat de literatuur betreft, het werk gedaan te zijn, als men althans afgaat op de activiteiten van de spraakmakende gemeente binnen de Nederlandse literatuur. Het verschijnsel van de sonnettensmederij laat ik hier bewust buiten beschouwing; het verhoudt zich tot de traditie als een wandkoffiemolen ‘uit oma's tijd’ tot de Nike van Samothrace. Wat men op het moment in de literatuur waarneemt, en ik beperk me hier tot de Nederlandse al vallen dergelijke tendenzen ook in de mij bekende Duitstalige literatuur waar te nemen, is afgezien van de dappere, maar in een maatschappelijk vacuum ronddraaiende experimenten van ‘het andere proza’, een bezinning op het ‘ik’ in zijn meest bekrompen vorm.

De bezinning op het ‘ik’ als een eiland in tijd en ruimte lijkt, wat de ivoren toren mentaliteit betreft, te verwijzen naar het *l'art pour l'art* principe en dus naar een aspect van de traditie, zij het een betrekkelijk jonge. Zoals gebruikelijk bedriegt ook hier de schijn. Het ‘ik’ en de aan niets dan zichzelf revererende ervaring is de laatste reddingsboei die een schrijver, op zoek naar een kapstok om zijn schrijflust aan op te hangen nog vinden kan. Het zijn de bureaucraten van de taal, deze vooruitgeschoven posten in het literaire veld, de alom hooggeprezen en alleen al daarom geïnstitutionaliseerde avant garde.

‘Het ambacht,’ jubelen zij, ‘de techniek van het schrijven, de vertelstructuren...’ Alsof dat niet vanzelfsprekende voorwaarden vooraf behoren te zijn. Wat koopt een volwassen en zich ontplooiende literatuur voor de *Schule der Geläufigkeit* die deze schrijvers nog steeds bezoeken? Ze zijn verwanter aan het door hen verafschuwde ‘andere proza’ dan ze zelf beseffen en, evenals het ‘andere proza’ doen ze ook niemand pijn en, erger dan de ‘andere’ prozaïsten: ze beogen het niet eens. Ze zijn zo moe van de politiek en het maatschappelijk geharrewar. Alsof de politiek en het maatschappelijk geharrewar zich ver van hun bed zouden houden. Ik heb het hier niet over de ‘uit de volheid huns harten’ babbelende vertellers die hun jeugdtrauma's als sprookjes van Moeder de Gans aanbieden; in hun naïviteit kan men ze nog sympathiek vinden, ze worden althans bewogen door de wil hun kleine ervaringen - hun persoonlijke traditie, om het maar eens zó te stellen - om te smeden tot een metafoor van algemeen menselijke ervaring. Het gaat me hier om schrijvers die alle ambities behalve die van de vorm laten varen en daarin ambitieuzer zijn dan hen past. Toegegeven, literatuur is in de eerste plaats taal en wat men daar ambachtelijk mee bedrijven kan. Maar taal is overgedragen kennis. En het ambacht bestaat daaruit iets met die kennis te doen.

Als men van mening is dat formalisme tot verstening leidt, tot een dictatoriaal academisme, dan is avant gardisme een noodzaak, een inhoudelijk avant gardisme dat een discussie aangaat met alles wat verworven is. Daartoe is het noodzakelijk dat het verworvene gekend wordt en zonodig kenbaar gemaakt. Een werkelijk avant gardisme draagt over, analyseert en criticeert in één beweging. In die zin is het avant gardisme in de cultuur totale oorlog: alle middelen zijn niet alleen geoorloofd

maar ook vereist omdat het gaat om een oorlog tegen domheid, orthodoxie, verwatenheid en, in uiterste instantie, de onderdrukking van de vrije menselijke geest.

Op het gebouw van de *Wiener Sezession* staat te lezen:

> Der Zeit ihre Kunst
> Der Kunst ihre Freiheit.

En zo is het maar net, al valt daar een conclusie uit te trekken die geheel tegengesteld is aan de hierboven bedoelde.

Daan Cartens

De verlossing van het kwade
De 'Duitse' romans van Louis Ferron

I.

Aan het einde van *Het Stierenoffer*, de tweede roman van Louis Ferron gebeurt iets dat symbolisch is voor de hoop. Een reusachtige vleermuis, Fladder, die in de hele roman een even indrukwekkende, als veelbetekenende rol heeft vervuld, verheft zich boven de stad: 'Steeds hoger en hoger, tot daar waar de lucht dun wordt en de verbeelding zich voedt met het schoonste aller visioenen: het kosmische blauw dat voorbij de laatste sterren reikt' (pg. 216). Dit welhaast ideële einde lijkt in tegenspraak met wat er aan voorafgaat; *Het Stierenoffer* is ook en zeker niet in de laatste plaats de roman waarin de opkomst van het Nazisme wordt beschreven. Ook in Ferrons eerste roman, *Gekkenschemer* gebeurde iets soortgelijks. Daarin werd de hoop op verlossing ingezet met de verstening van de hoofdfiguren: 'Sneeuwjachten joegen over de beelden die we geworden waren, eindeloze regenbuien spoelden over ons heen, de zon zinderde op onze lichamen, onze bovenlaag verpulverde door erosie, maar daaronder bleven we hard'. Het besluit van deze twee romans is, denk ik, symptomatisch voor het werk van Ferron. Hij weet zijn lezers lang mee te sleuren langs de menselijke afgronden van haat, hartstochten en geweld, maar voorkomt op tijd een definitieve val in het ravijn van de verbeelding. De lezer is begoocheld, maar kan zich hieraan onttrekken door zich rekenschap te geven hóe dat gebeuren kon. Zelf zei Louis Ferron in een interview:[1.] 'Het is mijn bedoeling fictie en werkelijkheid voortdurend zwevend te houden en de spanning tussen wat ik bedenk en de werkelijkheid waarop het gebaseerd is steeds in een wankel evenwicht te houden'. De realiteit die Ferron beschrijft is dus zeker geen historische, hij schrijft ook geen historische romans, maar projecteert zijn persoonlijke denkbeelden in een bepaald klimaat. In *Gekkenschemer* wordt het decor gevormd door het Duitse keizerrijk ten tijde van Bismarck, vooral in het Beieren van Ludwig II. *Het Stierenoffer* is gesitueerd in de naoorlogse Republiek van Weimar. In *De Keisnijder van Fichtenwald* komt het Derde Rijk met de concentratiekampen tot aan zijn ondergang aan bod. Er is een andere Nederlandse auteur die in tenminste drie van zijn boeken vergelijkbare onderwerpen heeft aangesneden: Jaap Harten. Een vergelijking tussen beide auteurs zou wel boeiend zijn, maar ook hachelijk door de verschillen in aanpak en in behandelde tijd. Alleen *Het Stierenoffer* en *De getatoeeerde Lorelei* zijn beide in dezelfde periode, die van het interbellum, geplaatst en sluiten bijna chronisch op elkaar aan. Ferron heeft zich in zijn 'Duitse' romans listig buiten het eigenlijke verhaalverloop gehouden. Hij heeft gekozen voor een ik-vorm die tot konsekwenties leidt, die we nog moeten bezien. Harten bedient zich in *De getatoeëerde Lorelei* van een alwetende verteller die bovendien de periode beziet en niet in staat is deze te doorgronden. Maar in zijn andere werk heeft Harten juist de autobiografische invalshoek tot het meest kenmerkende van zijn werk gemaakt. In die zin sloot hij aan bij een ontwikkeling in het proza van de jaren zestig die wel een doorbreking kan worden genoemd van het daaraanvoorafgaande: het hanteren van de *onverhulde* autobiografie en de tendens zich vooraf uitgebreid te documenteren, hetzij door inspectie ter plekke, hetzij door secundaire literatuur of bronnenonderzoek. Beide genoemde peilers stutten ook het werk van Ferron, al moet onverhulde dan vervangen worden door verhulde. In het interview: 'Ik denk dat dat een autobiografisch element is dat er in sluipt. Dat heeft met persoonlijke

dingen te maken. Je vertelt steeds dezelfde autobiografie, maar steeds in andere situaties'. Documentatie is voor hem uitermate essentiëel. In één geval, *Het Stierenoffer*, geeft hij zelfs een lijstje met zijn bronnen aan de lezers prijs. Zo zijn we achteraf in de gelegenheid te onderzoeken waarom Ferron juist voor deze boeken koos, welke elementen hij in zijn roman heeft 'uitvergroot' en wat uiteindelijk het effect is bij de lezer.

In het verloop van dit artikel zal ik Ferrons stijl vooral analyseren aan de hand van zijn debuut en wat ik voorlopig het 'historische suggereren' zou willen noemen, toelichten met voorbeelden uit *Het Stierenoffer.* Uiteindelijk moet dan de aard van Ferrons vroegste werk gedefiniëerd kunnen worden op een andere manier dan de meest gebruikelijke. Ferron blijft, hoewel hij zijn oeuvre haast jaarlijks aanvult, geassocieerd worden met 'Duitsland', 'Het Duitse probleem' en aanverwante zaken. De lading zou wel eens persoonlijker kunnen zijn, dan deze algemene vlaggen doen vermoeden.

II

Geeft *Gekkenschemer*, Ferrons eerste in 1975 verschenen roman, nu een tijdsbeeld weer? Het motto van het boek logenstraft dat idee direct: 'Gehindertes Glück, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen' (Von Goethe). André Matthijsse[2.] heeft erop gewezen dat in weerwil van de flaptekst en de opmerkingen in veel kritieken nergens expliciet over tijd en plaats van handeling wordt gesproken. *Gekkenschemer* is dus niet naar analogie van *Een sterfgeval in Duitsland* (Adriaan Venema) of *De blauw-zilveren koning* (Willem Brakman) opgezet. Misschien is het ook wel Ferrons meest romantische werk, want handelend over een zoektocht hóe de liefde zuiver beleefd kan worden. De zeventien vrij korte hoofdstukken worden telkens, op het laatste na, besloten door een kort gedicht. Centraal staat de voordrachtskunstenaar Ferdinand die voor zijn broodwinning afhankelijk is van optreden in de salon van Mevrouw d'Azay. Deze kokette vrouw is de minnares van Wahler, voor wie Wagner model heeft gestaan. Uit hun verhouding was een dochter, Diotima, geboren. In de salon komt Ferdinand in aanraking met lieden uit de 'hogere' kringen, vaak staan zij in direct contact met de vorst. Ferdinand geeft zich er rekenschap van dat zijn opvattingen vaak diametraal tegenover die van het selecte gezelschap staan. Maar hij wil hogerop, niet zozeer om op de sociale ladder te stijgen, maar wel om de geliefde van Diotima te kunnen zijn. Voordat deze liefde zuiver beleefd kan worden moet Ferdinand zich herhaaldelijk laten vernederen, ondermeer door aan de wensen van de vorst te voldoen. Ero-

tiek is de leidraad door het boek, erotiek niet op de romantische manier van ‘boy meets girl’, maar gekoppeld aan perversie, de drang naar macht en bezit. ‘Ferdinand, laat me je één ding over de liefde leren en dat is tevens het enige wat er over de liefde te vertellen valt. Liefde is op haar best dwingelandij en hebzucht. Machtswellust en veroveringsdrift’, meent de componist Wahler. Die opvatting staat haaks op die van Ferdinand: ‘Mijn liefde was dienen. Rozen aan Diotima's voeten leggen.’ Het zijn geen persoonlijke contrasten die deze opvattingen bepalen, maar wel maatschappelijke. Ferdinand is een jongen uit het volk. Wat er gebeurt wanneer hij in contact komt met de hogere bourgeoisie en het hof laat zich gemakkelijk raden: hij doorziet de relaties die nimmer door liefde of tederheid worden gekenmerkt, maar door macht, of de zucht om in de gunst te blijven bij bepaalde personen. Vooral het dwaze, onbegrijpelijke en soms ook onwerkelijke van hun opvattingen blijft een raadsel voor Ferdinand, die en dat vormt de keerzijde van zijn gerichtheid op hogere sociale lagen, vervreemdt van de categorie waaruit hij afkomstig is. Er staat een zeer lugubere passage in *Gekkenschemer* waarin Ferdinand door een groepje op drift geraakte boeren wordt mishandeld, nadat hij hen heeft bekend gemeenschap te hebben gehad met de koning. Dan volgt één van de meest centrale fragmenten uit het boek: Ferdinand is een dwaas, een dromer, hij meende alleen tegen een hele groep in te kunnen gaan:

> Nu al weken poseerde ik ongewild als ondermijner van de vorstelijke troon. Het was waar dat de vorst, evenals ik, een zondig mens was, maar daarom was het nog niet mijn taak door mijn belijdenissen de monarchie te ondergraven (...) Weer was ik het slachtoffer van de duivelse spelen die om mij heen werden opgevoerd. Weer was ik blindelings in de val getrapt van geslepen politici.(...) Ik had toch mijn bezwaren tegen de vorst en tegen Wahler? Hoe kon ik mij dan nuttiger maken dan door hun spoedige val te bevorderen? Maar hoe slecht was de koning eigenlijk? Was hij niet meer dan het willig slachtoffer van Wahler, zoals ik al eerder had vastgesteld. *Een slachtoffer zoals ik.* En welke machten bewogen Wahler op zijn beurt? Ik zond een stil gebed ten hemel (pg. 129-130)

Om een uitweg te vinden voor zijn verwarring, reist Ferdinand naar Zuster Anna, een negentiende eeuwse remplacant van een Middeleeuwse mystica, die in visioenen met het Goddelijke in contact staat. Overigens is zij typerend voor de werkwijze van Ferron; hij hanteert als een vaardig poppenspeler historische personages en verwisselt soms zelfs namen en karaktertrekken (vooral in *Turkenvespers*). De Duitse romantische dichter Clemens von Brentano heeft in zijn poëzie de visioenen van een zuster Anna gebruikt. Zo worden in Ferron's romans historische gegevens met fictieve vermengd. Na het tweede bezoek aan zuster Anna overweldigt Ferdinand ‘zijn’ Diotima. Verstoten van hof en salon, vernederd door de boeren, komt hij voor de derde maal bij zuster Anna bij wie hij drie volle etmalen zal slapen. De diepste vernedering bleek een definitieve katharsis: ‘Je bent verlost, Ferdinand, dat is mij gezegd... Jij bent door vuur gegaan, jij bent zuiver... je bent een engel. Ik zie de van goud glanzende helm op je hoofd’ (pg. 139) Pas als hij met zuster Anna heeft geslapen, is Ferdinand in staat Diotima te verlossen. Het laatste hoofdstuk kan worden opgevat als een verabsolutering van de verlossing. Alles wat eens bewoog is versteend, verstild, ‘Het was zo dood in ons, zo gelukzalig dood. Het was de verlossing waar we naar hadden gestreefd. Het geluk van niets te zijn dan wetend bazalt, aan tijd ontstegen...’ (pg. 157)

Dat laatste hoofdstuk relativeert nog meer de historische feiten die sommigen in *Gekkenschemer* nadrukkelijk aanwezig achten. Toch ontbreken die feiten, vaak zijn het aankondigingen, suggesties, ook niet. Er zijn twee componenten in *Gekkenschemer* aanwezig. De ene is het verhaal van Ferdinand, de kleine man temidden der groten, die in hun gedrag wel lijken te zijn weggelopen uit een slecht amateurtoneelgezelschap. De geperverteerde sex is de voornaamste werkzame kracht. Tegelijkertijd kón Ferron ook in deze eerste roman rechtstreekse verwijzingen nog weglaten. Het fascisme dat zijn voedingsbodem ook in de negentiende eeuw heeft, werd toen nog niet onderkend. De ongewisheid is in *Het Stierenoffer* verdwenen, daarom is dat boek ook zoveel symbolischer dan *Gekkenschemer.* De aders van het kwaad kloppen niet in groepen, maar hun driftige beweging ligt verscholen onder de huid van het individu. Geschiedenis als een dialectisch proces van 'einzelgänger', met dezelfde slachtoffers, 'een slachtoffer zoals ik' zegt Ferdinand van Wahler, het is deze notie die bepalend lijkt voor Ferrons boek.

Het cliché overheerst in *Gekkenschemer.* Een vrouw is 'fijngevoelig', een aardig persoon 'kostelijk', weersgesteldheden harmoniëren met het innerlijk leven. Zo wordt het broze van de schijnwereld extra geaccentueerd. Pauzes tussen deze opstapelingen van hoogdravende taal worden gevormd door korte gedichten aan het einde van de hoofdstukken. Zij zijn minstens even banaal, maar dan volstrekt en daardoor ook ironischer dan op andere plaatsen.

III.

> Wat ik probeer aan te tonen is dat fascisme geen politiek verschijnsel is, maar een algemeen menselijk. Het zit in de menselijke karakterstructuur. Overheersen en tegelijkertijd overheerst willen worden. Deze discrepantie is in ieder mens aanwezig. Alleen in een politieke context kan dit tot politiek fascisme leiden. Waar het mij in de eerste plaats om gaat is wat er in de mens persoonlijk zit,

aldus Ferron in een interview.[3.] *Het Stierenoffer* is een getrouwe afspiegeling van deze opvatting. Het historische décor dat in *Gekkenschemer* althans expliciet ontbreekt, is in Ferrons tweede boek wel aanwezig en wordt gevormd door de Republiek van Weimar. De roman bestaat uit drie delen, *Introïtus*, *Offerande* en *Communio*, die respectievelijk uit vier, dertien en drie hoofdstukken bestaan. Die indeling is die van de katholieke mis. Ferron heeft voor zijn boek gebruik gemaakt van ettelijke studies over het fascisme, maar ook over fascistische literatuur en de belangrijkste motieven en symbolen daarin. Vooral heeft hij zich gebaseerd op *Literatur unterm Hakenkreuz* van E. Loewy. Welke parallellen met de katholieke eredienst, welke duidelijke verwijzingen naar fascistische opvattingen en ideeën kunnen we in *Het Stierenoffer* onderscheiden?

Op de eerste plaats het rituele. Soldaten die een stad plunderen in deel één van het boek worden 'een hartverwarmende processie' genoemd, Florian, in dit boek de hoofdpersoon offert in het woud (juist deze term wordt gebruikt en bijvoorbeeld geen bos) dieren en later zelfs een mens.

Ten tweede wordt de oorlog als meest volstrekte vorm van geweld gezien als een 'oer-situatie', een 'Kampf ums Dasein'. Nauw hiermee verbonden is het idee van kameraadschap, de zg. 'Frontgeist'. Soldaten zijn hun meerderen getrouw. De opbouw van een leger en zeker als dat in oorlogstijd functioneert is strikt hiërarchisch. Voor fascisten is de samenleving zelf 'notwendig' hiërarchisch gestructureerd. De ordening op grote schaal weerspiegelt zich in *Het Stierenoffer* in het tweede deel

in het kleine op het landgoed Wiesen, waar het belangrijkste gebeuren van de roman zich voltrekt.

Als derde kan het licht genoemd worden, in fascistische literatuur ook vaak een metafoor voor de Führer. Loewy noemt het motief *Entbrenne, brenn ungeheuer.* Als vuur zijn verwoestende werking heeft volbracht is de kans op victorie groot. Branden wordt ‘een zuiver branden’ genoemd.

Voor alles moest er een nieuwe maatschappij tot stand komen. Het Duitse keizerrijk heeft na de Frans/Duitse oorlog wel een grote industriële en wetenschappelijke bloeiperiode doorgemaakt, maar van een harmonieus functioneren van Keizer, regering (lees: kanselier) en Rijksdag was geen sprake. Na de Eerste Wereldoorlog was het Keizerrijk wel vervangen

door een Republiek, maar de problemen waren door die wisseling van *regeringsvorm* er niet minder om. En ook de notie dat democratie zinloos was, zou ontaarden in slap gezwets van velen, was duidelijk in Duitsland aanwezig. De Nazi's stellen daar andere idealen tegenover waarbij de kern wordt gevormd door gehoorzaamheid, bereidwilligheid, misschien zelfs horigheid. Het felle nationalisme waarvan de Nazistische denkbeelden doortrokken waren, verdroegen geen mondiale stromingen als Marxisme en Jodendom. En eigenlijk ook geen katholicisme, maar de hiërarchische structuur van de kerk vergemakkelijkte een identificatie, vormde althans geen wezenlijk beletsel. De stad was per definitie decadent, een lustoord, een poel des verderfs, het platteland zuiver, gezond, eenvoudig. Vrouwen waren vooral moeders. De sexualiteit was in extreme mate gericht op de voortplanting. Homosexualiteit en het vrije huwelijk waren volgens deze visie uitspattingen.

Het tonen van macht gaat in de fascistische literatuur vaak gepaard met natuurvergelijkingen. Onweer, slagregens, storm zijn daarbij favoriet.

Maar, ik noem het als zesde verwijzing, vooral uit de motto's die aan de afzonderlijke hoofdstukken vooraf gaan spreekt de fascistische geest. Ter adstructie het motto van hoofdstuk vijf:

> Wenn ich jünger wäre, würde ich jetzt bei einem Freikorps sein; aber so springjung bin ich nicht mehr, drum hab ich mich zur Landwirtschaft abkommandiert (...) Nein, es ist schon richtig, dass ich hier bin, nicht in der Stadt mit ihren Zeitungen voll reuigem, kleinmütigem Gesalbader, mit ihren ich weiss nicht wie vielen Parteien für ich weiss nicht wie viele Freistaaten, mit ihren Volksversammlungen, in denen nichts vom Volk zu spüren ist.

Het citaat is uit de roman *Lebenstanz* van Emil Strauss. Loewy noemt het belangrijkste motief van dat boek *Zurück zur Scholle*, terug naar het platteland. De hoofdpersoon keert teleurgesteld na de ontwikkelingen van na de Eerste Wereldoorlog naar het landleven terug, in afwachting en vol hoop op ‘völkischer Erneuerung’. Zijn afkeer van wat stads, internationaal, modern en Joods is, is groot. Ferron heeft de motto's ook gekozen als een illustratie uit primaire literatuur van de verwikkelingen in zijn fictie. Zo keert in hoofdstuk vijf Florian van het front terug naar het landgoed Wiesen.[4]

Ik heb met opzet eerst de tendens waar de lezer van *Het Stierenoffer* mee wordt geconfronteerd, besproken, voordat de fictieve laag, het verhaalgegeven, aan bod kon komen. Deel één speelt zich af ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. De soldaat Florian:

> Het schot in Serajewo scheurde de verstikkende atmosfeer tenslotte aan flarden. De volgende vier jaar waren één roesverwekkende dans op steeds weer wisselende ritmes van marsmuziek, treingedender en explosies. Blindelings reageerde ik op de instructies van de dansmeesters. Lopen, dekken, vallen, vuur. En later werd het ingraven en afwachten.

(pg. 35-36).

Het geciteerde fragment bevat een constatering (r. 1), een subjectief oordeel (r. 2) en een commentaar dat min of meer een oordeel inhoudt. Vooral in het verdere verloop van de roman is het van betekenis waaruit dat commentaar is opgebouwd. Het gaat dan niet meer om de reflectie van de ik-figuur op een objectief waarneembaar gebeuren, - oorlog -, maar om zijn houding tegenover het opkomend

fascisme. Florian is actief bij de strijd aan de Somme, in het Noordwesten van Frankrijk. Maar meer nog dan berichten uit het strijdgebied is het eerste deel een verslag van de terugtocht van het Duitse leger. De Geallieerden hadden verordend dat na de gesloten wapenstilstand het Duitse leger binnen 39 dagen uit vreemd gebeid moest zijn vertrokken, anders zou gevangenneming volgen. Maar de soldaten waren door de strijd uitgeput, bovendien hongerig en door de slechte afloop niet van zin klakkeloos bevelen op te volgen. Ferron portretteert vooral kapitein Von Salz, één van de weinige officieren die er nog enigszins in slaagt om de wind eronder te houden.

Louis Ferron, 1979.

> Maar hoe fier hij ook op zijn paard zat, hier, in deze stad, waar we ontvangen werden alsof wij de oorlog hadden uitgelokt, was hij niet meer dan een wassen beeld. Het leek wel zeer onwaarschijnlijk dat hij op eigen bodem zijn magie nog kon laten werken nu bleek dat het volk, waarop hij zich zo vaak beroepen had, walgde van een leger dat de wapens had moeten inleveren. Van nu af aan *zou Von Salz zijn eigen leger moeten voeren.* Namens niemand en voor wie?

(pg. 23) Von Salz keert in het tweede deel terug als landheer van Wiesen. Intussen heeft Ferron nog een aantal bepalingen van het 'Dictaat van Versailles' in zijn verhaal gevlochten: het reduceren van het Duitse leger tot een beroepsleger van 100.000 man, de herstelbetalingen die van een omvang waren die zo ridicuul was, dat Florian perfect de mening daarover ventileert: 'En die oorlogsschulden die betalen we natuurlijk nooit' en de opheffing van het zg. Freikorps. Ook de moord op de ministers Erzberger en Rathenau blijft niet onvermeld, maar dat is al een feit uit het tweede deel, de *Offerande.*

Florian, als Ferdinand uit Gekkenschemer, ook 'een kleine man' is in de oorlog gewend geraakt Von Salz' bevelen op te volgen. Von Salz nodigt Florian na de oorlog uit om op zijn landgoed te komen werken. Dan blijken zij uit elkaar gegroeid. Von Salz vertegenwoordigt het oude Duitsland, het Duitsland van het Keizerrijk, als hij sterft, dan is dat symbolisch voor het afsluiten van een tijdperk. De werkelijke dienst op Wiesen wordt uitgemaakt door Erika, getrouwd met Weininger. Zoals in het hele boek alle relaties worden bepaald door macht, dus vernedering van de ander, zo geldt dat in extreme mate van Erika, die zelf bloedgeil, de begeerte weet te wekken van het personeel en dat uitbuit. Zij is immers door haar positie van werkgeefster onaantastbaar. De bij de dood van Von Salz aanwezige arts Hardenberg wordt de minnaar van Erika, wier echtgenoot, de filosoof Weininger, zich verliest in bespiegelingen. Zowel over Hardenberg, als over Weininger valt het een en ander op te merken in het licht van de historische realiteit. Friedrich von Hardenberg was de burgerlijke naam van Novalis. Via de poëzie kon men, zo meende

hij, zich boven zichzelf verheffen, m.a.w. de mogelijkheden van de menselijke geest waren talrijk. Dergelijke ideeën heeft Hardenberg ook, Florian meent dan ook: ‘Hij die er bij herhaling zo nadrukkelijk blijk van gaf de menselijke geest te doorgronden en voor wie dat een reden was er een soort halfbakken humanitair wereldbeeld op na te houden’. (pg. 80) Hun strijd wordt niet op het terrein van de mentaliteit uitgevochten, daar is Hardenberg superieur aan Florian, maar via de beklimming van een adelaarshorst. Fysiek de meerdere te zijn blijkt een prettige sensatie: ‘Voor de tweede keer voelde ik de sensatie Hardenberg volkomen in mijn macht te hebben. Geen mens zou het zien als ik hem nu de diepte in trapte, geen mens zou vermoedelijk aangifte doen van een vermissing (...)’, (pg. 105), Florian wordt na het tochtje

zelfs door Erika als minnaar geaccepteerd, maar achteraf blijkt dat ook de bedoeling te zijn geweest: Florian is er voor de vervulling van de sexuele wensen van haar. Aan het einde van het boek zijn de opvattingen van Hardenberg radicaal veranderd en kan hij niet anders meer dan zich tot het fascisme te keren: ‘Sinds ik op Wiesen ben, heb ik geleerd dat men de handen vuil moet maken om het kostelijk erfgoed van onze beschaving in stand te houden.’ De overeenkomsten tussen Weininger in *Het Stierenoffer* en de ‘echte’ Weininger zijn groter dan die tussen Novalis en Hardenberg. Weininger was de auteur van *Geslecht und Charakter*, een cultuurfilosofische studie, die Ferron ook in zijn literatuurverwijzing heeft geplaatst. Weininger was een jood, bovendien homofiel (althans zeker de Weininger in *Het Stierenoffer*) en ook de wijze van sterven is vrijwel identiek: de cultuurfilosoof brengt zichzelf om het leven door een zilveren kogel door zijn mond te schieten in het sterfhuis van Beethoven, de romanfiguur laat Florian hem om het leven brengen ook door een zilveren kogel. Maar belangrijker dan deze uiterlijkheden zijn de ideeën van Weininger die vooral betrekking hebben op de verhouding tussen de geslachten. Iedere man of vrouw, zo meent Weininger, zoekt een sexuele component, een zeer mannelijke man zal een zeer vrouwelijke vrouw zoeken. Homosexuelen zijn krachtens Weiningers theorieën bevoorrecht omdat zij ongeveer evenveel mannelijke als vrouwelijke eigenschappen hebben. Weininger in *Het Stierenoffer*:

> Luister, de jood is de vrouw in de man, daar draait het allemaal om. De jood vertegenwoordigt, meer nog dan de vrouw, het hoerige principe. Als wij de wereld dus willen verlossen van alle gruwelen en kwalen dan zullen wij dat hoerige principe moeten vernietigen. Vrouwen, en dus joden, zijn de schuld van de mannelijke frustraties. De typisch mannelijke eigenschappen zijn ondergraven, daarom gaat het zo slecht met de wereld. Mannen moeten bouwen en strijden en de wet stellen, dat is hun van nature gegeven.

(pg. 112) De vrouwen in *Het Stierenoffer* zijn gericht op sexuele genoegens, zowel Erika als de onmondige en gelaten dienstmeid Eulchen. Het is niet moeilijk om deze lijn door te trekken naar *Gekkenschemer.* Mevrouw d'Azay wisselt voortdurend van minnaar, Diotima beantwoordt gretig de avances van Ferdinand. De vrouw is - het is weer een idee ontleend aan *Geslecht und Charakter* - de sexualiteit zelf, voor de man is gemeenschap hebben slechts één van de levensdoeleinden, kortom hij heeft wel de ruimte en de mogelijkheid zichzelf te verheffen en zich *van* zichzelf bewust te worden. Behalve deze tegenstelling onderscheidt Weininger in iedere vrouw ook de moederlijke en de hoerige karaktereigenschappen. Erika is het prototype van de hoer, kenmerkend is dat van haar verteld wordt, dat zij eens een misvormd kind van haar vader kreeg. Kort samengevat is verder dat Weininger de oplossing ziet in de platonische liefde, immers de man die zijn idealen projecteert op een ander, de vrouw, verliest daardoor zijn individualiteit, terwijl de vrouw er juist haar waarde aan ontleend. Door de bijslaap wordt zij een individu. De mannelijke fallus is het noodlot van de vrouw. Het treffendst is en hieruit blijkt weer eens hoe constant Ferron is in het ventileren van zijn opvattingen, deze visie aan het einde van *Gekkenschemer*, wanneer Ferdinand met een pannetje op rondwandelt en zo zijn geslacht nog eens accentueert.

Er is nog één gegeven uit de theorieën van Weininger dat niet onbesproken kan blijven: de genealiteit. Genialen zijn tijdloze mensen, hun daden en gedachten verdwijnen nooit. Filosofen behoren bij uitstek tot deze groep. Voor Weininger in *Het Stierenoffer* geldt dat ook hij het meest lijdt onder wat er aan het gebeuren is:

het kwaad is al verwekt en groeit in razendsnel tempo uit. Voor dat kwaad wordt in *Het Stierenoffer* het symbool van de vleermuis gebruikt. Op het sterfbed van de oude Von Salz zien slechts Florian en Weininger de vleermuis die uit zijn mond ontstaat (dus: uit het 'oude' Duitsland dat met Von Salz dood voorgoed is afgesloten). Door hun jacht op het beest, op het kwaad, onteren zij het lichaam van de gestorvene. Het beest blijft na Von Salz' dood op Wiesen aanwezig, maar en dat is wezenlijk: het had anders kunnen zijn, de vleermuis had een adelaar *kunnen zijn.* De adelaar is symbolisch voor het goede. Na de moord op een adelaar door Florian en Hardenberg sterft Von Salz, worden politieke figuren omgebracht. Met zijn verdwijnen zijn de mogelijkheden voor Duitsland om op een zuivere manier uit te groeien, verdwenen. Vleermuizen kunnen zich voeden met bloed en Fladder in *Het Stierenoffer* doet dat ook. De vergelijking van het fascisme met een vampier is van Reich: 'Das lebendige kann ohne den Faschismus, aber der Faschismus kann ohne das Lebendige nicht sein. Er ist der Vampyr am Körper des Lebendigen, der Mordimpulse auslebt'.[5.] Fladder wordt gevoed met de offerdieren van Florian en na de moord op Weininger met diens bloed. Nadien is de vleermuis ook voor Hardenberg zichtbaar. Daarna krijgt hij paarden als maal voorgezet. Met twee personen op de rug kan hij op de vlucht gaan, het blauwe tegemoet. Dat zoeken naar de blauwe bloem, hier 'het kosmische blauw' genoemd, is ook een romantisch motief bij uitstek. Dat Fladder vertrekt en opstijgt is heel aannemelijk. Als vogel van het kwaad is hij alleen zichtbaar voor wie het kwaad onderkent. In de context van *Het Stierenoffer* betekent dat de groep die het ware karakter van de eerste fascistische optredens kan constateren. Erika ziet hem op het sterfbed van Von Salz nog niet, maar wuift hem na als hij aan het einde van het boek opstijgt. Met het karakteriseren van de vleermuis ben ik al doorgedrongen in het derde deel van *Het Stierenoffer*, de *Communio.* De motto's van de laatste drie hoofdstukken zijn in overeenstemming met de historische realiteit. Niet langer is men op het eigene gericht, men moest het eigen territoir vergroten, 'Lebensraum' verwerven. Het Nazisme is tot een bedreiging voor de buren geworden. Het derde deel begint met het huwelijk tussen Hardenberg en Erika. Erika chanteert Florian omdat zij weet op welke gruwelijke manier hij het lijk van Weininger geschonden heeft. De band tussen Florian en Hardenberg wordt hechter. Zij tweeën zijn het die vertrekken. Daarmee is het fictieve verhaal afgesloten.

De lezer heeft dan kennis genomen van een roman die hoofdzakelijk vanuit het gezichtspunt van Florian is geschreven. De verwantschap tussen hem en Ferdinand uit *Gekkenschemer* is evident: beiden zijn uit de sociale onderlaag afkomstig, trekken zich op aan contacten met hooggeplaatsten en menen zo een rol van betekenis te kunnen vervullen. Maar het is niet alleen een houding van respect jegens zijn oude officier Von Salz die Florian uit. Hij is er zich van bewust dat hij, uit een andere generatie komend, te maken heeft met een heden dat Von Salz nooit zal onderkennen. Als zij al met elkaar spreken, dan is het over het verleden. Ferron kiest voor een Florian als meest centrale hoofdpersoon, want vooral via hem ontwikkelt het verhaal zich, om enerzijds aan te tonen dat de eenling, levend in een moeilijk te doorgronden wereld er zélf toe zal gaan behoren, dus deel gaat uitmaken van de schijn en anderzijds dat iedereen kan uitgroeien tot een Florian, tot een figuur die het kwade in zich bergt. Door het verhaal door een ik-figuur te laten vertellen, kán de lezer er zich mee identificeren. De vraag is dan:

1) neemt men kennis van het verhaal
2) is de identificatie zo sterk dat men sympathie gaat koesteren voor de hoofdpersoon
3) leest men het verhaal door de historische verwijzingen, waarvan ik er al enkele noemde, inderdaad als de wordingsgeschiedenis van het kwade en blijft de ik-figuur onsympathiek.

Het eerste geval is, denk ik, oninteressant. Een dergelijke lezer kan even goed de krant pakken. In het tweede geval is de auteur blijkbaar geslaagd in zijn opzet. Hoe komt dat? De kritiek op Florian in *Het Stierenoffer* wordt hem rechtstreeks meegedeeld door de anderen en is nooit wezenlijk. Meestal gaat het om scheldpartijen. Door de confrontatie met denk-

beelden die in eerste instantie als gevaarlijk of belachelijk overkomen, bijvoorbeeld met die van Weininger, is de lezer al snel bereid het oordeel van Florian te beamen. Maar de voornaamste oorzaak van de sympathie schuilt misschien in Florians vooruitziende blik. Voor de lezer die de geschiedenis van deze eeuw kent is dat kennis achteraf en het wekt goedkeuring op wanneer dat vooraf al gesignaleerd kan worden. Het is door de techniek van de auteur dat de lezer 'bedot' is. Frans de Rover hierover[6.] :

> Als een effect van betrokkenheid van de lezer met een personage (geheel onafhankelijk van de getoonde eigenschappen) vereist is, dan is de meest effectieve manier een volgehouden 'inside view', waardoor de emotionele én morele en intellectuele afstand tussen lezer en personage gereduceerd wordt.

De derde categorie lezers heeft het minste aan dit en ook de andere twee 'Duitse' romans van Ferron, omdat het onthullende van Ferrons visie die, zoals gebleken is, wordt bereikt door zijn techniek, niet werkt. De historische verpakking van de fictieve inhoud lijkt hier debet aan.

IV

Is Louis Ferron nu de auteur van specifiek 'Duitse' romans? Nee, want hij schreef daarna drie andere, *Turkenvespers*, *De Gallische ziekte* en *De ballade van de beul.* Wat is dan het eigenlijke onderwerp? Ferron zelf: 'Waar het individuele in een historische stroming overgaat, en hoe dat kleine individu daarop reageert, die wisselwerking'. Die ondergeschikte individuen *laten zich vernederen* en vernederen bovendien zichzelf door een rol van belang te willen spelen. Heel vaak bij Ferron is die vernedering sexueel gekleurd. Wie dit gegeven in het bijzonder en de andere relatievormen die in Ferrons werk gebruikelijk zijn, wil duiden, moet het interview van Johan Diepstraten met Ferron elders in dit nummer lezen. De autobiografie is natuurlijk nooit de allesomvattende mogelijkheid tot verklaring van een oeuvre, maar wel een mogelijkheid en naarmate de constanten talrijker zijn, zal de kans dat dat het geval is, groter zijn. Maar bij Louis Ferron zijn die autobiografische preoccupaties ingebed in een stromende visie. De reëele historische bedding is daarbij voor de lezer een bruikbaar décor, maar niet essentieel.

Het verbaast mij eigenlijk dat nooit eerder het werk van Ferron is vergeleken met dat van Patrick Modiano. Ook zijn boeken zijn, maar dat komt meer voor, variaties op een thema, de verhouding vader-zoon. Hij projecteert zijn werk in het verleden en vindt het uithalen van trucs haast even prettig als Ferron. Dienst voorliefde om te rommelen met opvattingen en karaktertrekken van historische figuren, vindt een pendant in Modiano's meer opsommende neiging tot mystificatie. De belangrijkste overeenkomst is dat het werk van beide schrijvers de dwingende uitdrukking is van een haast obsessioneel beleefde werkelijkheidsopvatting. In veel gevallen en in veel gradaties levert dat de indrukwekkendste literatuur op. Voor Ferron geldt dat niet, vind ik, voor zijn gehele werk, maar voor de toegespitste bestaansopvatting in *Het Stierenoffer* is slechts waardering terecht[7.].

Eindnoten:

1. ‘Merkwaardig dat Borges niet genoemd is’, een interview met Louis Ferron, door Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, BZZLLETIN, 6e jaargang, nr. 52, pg. 5-18.
2. In: ‘De droom ten einde gedroomd’, BZZLLETIN, 8e jaargang, nr. 71, pg. 84.
3. Interview met Hanneke Wijgh, ‘Er is voor mij maar een fundamentele zekerheid en dat is twijfel’, De nieuwe linie, 17-11-1976.
4. Een groot deel van de research voor dit artikel werd gevormd door een schriftelijk verslag van de bevindingen van een werkgroep studenten Nederlands van maart-juni 1978, o.l.v. Marita Mathijsen aan de universiteit van Amsterdam. Hiervoor ben ik hen dank verschuldigd.
5. W. Reich: *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Keulen, 1971, pg. 29.
6. F. de Rover: ‘De boodschap van de vent achter de vorm’, Spektator, 4e jaargang, nr. 5.
7. Zie 1.

Anthony Mertens
De bodemloosheid van 'De gallische ziekte'

In 1738 baarde Jacques de Vaucanson groot opzien toen hij zijn merkwaardige uitvinding tentoonstelde: een houten fluitspeler. Met zijn bewegende lippen en vingers wist deze mechanische konstruktie twaalf melodieën aan een dwarsfluit te ontlokken. De uitvinding van De Vaucanson oogstte allerwege bewondering én navolging. In het museum Neuchâtel kan men het vernuftige speelgoed nog zien, dat Vader en zoon Jacquet-Droz rond het midden van de achttiende eeuw konstrueerden. En ook Van Kempelens schaakautomaat, waarover Edgar Allan Poe in 1836 een essay schreef om het bedrog ervan te ontmaskeren, dateert uit die tijd. Deze automaten waren de wensbeelden van de droom van de technische vooruitgang. Ze behoren bij het mechanistisch wereldbeeld, dat De LaMettrie ontvouwde in zijn essay van 1748: de mens als machine.

De mogelijkheid om perfekte machines te bouwen, die meer zouden kunnen dan de mensen zelf, wekte niet alleen enthousiasme over wetenschap en techniek, die de vooruitgang zouden kunnen bespoedigen, maar ook afschuw. Afschuw namelijk bij de gedachte, dat de mens onder zijn eigen produkt vermorzeld zou kunnen worden. Voor veel kunstenaars had de machine vooral iets verontrustends: iets wat dood was en toch leefde. De machine als spookachtige verschijning. En voor het eerst rijst de verdenking dat mensen zelf wel eens spoken zouden kunnen zijn, *geprogrammeerde marionetten, die door een geheime macht worden gestuurd.*

Sinds de achttiende eeuw spookt deze gedachte door de literatuur. Zonder de fascinatie voor het verschijnsel van de kunstmensen zou het werk van E.T.A. Hoffmann ondenkbaar zijn geweest. Als verzamelaar van marionetten en poppen was hij ervan overtuigd dat er tussen automaten en mensen een geheimzinnige relatie bestond. Hij moest echter niets hebben van het mechanistische wereldbeeld van De La Mettrie, waarin de wereld werd voorgesteld als een ingewikkelde machinerie, maar was voornamelijk geinteresseerd in de fascinerende werking die van automaten op de mensen uitging. Het duidelijkst demonstreerde hij zijn belangstelling in een novelle, die hij in 1815 - in het tijdsbestek van amper een week - schreef: *De Zandman.* Een verhaal, dat ook in literair-technisch opzicht nog steeds interessant is vanwege het gebruik van de perspektiefwisselingen en het spel met de verschillende werkelijkheidsniveaus. Omdat de Hoffmann-story min of meer als scenario heeft gediend voor 'De gallische ziekte', rakel ik de geschiedenis (die overigens in principe niet na te vertellen valt) hier nog maar even op.

De novelle begint met een briefwisseling tussen een zekere student Nathanael, zijn geliefde Klara en haar broer Lothar. In een eerste brief maakt Nathanael gewag van een op het eerste gezicht onbelangrijke gebeurtenis, die hem echter op een merkwaardige manier van zijn stuk brengt. Hij wordt, schrijft hij, op zekere dag bezocht door een handelaar in barometers, die hem zijn waar aanbiedt. Nathanael stelt zich uiterst vijandig tegenover hem op en dreigt hem zelfs van de trap te gooien. Zijn plotseling opwellende haat jegens de marskramer brengt Nathanael zelf in verband met gebeurtenissen in zijn jeugd, die hem bij die gelegenheid in een flits helder voor de geest komen: de avonden in zijn ouderlijk huis, waar de vader na het eten bij tijd en wijle wonderlijke verhalen placht te vertellen. Klokslag negen iedere avond wordt Nathanael door zijn moeder onverbiddelijk naar bed gestuurd met de mededeling dat elk moment de zandman kan komen om hem zand in de ogen te strooien. In de fantasie van Nathanael groeit deze zandman uit tot een werkelijke demon, vooral nadat de oppas-juffrouw een boekje open doet over deze

boze man: hij zou het zand in de ogen strooien, opdat deze bloederig uit het hoofd zouden springen. De zandman nam de ogen dan mee om ze aan zijn kinderen te voederen.

En vanaf dat moment hoort Nathanael elke avond geheimzinnige voetstappen op de trap, die tenslotte in de kamer van zijn vader verdwijnen. Op een avond weet de nieuwsgierigheid het van Nathanaels angsten te winnen. Hij verstopt zich in de kamer van zijn vader. Nadat eerst zijn vader het vertrek heeft betreden, verschijnt tenslotte ook de zandman. Op dat moment wordt de ware identiteit van de zandman aan Nathanael geopenbaard. Het is de oude advokaat Coppelius - een huisvriend met een duivels uiterlijk.

Coppelius en zijn vader verrichten daar in die kamer geheimzinnige aktiviteiten - het heeft iets met alchemie van doen. Nathanael wordt in zijn schuilplaats ontdekt en droomt vanaf dat ogenblik dat Coppelius hem de ogen wil uitrukken en zijn benen wil afschroeven. Uit zijn droom ontwaakt blijkt de oude advokaat spoorslags verdwenen te zijn. Jaren later keert hij echter plotseling weer en verdwijnt opnieuw met zijn vader in diens kamer. Kort daarop vindt een explosie plaats. Nathanael stormt er op af en vindt zijn vader dood op de vloer. Coppelius is in geen velden of wegen te bekennen.

Nathanael meent nu in de marskramer, die Coppola heette, Coppelius herkend te hebben, want na al die jaren kan hij nog steeds diens facie uittekenen. Vandaar zijn plotselinge schrik en woede-aanval. Zijn geliefde Klara schrijft hem daarop terug dat het inbeelding van hem moet zijn en dat hij zich door zijn jeugdherinneringen niet in de war moet laten brengen. Nathanael meent dat Klara best gelijk kan hebben daar Spalanzani, de hoogleraar bij wie hij kolleges loopt, Coppola kent en weet, dat hij van Italiaanse afkomst is. Coppelius is een Duitser. Toch blijft Nathanael er niet gerust op, dat het niet toch om één persoon gaat.

Na de briefwisseling neemt een *anonieme verteller* de draad op en brengt hij verslag uit van wat Nathanael overkomt na zijn ontmoeting met de marskramer. Het vergaat hem niet best: hij vervalt in sombere overpeinzingen. Het leven komt hem voor als een nachtmerrie-achtige droom, die door anonieme machten wordt bestuurd. Klara wil in zijn ‘waan’ niet meegaan. Daarom scheldt hij haar uit voor ‘*verdomde automaat*’ - want niets wekt bij hem zoveel afschuw als de voorstelling van de

mens als machine.

Coppola verschijnt andermaal ten tonele en zonder te weten waarom koopt Nathanael van hem een *perspektiefglas.* Wanneer hij door dit prisma kijkt wordt hij bevangen door een gloeiend gevoel van verliefdheid jegens Olimpia - een vrouw die hij al eerder had opgemerkt achter een venster van het huis dat tegenover zijn werkkamer is gelegen: het huis van Spalanzani. Hij danst met haar op een feest en vraagt haar ten huwelijk. Spalanzani stemt grinnikend toe. Niet veel later wordt Nathanael opgeschrikt door rumoer in het huis van de professor. Wanneer hij daarop afgaat wordt hij iets gewaar waardoor hij van schrik verstijft. De professor en de marskramer Coppola vechten verbeten om zijn geliefde, schroeven haar benen af en rukken haar ogen uit: Olimpia blijkt een levenloze pop. Na uit deze langdurige nachtmerrie te zijn ontwaakt, neemt het leven weer zijn normale loop. Maar als zijn relatie met Klara weer idyllische vormen gaat aannemen, gebeurt er iets onverwachts. Nathanael beklimt met zijn verloofde op een dag een toren om van het landschap te kunnen genieten. Hij kijkt door het prisma om beter te kunnen zien en plots verschijnt Klara voor hem als een levenloze pop, die hij van de toren wil afduwen. Het lukt hem niet, in plaats daarvan valt hij zelf in de diepte. Het leven valt voor hem niet langer te verdragen, omdat hij mens en marionet niet langer uit elkaar kan houden. Nathanael lijdt aan het mechanisch karakter van de wereld, die hem voorbestemt als slachtoffer van een duivels mechanisme: de duivelse list, die hem doet begeren wat hij in wezen verafschuwt.

Hoffmanns verhaal is een anticipatie op de maatschappelijke ervaring, die gedicteerd wordt door de maat van de arbeidstijd. Het profeteert de veranderingen, die het leven van de mensen in de fabrieken ondergaat. Hun handelingen worden aangepast aan de bewegingen van de machines en krijgen daardoor zelf een mechanisch karakter. Dat de uitvoering van deze mechanische choreografie niet bij de fabriekspoorten ophoudt, maar doordringt tot in alle uithoeken van de maatschappelijke ervaring, laat zich aflezen aan de prestatiedwang, die in alle sektoren van de maatschappij het leven van mensen beheerst. Hoffmanns automaten-mens Olimpia vinden we bijvoorbeeld tegenwoordig ook op de olympische spelen. Prestaties zijn daar alleen nog mogelijk wanneer men bereid is alles opzij te zetten om eenhonderdste sekonde sneller te zijn of een centimeter verder te springen. Men onderwerpt zich aan de strengste trainings-discipline en is bereid zelfs het eigen lichaam bloot te stellen aan biologische en chemische manipulaties om het succes af te dwingen. Zonder de klok of andere meetinstrumenten zouden deze athleten nergens zijn, want juist daar waar alles opgeofferd wordt aan de zwaarste (trainings)arbeid is het succes niet langer meer zichtbaar, alleen nog maar *meetbaar.*

Het ‘Zandmanverhaal’ heeft in de loop van de tijd niets aan aktualiteitswaarde ingeboet. Niet voor niets is het telkens weer als materiaal gebruikt voor andere kunstvormen: voor de opera, het ballet en de film. Het aantal interpretaties van de novelle is zelfs niet meer te overzien. Freuds analyse van het verhaal - verwerkt in zijn essay ‘Dat Unheimliche’ (1919) - heeft echter een doorslaggevende rol gespeeld in de receptiegeschiedenis. Dat hij zich tussen de tekst van Hoffmann en de latere lezers heeft geplaatst kan worden opgemaakt uit de vele interpretaties, die eerder in diskussie gaan met Freuds lektuur dan met de problematiek van het verhaal zelf. Het is alsof Freud voor eens en altijd de problematiek van het verhaal heeft vastgesteld. Dat is op z'n minst opmerkelijk omdat het duidelijk is - wanneer men zijn essay er op na leest - dat het Freud nauwelijks te doen was om een interpretatie

van het verhaal op zich. Hij gebruikt de geschiedenis van Nathanael als een case-history voor een theoretische uiteenzetting over het ontstaan van kastratieangsten. (Freud meent dat de beroving van het gezichtsvermogen - een motief in het Zandmanverhaal - een substitutie is voor de kastratieangst.) Dat Freud weinig oog had voor de literaire konfiguratie van het verhaal blijkt wel uit het feit dat hij de rol van de anonieme verteller (niet onbelangrijk voor de enscenering van het verhaal) volledig over het hoofd ziet.

Toch heeft Freuds analyse de aandacht gevestigd op de historische signatuur van de novelle: het verhaal kan worden gelezen als een interventie dan wel als een voortzetting van het psychopathologisch diskoers van zijn tijd. Tegen het eind van de achttiende eeuw werd de waanzin niet langer beschouwd als een ontoegankelijk gebied van de menselijke ervaring, de kontroverses rond de pathologische problematiek betroffen meer de vraag op welke manier er over gesproken moest worden. Voor het eerst wordt de waanzin het objekt van wetenschappelijk onderzoek. In Hoffmanns verhaal echter wordt niet - zoals in zijn tijd gebruikelijk - het spreken *over* de waanzin streng gescheiden van het spreken *van* de waanzin. Het verhaal laat de grens tussen de Rede en de niet-Rede vervagen.

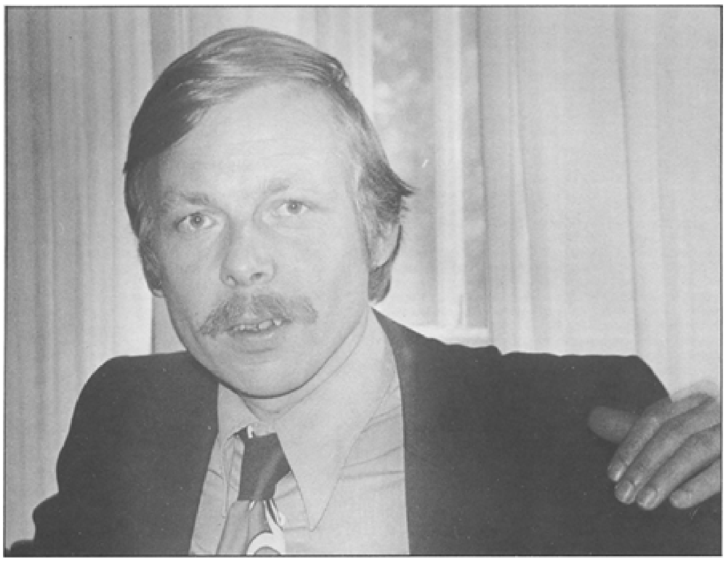
De Rede, die bepaalde manieren van spreken als abnormaal uit het maatschappelijk verkeer uitsluit of tot objekt van wetenschappelijk onderzoek maakt, wordt *zelf* ter diskussie gesteld. Op het moment dat de werkelijkheid als een nachtmerrie wordt ervaren geldt niet langer de maatstaf op basis waarvan de wereld als een geordend en harmonisch geheel wordt gekend. In het Hoffmannverhaal manifesteert zich dat in de rol van Klara, die voor de lezer het perspektief van het 'gezonde verstand' presenteert, maar die door de konstruktie van het verhaal de verdenking op zich laadt zelf een bestuurde marionet te zijn.

Het 'Zandmanverhaal' was in die zin een interventie in het psychopathologisch diskoers, omdat het de opvatting van de mens als 'redelijk wezen', dat zichzelf en de wereld kan beheersen, op de tocht zette. Al datgene, wat zich aan dit redelijk denken onttrekt, wordt hier niet meer als 'abnormaal' uitgesloten. Ook in dat opzicht is 'Het Zandmanverhaal' een seismogram van maatschappelijke ervaring. Het onheilspellende van het griezelverhaal is immers dat de geschiedenis zich voltrekt achter de rug van de personages om. En wat zich daar achter die rug afspeelt is juist daarom zo onheilspellend, omdat de personages er aan onderworpen zijn, waardoor hun spreken en handelen een dwangmatig karakter lijkt te krijgen. Dat Freud een eeuw later de machinaties, die aan dit spreken en handelen ten grondslag liggen, probeert te analyseren als de werking van het onbewuste, onderstreept het gegroeide inzicht dat het (individuele) subject geen baas in eigen huis is. Dat het Hoffmannverhaal tot op de dag van vandaag zijn aantrekkingskracht heeft behouden, zou - behalve met de ervaring geleefd te worden - ook wel eens te maken kunnen hebben met de mogelijkheid dat het ons bewust maakt van de vage scheidslijn tussen het rationele en het irrationele. Want rationaliteit is in onze maatschappij - ook in ons spreken - het equivalent geworden van het ekonomisch principe van de doelmatigheid, het succes.

Wanneer Louis Ferron in 1979 het Hoffmannverhaal als raster gebruikt voor zijn hoogst complexe roman 'De gallische ziekte', dan neemt het ook de historische signatuur van het verhaal - al dan niet gewild - in de roman mee. De roman is immers een van de vele kommentaren op het verhaal, waarin Freuds lektuur meeklinkt. Niet de lektuur, die Nathanaels geschiedenis reduceert tot een objekt voor de theorie van de kastratieangst, maar de leeswijze, die het probleem van de rationaliteit en de subjektiviteit aan de orde stelt. Sinds Freud laat het verhaal zich lezen als het therapeutisch verslag over een ziektegeschiedenis. Freuds analyse geeft de held

van het verhaal Nathanael - verstrikt in de werkingen van het onbewuste - zijn subjektiviteit, d.w.z. de mogelijkheid om bewust te handelen - terug. Dat zou wel eens de reden kunnen zijn waarom Freud de rol van de anonieme verteller (die meer weet dan Nathanael en de andere personages) over het hoofd gezien heeft om de simpele reden,

dat hij als 'arts' op diens plaats is gaan zitten.



Louis Ferron, 1976/Baal-foto.

In Ferrons roman komt deze anonieme verteller ook voor - maar als deze bij wijze van spreken de lezer tussen de coulissen in terzijdes toespreekt, dan doet hij dat al als een aan het Hoffmannverhaal *ontleende* figuur. Geen moment wordt geloochend dat hij de identifikatie is met een fiktieve verteller (overgelopen uit een ander verhaal), die evenals de andere personages het toneel is opgesleurd en wordt geregisseerd.

Ferrons kommentaar op het Hoffmannverhaal en de Freudlektuur bestaat o.a. hierin, dat niet - zoals in het 'zandmanverhaal' Nathanaels geschiedenis wordt geciteerd, maar dat het gehele 'therapeutische verslag' inklusief de superieure blik van de anonieme verteller tussen aanhalingstekens geplaatst wordt. Het probleem van de rationaliteit en de subjektiviteit wordt in Ferrons roman verdubbeld, omdat de anonieme verteller er niet langer meer funktioneert als de betrouwbare gids, die de lezer de weg wijst. Daarmee voorkomt Ferron een benadering, die in de meeste interpretaties van het Zandmanverhaal telkens weer terug te vinden is, namelijk de identifikatie van de anonieme verteller met Hoffmann zelf, want door alles tussen aanhalingstekens te plaatsen wordt de vraag 'wie schrijft, wie vertelt' problematisch.

Wanneer in de leesaanwijzing, die de roman voorafgaat, de verteller van de lezer een *emphatische* houding vraagt - een inleving in zijn perspektief, dan gebeurt dat in de vorm van een citaat. Het literaire citaat - de anonieme verteller van het Hoffmannverhaal wordt hier tussen aanhalingstekens opgevoerd - bewerkt het tegenovergestelde, waar het inhoudelijk om vraagt: distantie. Als de roman van meet af aan heel de geschiedenis citeert (en dus zichzelf citeert), is er voor de lezer geen kompas om op te varen, geen standpunt waar hij zich mee kan identificeren. De roman valt niet te reduceren tot een standpunt, vanwaaruit licht geworpen wordt op de geschiedenis. Wellicht schuilt daarin de oorzaak voor de irritatie, die Ferrons romans bij tijd en wijle oproepen, zeker omdat de gruwelen van het fascisme regelmatig als rekwisieten in de romans worden opgesteld. Ook in 'De gallische ziekte' wordt veelvuldig gebruik gemaakt van reminiscenties aan een zwart verleden, van de mystieke beelden en mythologieën, die het Duizendjarig rijk begeleidden. En er wordt geciteerd uit een literaire traditie, die vaak als medeverantwoordelijk wordt gezien voor het succes van het fascisme. Maar een perspektief, een standpunt

ten opzichte van het fascisme valt in de roman niet eenduidig vast te stellen, in plaats daarvan vindt men de mimicry van een geëxalteerde stijl.

De historische verwijzingen, die suggereren dat Nathanaels escapades zich afspelen tegen de achtergrond van de Nazistische machtsovername, ensceneren nog geen historische roman, waarin aan de hand van een zonderling buitenstaander een visie op een onheilspellend verleden uitgetekend wordt. Een dergelijke leeswijze wordt wel gestimuleerd door de flaptekst die de citaten uit de Duitse kultuurgeschiedenis opvat als de enscenering van ‘een adembenemend geëvoceerd tijdsbeeld’. En inderdaad, het is verleidelijk om Nathanaels perspektief (als projektie van de anonieme verteller) aan te zien voor een *visie* op de historische konstellatie van de Weimarrepubliek, waar de geschiedenis IN de roman naar verwijst. In het grootste gedeelte van de roman is hij aan het woord om zijn Nietzscheaanse wereldbeeld, waarin alles draait om strijd, alles verklaard wordt vanuit het streven naar optimale ontplooiing, ten koste van alles aan de geschiedenis van de roman op te leggen. De figura-

tie van de roman (de thematiek, de motieven, de personages, de organisatie van het handelingsverloop) lijkt de representatie (de aan Nietzsche ontleende visie op het fascisme) te ondersteunen.

Door heel het boek klinkt Nietzsches filosofie van de onschuld. Nathanael studeert in het *strafrecht*, lijdt aan het leven, niet in het minst, omdat hij in zijn streven naar optimale ontplooiing geremd wordt. Zijn 'verlossing' kan hij op Nietzscheaanse wijze bereiken, namelijk door de samenleving, die hem vijandig gezind is, achter zich te laten. Waar hij van af moet is zijn zondebesef, dat hem door een maatschappij, die bestaat bij de gratie van schuld en boete, is aangepraat en dat hij zich eigen heeft gemaakt. Hij verzet zich niet tegen de duistere macht vanuit principes - het zou hem dan vergaan zijn zoals Schwencke, Hauser en Segebrecht, die hun verzet tegen het fascisme in het boek met de dood moeten bekopen, dan wel verraden worden. In zijn drang om te overleggen moet hij letterlijk zijn ziel - de metafysische truc van het slechte geweten - verkopen aan de duivel. De prijs, die hij betaalt voor het 'Jenseits von Gut und Böse' is de waanzin. Maar het is allerminst zeker of hij in het 33e(!) hoofdstuk verlost wordt als hij de rol van Hôlderlin naspeelt in zijn torenkamer in Tübingen.

Dat dit Nietzscheaanse scenario wordt opgevoerd met de rekwisieten van het fascisme, wijst op een projekt, waarin de relatie van macht, belang en verlangen naar macht literair wordt onderzocht. Als Nathanael in het 'begin' van de roman zich vrijwillig uitlevert aan Spalanzani's blik, zich onderwerpt aan diens macht, dan blijft het raadselachtig waarom hij dat doet: een vlieg, die zich niet aan het licht van de lamp kan onttrekken. In deze literaire miniatuurvorm wordt dan hetzelfde probleem aan de orde gesteld, dat Foucault eens met betrekking tot het fascisme heeft geformuleerd:

> In het fascisme kan het gebeuren dat de massa's wensen dat bepaalde figuren de macht uitoefenen, mensen met wie zij zich niet kunnen vereenzelvigen omdat zij macht over en tegen hen uitoefenen en wel ten koste van hen, zelfs zozeer dat het hun leven kost, dat ze worden opgeofferd en afgeslacht: niettemin wensen zij die macht, wensen zij dat deze macht wordt uitgeoefend.

Ferrons literaire onderzoek - waarin Nathanael optreedt als een proefpersoon in een spel van kat en muis - staat niet los van Foucaults probleemstelling: zolang we niet weten hoe macht en verlangen naar macht zich onderling verhouden blijft een afwijzing van het fascisme (en de daarmee samenhangende machtsproblematiek), een bekritisering van de ideologische inhoud van het fascisme, niet meer dan een ethische stellingname.

Waar Nietzsche echter in de karaktermaskers van de personages naar de geschiedenis van de roman wordt afgevaardigd als saboteur van o.a. de christelijke verlossingsmythe, is zijn papieren bestaan aan dezelfde manipulaties onderhevig als die van zijn personages. Met andere woorden: het feit dat Nietzsches filosofie van de macht en de onschuld de roman wordt ingeschreven, betekent nog niet dat de roman daarop gereduceerd kan worden. Geen moment wordt het *karnavaleske* karakter van de geschiedenis geloochend, want met een sardonische lach wordt - overigens geheel in de stijl van Nietzsche zelf - door de figuratie van het boek het Nietzscheaanse wereldbeeld om zeep geholpen.

M.a.w. er wordt geen visie op de geschiedenis uitgetekend. Er wordt geen nieuwe interpretatie van de werkelijkheid toegevoegd of een al bestaande nog eens herhaald. De interpretaties worden geciteerd en tot objekt van onderzoek gemaakt.

Wat 'De gallische ziekte' tot zo'n hoogst ingewikkelde roman maakt is dat de geschiedenis er als een drogbeeld wordt behandeld. De personages nemen in de roman dan ook *histrionische* karaktertrekken aan: in het verhaal spelen ze als akteurs de rol van toneelspelers, die akteurs naspelen. Zoals elke interpretatie ongedaan wordt gemaakt door ze voor te spelen, te simuleren, zo treden de personages op als komedianten in een schijnbeeld, waarin de werkelijkheid wordt gerepresenteerd door schijnbeelden. De zwarte drukinktletters zijn de tekens van een nachtmerrie, waarin de personages een zweem van herkenbaarheid blijven bezitten. Maar hun *identiteit* valt niet eenduidig vast te stellen, omdat ze samengesteld lijkt uit de fragmenten van verschillende identiteiten. Ze zijn tegelijkertijd herkenbaar (als literaire of historische referentie) en vreemd in de kontekst, waarbinnen ze opereren. Er wordt dus geen afbeelding van een geschiedenis verschaft, maar een hybridisch beeld, waarin verschillende verhalen en mythen elkaar overlappen, in elkaar schuiven.

Als 'De gallische ziekte' een onderzoek is van de machtsproblematiek, dan moet dat in de eerste plaats opgevat worden als een onderzoek naar de uitwerking, die al deze mythen en verhalen hebben op de beeldvorming van de geschiedenis: elk historisch perspektief, elke interpretatie, elk wereldbeeld is het resultaat van een bepaalde konventie, een bepaalde manier van spreken.

'De gallische ziekte' is dus niet zozeer een vorm van literaire geschiedschrijving. Het figuratieve ondersteunt niet het representatieve aspekt van de roman. De historische reminiscenties worden overgedetermineerd door de figuratie ontleend aan het Zandmanverhaal. Er wordt niet *over* de geschiedenis geschreven, maar er wordt een geschiedenis *geschreven.* De leesaanwijzing aan het begin van het boek laat daarover geen misverstanden bestaan: 'Omdat ik echter maar al te goed besef dat deze hele geschiedenis niet zou zijn voorgevallen als ik geen verslag er van zou hebben gedaan, besloot ik ten lange leste toch maar te beginnen (...)' (p. 8).

Het gaat om een geschiedenis, die zichzelf vertelt. Noch de verteller noch de personages hebben een bestaan buiten de tekst zelf: de namen, woorden en zinnen, waarin ze zijn opgenomen, bepalen hun identiteit, schrijven hen rollen toe, die ze in het boek moeten spelen. Voorzover ze 'gestalte' krijgen, blijft het onduidelijk wie wie regisseert. Want wanneer ze aan het woord zijn, zijn het nooit de eigen, maar ontleende woorden, die ze uitspreken. In die zin zijn het toneelspelers, die andermans teksten nazeggen als waren het hun eigen teksten. Hun woorden zijn citaten zonder aanhalingstekens. Alleen aan de taal, de verhalen van de ander, ontlenen ze hun identiteit. Zonder die regie zouden ze niet eens kunnen bestaan op papier. Als Nathanael in het boek op verschillende plaatsen het vermoeden uitspreekt in een door mensen bedacht verhaal rond te lopen, dan geldt dat mutatis mutandis voor alle personages in het verhaal, evenzeer voor de anonieme verteller.

Hier komt het scenario van het Hoffmannverhaal in het geding, want de wereld die op het papier van Ferrons roman wordt uitgeschreven, lijkt zich bij wijze van spreken achter een perspektiefglas af te spelen. Hoe argeloos de roman ook begint - naarmate men verder leest, wordt het des te onduidelijker wie nou welk verhaal vertelt: het verhaal, dat Nathanael vertelt of het verhaal dat achter zijn rug om verteld wordt. En in verschillende hoofdstukken is het niet eens meer duidelijk of Nathanael zijn verhaal 'bij bewustzijn' dan wel in een 'droomtoestand' vertelt. Waar op het ene niveau de personages nog een eigen identiteit lijken te bezitten, lopen ze op het andere niveau door elkaar heen. En wanneer men aan het eind van de roman is aangekomen, vraagt men zich af of dit laatste niet steeds het geval is geweest. De verhoudingen ondergaan door het prismatisch perspektief van het boek voortdurend metamorfoses.

Nathanael ontmoet Spalanzani en door diens blik wordt hij herinnerd aan een ervaring uit zijn kindertijd. (Vgl. Nathanaels ontmoeting met de barometerhandelaar Coppola, in het Hoffmannverhaal, die de hoofdpersoon eveneens associeert met een gebeurtenis in zijn kindertijd). Maar het is de vraag of het hier om de herinnering aan een vroegere ervaring, dan wel om een herinnering van een herinnering of van een *inbeelding* gaat. Het prismatisch perspektief laat telkens een patroon van driehoeks-

relaties zien: Spalanzani en Coppelius, die Nathanael aanzetten tot het opschrijven van zijn herinnering waarin de geheimraad Göppel (de stiefvader) en Nathanaels moeder een belangrijke rol spelen.

Maar waarin Olimpia - het door Nathanael erotisch begeerde zusje - de hoofdrol speelt. En zoals Coppelius en Spalanzani in de loop van de geschiedenis veel op elkaar gaan lijken, zodat ze een en dezelfde lijken te zijn, zo zou Schnutzi - de hoer met wie Nathanael later het bed deelt - wel eens een vermomming kunnen zijn van Olimpia. En omdat Nathanaels nachtmerrie zich in een nachtmerrie afspeelt, zou hij wel eens meer dan incest bedreven kunnen hebben. Want Nathanael had al eerder in koortsachtige dromen Spalanzani als travestiet mannen in zijn/haar bed zien ontvangen. Wanneer hij na zijn nachtelijk bezoek bij Schnutzi ontwaakt of droomt dat hij ontwaakt, ziet hij de verkleedstukken nog over de stoel heen hangen.

Wat inbeelding is en wat niet, valt moeilijk meer uit te maken. Niet voor niets worden onmiddellijk aan het begin van de roman, Lothars woorden geciteerd uit het Hoffmannverhaal, waarin deze Nathanael waarschuwt voor het gevaar dat de inbeelding een eigen leven gaat leiden:

> Het is ook zeker zo - citeert even verder de geliefde haar broer - dat als wij ons eenmaal volledig aan die duistere fysische macht hebben overgegeven, dikwijls vreemde verschijningen van ons bezit nemen, zodat wij zelf slechts de geest tot leven brengen die, zoals wij in onze wonderbaarlijke verwarring geloven, uit die verschijning zou spreken. Het is het fantoom van ons eigen wezen waarvan de innige verwantschap en de diepe inwerking op ons gemoed ons in de hel doen belanden dan wel tot in de hemelen verheffen.

(p. 10)

Zoals in het Zandmanverhaal alles draait om de blik, die een identifikatie met het levenloze tot stand brengt, zo gaat het ook in Ferrons roman om de blik, maar het gaat hier niet om een identificerende blik. Ferrons personages proberen juist aan deze onderwerpende blik, die hen voorzegt hoe ze moeten waarnemen, te ontsnappen. Ze doen dat door de *identifikatie na te spelen.* Nathanael speelt niet alleen de protagonist van het Hoffmannverhaal na: hij speelt ook dat hij hem speelt. En als Nathanael op de eerste bladzijden van de roman gefascineerd wordt door de verschijning van Spalanzani, dan gaat het hem er vooral om Spalanzani na te apen. De eerste regels van de roman geven daarvoor een aanwijzing:

> 'Vrouwen' zei Spalanzani 'zijn toch mooie dingen voor een student. Ze hebben zoiets... zoiets...'
> 'Ja' antwoordde ik 'zoiets...' en ik probeerde te kijken zoals Spalanzani keek, dat wil zeggen met het soort gelaatsuitdrukking dat ik herhaaldelijk in de spiegel had geoefend en *dat me ook nu weer uiterst slecht bleek af te gaan.* Ik was Spalanzi nu eenmaal niet en droeg trouwens ook nooit van die opzichtige jasjes, die, hoewel hij ze 'engels' noemde zo duidelijk van Salomonson afkomstig waren.

(curs. van mij A.M.) (p. 9)

Dit kan niet anders betekenen dan dat Nathanael in Spalanzani zijn evenbeeld ziet in de spiegel, waarmee hij nog niet volledig samenvalt. Op p. 231 van de roman komt dezelfde dialoog nog een keer voor, maar de rollen zijn dan omgekeerd en spreekt Nathanael de clausen van Spalanzani uit. Nathanael en Spalanzani zijn

elkaars spiegelbeelden. Dat is ook datgene wat Nathanael in de spiegelende blik van Spalanzani fascineert:

> ALLES is zo raadselachtig aan mijn vriend en soms heb ik het vermoeden dat het juist die raadselachtigheid is, dat vermoeden van *bodemloosheid* waar ik me toe aangetrokken voel.

(curs. van mij A.M.) (p. 11)

De spiegel spiegelt zich in een andere spiegel en wat zich in dat beeld laat zien is een oneindige serie van identieke spiegelingen. Waar Spalanzani en Nathanael een spiegelgevecht houden, nooit zullen ze met elkaar volledig identiek zijn. Nathanael wil identiek zijn aan zijn evenbeeld (aan zichzelf) en vervalt in waanzin: de waanzin als de zuivere vorm van het quiproquo: waarin vals voor waar wordt gehouden, dood voor leven, slachtoffer voor dader.

'De leugen' zegt Nathanael tegen het einde van de roman, wanneer zijn identifikatie volledig schijnt te zijn 'was de enige vorm van waarheid, waarmee ik nog leven kon. Er bestond geen waarheid meer dan die welke zich in het geïnverteerde beeld openbaart'. (p. 194)

Op dat moment zijn het al de woorden van een dromer, die droomt, dat hij in een droom droomt. Zo ontstaat de figuur van de eindeloze reflexiviteit, die het belangrijkste struktuurprincipe van het boek uitmaakt: de droom in de droom. In die droom identificeert Nathanael zich met zichzelf door middel van een toegeeflijkheid, waarmee hij zichzelf alle hoedanigheden en machtsmiddelen toedicht, waarvan hij is verstoken. De imaginaire betrekking die Nathanael als verteller met zichzelf onderhoudt maakt het hem mogelijk de wereld naar zijn eigen hand te zetten:

> Stel dat men een inbeelding is van zichzelf, dan is alles wat men zich voorstelt te zien niet meer dan een door niemand gedroomde droom. Vanaf dat moment wilde ik een inbeelding van mezelf zijn.

(p. 141)

Dit is de centrale stelling van het literaire onderzoek, dat in deze roman wordt uitgevoerd middels een duizelingwekkend aantal metamorfoses, omkering van situaties, waardoor het boek op een detektiveroman gaat lijken, waarin de detektive op zoek is naar de dader, die hij zelf blijkt te zijn.

Als verteller, die zich zelf als verteller vertelt, blijft hij een personage wiens oefeningen voor de spiegel op zich weer worden geënsceneerd door een verteller. Dat wordt heel duidelijk in een beslissend fragment, waar Nathanael de bodemloosheid van de elkaar weerspiegelende spiegels, bijna als een programma van zijn doen en laten registreert:

> Ik droomde dat de droom die verschijningsvorm van de werkelijkheid was die een voorafspiegeling vormt van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid. Ik droomde ook dat de realiteit van die droom niet wezenlijk verschilt van de realiteit van wat men gemakshalve de werkelijkheid noemt. Het was een verwarrende droom die tot doel scheen te hebben mijn doen en laten, mijn reageren op voorwerpen en gebeurtenissen, tot droom te verklaren, terwijl het gedroomde daarentegen tot mijn enige werkelijkheid werd verklaard. Als dat zo is, zo droomde ik, dan zijn mijn aanwezigheid en de daaruit voortvloeiende gedachten niet meer dan een afspiegeling van een werkelijkheid die ik niet bij machte ben als zodanig te ervaren.

(p. 193)

Aan dit fragment gaat een opvallende zin vooraf: 'Nathanael Prohaska heeft gedroomd'. Opvallend, omdat het een van de weinig keren is dat Nathanael niet zelf aan het woord is. Dit zelfde vertellersperspektief komt nog een keer terug in het laatste hoofdstuk, waar Nathanael uitgeput op bed ligt, ten prooi aan koortsachtige dromen. Het lijkt er op of de verteller de rol van Nathanael overneemt om - nu hij zelf daartoe niet meer in staat is - de lezer niet in het ongewisse te laten over hoe het hem tenslotte vergaan is. Men kan het laatste hoofdstuk lezen als een epiloog, waarin wat nog verteld moest worden versneld wordt afgedraaid, ware het niet dat in de laatste alinea het perspektief plotseling wijzigt:

> Spalanzani dacht, hij moet iets gedroomd hebben dat de verschrikkingen van zijn bloedschennige daad vele malen te boven gaat. Er gleed een smartelijke trek over het gezicht van de onderminister toen hij besefte dat hij die droom niet alleen nooit ongedaan zou kunnen maken, maar dat hij, of hij het wilde of niet, het op zich had genomen de droom van zijn vriend tot het einde toe door te dromen.

(p. 235)

Zoals Spalanzani in het Hoffmannverhaal de konstrukteur van een kunstmens was, zo is hij in deze roman de ontwerper van

een romanpersonage. Maar de verbeelding neemt zijn eigen loop en allengs ontstaat er in de geschiedenis een omkering, waar Spalanzani een romanpersonage in de verbeelding van Nathanael wordt. De geschiedenis kent dan ook geen begin, en geen einde, zoals de leesaanwijzing, voorafgaand aan het verhaal, aangeeft waar de verteller zich geplaatst zag voor het probleem van 'hoe te beginnen?'.

Het principe van de bodemloosheid laat zich op nog een andere plaats in de geschiedenis van de roman demonstreren aan de hand van een 'verschrijving'. Een verschrijving, die tot stand komt aan het begin van een fragment, waarin Nathanael het principe van de bodemloosheid herhaalt:

> *Bij deze passage* doet zich de vraag voor of ik wel werkelijk bij de jacht aanwezig was. Er gebeurde namelijk iets dat de hele gang van zaken op losse schroeven zette, zodat ik me begon af te vragen of al het hiervoor beschrevene niet evenzeer op fiktie berustte als wat zich nu begon af te spelen. En achteraf ben ik zeker niet meer in staat schijn van werkelijkheid te onderscheiden. Ze zijn onontwarbaar met elkaar verweven geraakt. Wie ben ik en wat is wat? Welk teken staat voor welke betekenis en wat heeft wat dan ook nog te betekenen als de zin van de gebeurtenissen schuilgaat achter een façade van naar niets dan zichzelf verwijzende duidingen? Is alles waan wat om mij heen gebeurt of heeft de werkelijkheid dermate groteske vormen aangenomen dat ik daarin alleen nog maar als waan kan bestaan?

(p. 231/232)

De eerste drie woorden van dit fragment lijken de vergissing van een schrijver, die een verteller aan het woord laat, die vertelt *over* een gebeurtenis. In de formulering '*Bij deze passage*' verwijst de tekst immers uitdrukkelijk naar zichzelf. Maar het is niet duidelijk of hier de schrijver dan wel Nathanael zich 'vergist'. Want Nathanael is immers behalve student in het strafrecht ook nog behept met dichterlijke aspiraties, die Spalanzani en de lijfarts Coppelius in dienst heeft genomen als impressario's, al zou men - geheel in de stijl van de roman - gemakkelijk het omgekeerde kunnen zeggen.

Zoals in het Hoffmannverhaal de aanblik van de barometerhandelaar grote onrust veroorzaakte, zo wordt ook hier - zoals gezegd - Nathanael herinnerd aan zijn jeugd. Maar het Zandmanverhaal is vervangen door de mythe van Orestes, die met Elektra samenspande tegen de moordenaars van zijn vader: de herinnering (de inbeelding) dat hij met zijn zusje Olimpia samenspande tegen de amant van hun moeder, de duivelse geheimraad Göppel.

In de koortsachtige droom van de roman gaan de personages door elkaar heen lopen: want in Nathanaels wereld paradeert Olimpia - bij wie hij een ongeneeslijke hartstocht heeft opgelopen, als Kleists Ulrike, als Brünhilde, als Elektra en als Klara. Als hij in zijn torenkamer te Tûbingen verpleegd wordt door Hannah Kayserling, verwart hij haar met Olimpia, zijn moeder en Elektra tegelijkertijd. We zijn dan niet meer zo veraf van een letterlijke uiteenzetting van Nietzsches aforisme dat de waarheid is als een vrouw, die redenen genoeg heeft om haar redenen te verbergen. Een illusie, waarvan men vergeten is, dat het een illusie is.

Nathanael nu heeft het op zich genomen een monument voor zijn grote (waarheids-) liefde op te richten in de vorm van een monumentaal gedicht dat 'De wilde jacht' heet. En terwijl de andere personages - behalve Hannah Kayserling - inzage hebben in het manuskript, lijkt het alsof de lezer het moet doen met informatie uit de tweede hand.

In zekere zin, want Nathanaels impressario's dirigeren hem tegen het eind van de geschiedenis naar het kasteel, waar een groot *jachtfestijn* (!) wordt georganiseerd.

Maar het is een jachtfestijn op papier. De prooi is de waarheid, die op het moment dat ze wordt uitgeschreven al geen waarheid meer is:

> Er werd een hert geschoten dat geen hert was. De opperjachtmeester zette zijn hartsvanger in de blanke borst van Olimpia en dreef de dolk, in één beweging door tot haar onderlijf; darmen en organen sprongen naar buiten en kronkelden over de modder. De opperjachtmeester liet zich een roodgloeiend brandijzer aanreiken en schroeide het runeteken op haar voorhoofd. Hannah maakte zich los uit het toekijkende gezelschap, knielde naast het verminkte lichaam neer, doopte haar handen in het bloed en wreef er haar gezicht mee in. Dat was het sein waarop men gewacht had. De aanwezigen stortten zich op Olimpia. Ze zetten hun tanden in haar darmen, haar hals, haar schaamdelen en haar ledematen, ze rukten, scheurden en beten en wankelden vervolgens met hun buit het bos in dat genoemd werd het ijzeren woud omdat er vanaf dat moment niets ter aarde meer groeien wilde. Ik schreeuwde zo hard dat niemand het horen kon.

(p. 233)

Deze passage is op zich weer een reminiscentie aan de mythe van de godin van de jacht Diana, die door de jager Aktaion heimelijk bij het baden werd bespied, waarop deze als straf in een hert werd veranderd en door zijn eigen honden verscheurd.

Deze mythe van het voyeurisme is al eens meer door schrijvers gebruikt als metafoor voor het schrijfproces, waar de schrijver (op papier) zichzelf bij het schrijven waarneemt. Zo behandelt Klossowski in zijn roman ‘Le Bain de Diane’ aan de hand van deze mythe het proces, waarin de beelden, die de verteller ziet en opschrijft, de verteller zelf gaan domineren. De verteller wordt het slachtoffer van zijn eigen fantasie. Een vergelijkbare situatie doet zich voor in Ferrons roman. Het motief van de dichter Nathanael, die in zijn magnum opus Olimpia op het toneel zet, is in miniatuurvorm de representatie van de roman als geheel: ‘ik schreef dat ik droomde dat ik over Olimpia schreef’ (p. 72). Voor de lezer ontstaat daardoor het principe van de Möbiusring, die noch begin, noch einde, noch voor - noch achterkant kent. Hij leest *tegelijkertijd* wel en niet de beelden van *‘De wilde jacht’.* Daarom is de opmerkelijke formulering *‘Bij deze passage’* niet zomaar de verschrijving van een schrijver, die vergeten is dat hij een verhaal aan het vertellen is, maar het resultaat van het mechanisme van de autorepresentatie, waarin de schrijver niet de beelden in zijn hoofd maar de woorden op papier ziet. De woorden representeren niet een betekenis, maar zichzelf.

De modus van het waarnemingsproces, dat zichzelf waarneemt - een van de belangrijkste principes in de moderne literatuur - vinden we in Becketts ‘Film’: de man in de film (gespeeld door Buster Keaton) kan niet aan het waarnemend oog (van de kamera, van de auteur) ontsnappen. Aan het eind van de film vindt de direkte konfrontatie plaats tussen waarnemend oog en objekt. Eindbeeld: oog staart in oog. Waarom? De auteur neemt tenslotte zichzelf waar. De auteur is een projektie op papier. Een naam, die ingevuld wordt door het talig landschap, dat hem omringt. Hij is er evenzeer een produkt van als Nathanael dat van de verteller is en Olimpia en de andere personages dat van Nathanael zijn. Nathanael wordt evenzeer geregisseerd door Spalanzani als omgekeerd het geval is.

Een verteller, die wil ontsnappen aan de hem *opgelegde* identiteit probeert zich het verhaal uit te schrijven. Niet alleen is Nathanael allergisch voor komplotten, die de woorden en de personages achter zijn rug om schijnen te smeden; niet alleen

is zijn angst om gemanipuleerd te worden zo groot, dat hij de woorden, de geschiedenis en de personages naar zijn hand wil zetten. Zijn paranoia is ook de enige voorwaarde voor zijn bestaan: het vertellen moet in eeuwigheid voortgezet worden. Voortdurend op de vlucht voor de identificerende blik, voor de identiteit, die door anderen aan hem wordt opgelegd. Want zelfs als hij de geschiedenis en de personages naar zijn hand zet, is hij er niet zeker van dat zij achter zijn rug om opnieuw een komplot smeden tegen hem.

'De dichter is een zelfmoordmachine, die zijn eigen overbodigheid bewerkstelligt' zegt Nathanael tegen Spalanzani (p. 64) en

zijn gedicht *'De wilde jacht'* moet 'een op het eigen hart gerichte dolk zijn'. (p. 86) (Vgl. de jachtscene, waar het hart uit Olimpia wordt gehaald.) Het moet een gedicht zijn:

> als een pijnbank, waarop mijn leden gerekt, mijn slapen gekneusd en mijn ingewanden uitgetrokken zullen worden.

(p. 93)

De pijnlijke operatie om verlost te worden van de spookbeelden is alleen mogelijk door zich in het hol van de leeuw te begeven.

De dichter gebruikt in een dergelijke poëtika de taalbeelden niet meer om er gevoelens mee uit te drukken, niet als beschrijvingsmiddelen. Hij schrijft niet meer vanuit een inspiratie, maar is een lezer geworden van de verhalen van anderen. Geen argeloos lezer, want hij leest niet meer *wat* ze zeggen, maar wat ze onbedoeld over zichzelf zeggen. De Freudiaanse droomanalyse, Nietzsches wereldbeeld en de mimicry van de geëxalteerde stijl komen samen in Nathanael als proefpersoon:

> (...) vanaf het moment dat ik begreep dat achter bepaalde reeksen samenhangende woorden, begrippen en gedachten schuilgaan die voor die reeksen nauwelijks tot uitdrukking worden gebracht, omdat ze bijvoorbeeld het tegendeel blijken in te houden van wat er lijkt te staan, heeft de magie van het geschrevene mij meer geboeid dan de ogenschijnlijke helderheid ervan.

(p. 21)

Nathanael houdt niet langer meer vast aan de illusie van de 'eigen woorden', aan de authenticiteit van zijn dichterstaal. Hij is er zich van bewust dat wat zich 'spontaan' bij hem aandient al geprekodeerd is, niet langer *zijn* blik.

> Mijn landschappen, en daarom ook mijn natuurbeleving waren het produkt van geïmiteerde werkelijkheid, vertekend door de visie van anderen. Bovendien schilderde ik mijn landschappen met taal en dus met aan de taal ontleende begrippen die niet altijd de persoonlijke ervaring dekken. Die wetenschap belemmerde me in mijn spontaniteit. En naarmate ik mij daar scherper van bewust werd, begon ik het landschap sterker te haten. Het groeide uit tot mijn tegenstrever, tot iets dat overwonnen moest worden (...)

(p. 122)

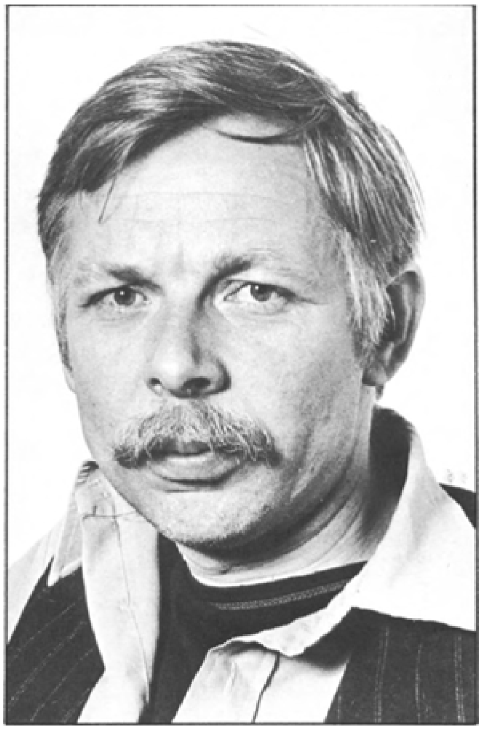
Nathanael speelt Nietzsches 'Tatmensch' van de schrijfmachine, die niet alleen de strijd aanbindt met de bedrieglijke mythen en interpretaties, maar die zich definitief uit de visies, die zij hem opleggen, wil bevrijden.

Wat voor Nathanael het doel is: 'naamloos te kunnen verdwijnen achter het bouwwerk, dat ik heb opgetrokken' (p. 212) geldt mutatis mutandis voor Spalanzani en de verteller, die Nathanael regisseren en door hem geregisseerd worden. De denkbeeldigheid van de bindingloze blik. Dat is het objektief van het projekt dat in Ferrons boek wordt uitgevoerd en waarvoor een hele bibliotheek wordt overhoop gehaald.

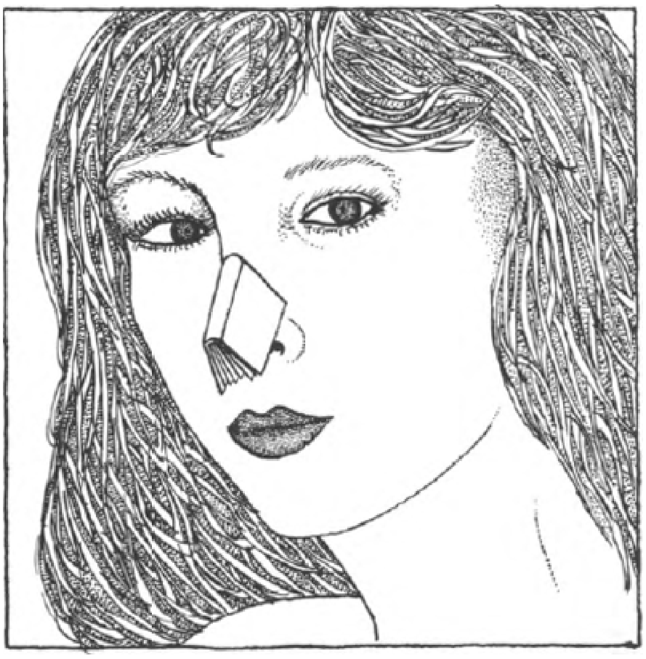
In die kontekst funktioneert ook het spel dat gespeeld wordt met de christelijke verlossingsmythe. Nathanael heeft zich hier 'niet aan het kruis van zijn ziekte geslagen' (p. 214) als Christus, die de straf op zich heeft genomen om de mensen met de schuld te laten zitten. De 'verlossing' is alleen mogelijk door

‘identiteitsloosheid’. Verschillende malen wordt Nathanael de rol van verlosser opgedrongen, die tot driemaal toe wordt verloochend. Een keer bijvoorbeeld wanneer een officier Nathanaels betoog tot driemaal toe onderbreekt door met steeds grotere nadruk zijn *naam* te herhalen. Een andere keer wanneer Spalanzani hem met de ware identiteit van Schuntzi lijkt te konfronteren. Een verloochening van de verlossing van een opgelegde identiteit.

De protagonist van de roman is de naamloze, die tussen de koulissen kijkt naar het pantomime spel, waarin hij als Nathanael regisseert en geregisseerd wordt in de poging om een naamloze te worden. Hij vertegenwoordigt op papier de rol van de schrijver en de lezer in een spel van eindeloze omkeringen. Op de achtergrond van dit boek waart de schim van Borges rond, die een antwoord gevonden meent te hebben op de onrust, die een dergelijk spel van omkeringen opwekt. ‘Die omkeringen suggereren’ - schreef hij eens - ‘dat als de personages in een verhaal kunnen optreden als lezers of toeschouwers, de mogelijkheid bestaat dat wij zelfs als lezers fiktie zijn’. Personages in een spektakel, dat niet door ons wordt geregisseerd.



Louis Ferron, 1979-1980/ANP-foto.



Tekening: Peter Yvon de Vries

Wim Vogel
De ballade van de beul
Een ontluisterende analyse

Verrassend is het wel: een motto van Lidy van Marissing in een roman van Louis Ferron. Zou deze laat-romantische negentiende-eeuwse Duitse waterval dan toch in de ban geraakt zijn van de op het eerste gezicht zoveel kalmere Hollandse rechtlijnigheid? De verrassing wordt nog groter als je merkt dat de roman zich niet in een Duitssprekend land afspeelt maar in de nieuwe wereld, in Amerika, in het land van onze dromen.

Toch roept datzelfde motto (De werkelijkheid als een kopie van de fiktie / De oorlog als een verhaal / De liefde als een film / Ik als een ander. Als een romanheld.) onmiddellijk het wereldbeeld op dat Ferron ook in zijn andere romans probeert uit te dragen. Ik noem de gebrekkige relatie met de werkelijkheid, de onpersoonlijke, haast kitscherige liefde en de schizofrene elckerlycachtige anti-helden. Als je dan ook een paar hoofdstukken in *De ballade van de beul* gelezen hebt, ben je weer helemaal thuis. Amerika lijkt erg veel op Duitsland, de werkelijkheid wordt omzeild en de mens is een acteur.

In een interview met het Belgische blad *De Nieuwe* (maart 1978) zei Ferron o.a.:

> Bepaalde vervreemdingseffekten die ik als romanschrijver niet kan schrijven, omdat ik daar gewoon het talent voor mis, die kun je in film wel oplossen, omdat je in film niet alles hoeft te beschrijven wat je ziet; je registreert het gewoon; dan hangt het alleen van je montage en je kadrering af, wat je er verder mee doet.

Het lijkt er op dat Ferron van de nood een deugd heeft willen maken. Immers, *De ballade van de beul* is te lezen als een filmscenario in een roman en ook formeel heeft de schrijver allerlei technische trucjes toegepast die tot voor kort aan dat andere medium voorbehouden leken.

De strijd tussen schuld en verlossing, tussen zonde en zuivering, kan gerust het romantisch motief in Ferrons werk genoemd worden. Zijn hoofdfiguren zijn geperverteerden die zich met zonden beladen weten en die daarvan af willen. De dood, de liefdesdaad, godsdienst en fascisme zijn daar uitstekende middelen toe. Ook Ferrons nieuwste is gebouwd op deze romantische pijlers. Maar er zijn meer parallellen. Hoofdpersoon is opnieuw Hauser, volgens Ferron het meest beroemde identiteitsloze persoontje dat bestaat. In het begin van deze eeuw is hij met zijn vader Kaspar Hauser, die eigenlijk zijn vader niet was, de Atlantische Oceaan overgestoken. Die geschiedenis hebben we uitvoerig kunnen lezen in *Turkenvespers*, een roman uit 1977. Hauser sr. hoopt in het land van zijn dromen eindelijk iemand te worden, hoopt een identiteit te krijgen, hoopt verlost te worden van het niet-zijn. Al heel snel is 't hem echter duidelijk dat de nieuwe wereld verdraaid veel lijkt op de oude. Zijn werkelijkheid blijft bepaald worden door anderen.

Hauser jr. is het evenbeeld van zijn pseudo-vader. Ook hij werkt bij de film, ook hij slaagt er niet in samen te vallen met de illusie die hij van zichzelf heeft. Als acteur speelt hij in het boek de rol van een negentiende-eeuwse beul in de film waaraan het boek zijn naam ontleent. *De ballade van de beul* is een western en Ferron zou Ferron niet zijn als hij hier geen uitgesproken motieven voor hebben zou. De western is voor hem de perfecte weergave van de Amerikaanse droom. Weliswaar verstoren Vietnam en Watergate die droom essentieel maar het witte doek is ongevoelig voor dat soort wereldse zaken. In een western krijgt het Amerikaanse recht zijn dito

beloop, wordt het kwaad overwonnen en wordt er steeds opnieuw vorm gegeven aan de illusie die de Amerikaan omtrent zijn land - 'Gods own country' - heeft. Ferron wijst met genoegen op de overeenkomst die hij ontdekte tussen de western en de Europese negentiende-eeuwse pseudo-mystiek. Amerika, zegt hij, ligt vastgeklemd tussen twee oceanen, slechts de lucht geeft de ontspanning aan. Vandaar de vaak zo manende luchten in het boek die uitdrukking geven aan het eeuwigheidsverlangen van de mens die zich beperkt weet in tijd en ruimte. Het is in de studio's van Hollywood dat het blauw van Novalis, dat het eeuwigheidsverlangen, letterlijk kleur krijgt. En omdat de fatale momenten in zo'n western dan ook nog, zo als het behoort, begeleid worden door de bastaards van Wagner en Mahler, wordt Ferrons keuze steeds duidelijker.

Het laat zich raden dat de structuur van de roman - twee tijden, twee genres, twee hoofdfiguren - mogelijkheden biedt om kwistig rond te strooien met verwijzingen, overeenkomsten, dubbele bodems en romantische dubbelgangers maar daar kom ik nog wel op terug.

Daarnaast is het aan het medium-film eigen om stil te blijven staan bij belangrijke details: de camera zoemt in en wat eerst nietig leek krijgt plotseling een andere dimensie. Voorts dient een film gemonteerd te worden. Met schaar en lijmpot ontstaat als het ware op het laatste moment de definitieve versie. Ferron heeft ook van deze mogelijkheden ruim gebruik gemaakt. Beide verhalen, de western en het dagelijks leven van Howard Hauser, de acteur, moet de lezer zelf uit de brokstukken samenstellen. Meer dan eens sta je gedwongen stil bij close-ups en altijd is het landschap in fullcolour aanwezig.

Centraal in de film staat de poging van districtsbeul Hauser verlost te worden van schuld. In zijn jonge jaren heeft hij een kind verkracht en haar daarna met de dood bedreigd. Als na jaren de wroeging gaat knagen meent Hauser het best de gerechtigheid te dienen door zich als beul aan te melden. 'Gerechtigheid, droomde hij, vooronderstelt een zich buiten de mens om voltrekkende logica. Van hogerhand te mogen ingrijpen in het lot van anderen, droomde Hauser verder, is misschien wel de grootste rechtvaardiging van dit zo achteloos gegeven leven.' Duidelijk is dat hij orde in zijn chaos wil. Als er een hogerhand is, als er een logica is die zich buiten de mens om voltrekt, dan is er ook verlossing mogelijk, dan is het leven niet helemaal zinloos. Aanvankelijk ziet Hauser zich in zijn nieuwe baan dan ook als een man Gods, als een dienaar van de gerechtigheid. Ferron heeft zich daarmee overigens wel in een geliefkoosde uitgangspositie geplaatst. Al zijn hoofdfiguren houden zich immers, zo als hij zelf zegt, bezig 'met een nieuwe moraal die haar psychologische aanzetten vond in duistere jeugdbelevenis-

sen' en al die figuren zijn niet bij machte daarmee op rijpere leeftijd in het reine te komen. Hun pogingen daartoe worden door Ferron telkens opnieuw in Freudiaanse zin uitgelegd. Het gevecht dat zij voeren is in laatste instantie een metafysisch gevecht omdat zij zich enerzijds verantwoordelijk weten voor hun daden maar anderzijds het vermoeden hebben dat de individuele mens niet voor alles verantwoordelijk geacht kan worden. Op deze wijze verworden Ferrons Hoofdfiguren tot tragische zondebokken die meer dan eens, belast en beladen als ze zijn, als een lijdende Christus zouden willen sterven. Maar laat u zich niet misleiden: al hun gezoek, al hun getob is zinloos en slechts terug te voeren op perverse jeugdbelevenissen. In werkelijkheid heeft de hemel geen boodschap aan de zoekende mens. Wat hij zoekt, is fictief zoals bijvoorbeeld de western fictief is. Ook Hauser ontdekt dat zijn pogen tot mislukken gedoemd is. Ook hij komt tot het inzicht dat slechts zijn dood opweegt tegen zijn schuld, maar een vroege dood is hem niet vergund. Zijn vijanden kennen hem te goed en weten dat leven een zwaardere straf voor hem betekent dan de dood.

Het moet gezegd worden dat Howard Hauser zij filmrol met overgave speelt: zij is hem dan ook op het lijf geschreven. Ook zijn verleden is bepaald niet brandschoon, om over het heden maar te zwijgen. Hij is een perverse verkrachter van een joods meisje in het na-oorlogse Duitsland waar hij als soldaat gelegerd was. Hij is een communistenvreter uit de jaren vijftig van senator McCarthy. Puur uit eigen belang geeft hij in die tijd vier onschuldigen aan bij het HUAC, het House Un-American Activities Commitee. Om aan geld te komen treedt hij op in porno-films. Hij vermoordt een vriendelijke student. Hij is een rechtse Amerikaan uit het Nixon-tijdperk die Vietnamezen bij voorkeur spleetogen noemt, homoseksuelen en negers haat en die studenten en andere demonstranten tuig vindt dat maar het best verdelgd kan worden.

Vandaar ook zijn grote bewondering voor John Wayne, de personificatie van de ideale cowboy. Maar Wayne is ook lid van het ultra-rechtse American Legion, dat bijna drie miljoen tellende leger van veteranen uit de beide wereldoorlogen, uit Korea en uit Vietnam. Het is sterk anti-links, het appelleert voortdurend aan nationale en patriottische sentimenten, het wenst 'law and order' te handhaven opdat 'a 100 per cent Americanism' gewaarborgd is, opdat de Amerikaanse droom in stand gehouden wordt. Inhoudelijk komt die droom altijd neer op een onaantastbaar gezag, op normen en wetten die blijmoedig als juist en zaligmakend geaccepteerd worden, op de zekerheid dat The American Way of Life de enige juiste is. Niets moet Hauser dan ook eigenlijk hebben van zijn regisseur David McCormick die er nota bene dialectische opvattingen op na houdt en die hij er van verdenkt het Amerikaanse heldenepos, de western, en hen die erin geloven eens flink te willen bezoedelen.

Hausers verleden mag dan behoorlijk in strijd zijn met zijn eigen idealen, zijn heden is dat niet minder. Totaal verloederd door drankmisbruik en heroïne eindigt hij verpauperd in een kraakpand in Hollywood. Hij woont daar op 'n zolderkamer met Oona, een verslaafde die zich in leven tracht te houden door schilderijen te maken van gekleurde maiskorrels. Die schilderijen verkoopt ze dan aan toeristen. 'Portretten van Jezus en zo.' Zij is het type dat meer in Ferrons boeken voorkomt. Lichtelijk debiel, zogenaamd naïef en in ieder geval voor de hoofdpersoon het toppunt van onschuld. Daar tegenover plaatst Ferron dan vaak een erotische vamp, in dit geval heet zij Alice Schwartzer, een naam die verdacht veel lijkt op die van de hoofdredactrice van het Westduitse feministische blad *Emma.* Alice is voor Hauser de totale Amerikaanse vrouw, is voor hem alle vrouwen die hem in commercials zo fascineren. Iedere man die haar persoonlijkheid kan overspelen is haar welkom. Want ook zij wil verlost worden. Verlost 'van de rollen die ze zichzelf had opgelegd

om aan de dwang te ontsnappen van diegenen die een plaats in haar leven hadden ingenomen.' Wellicht neemt niet iedere feministe Ferron deze opmerking in dank af, maar Ferron is tenslotte Alice Schwartzer Niet!

Overigens zijn deze Oona en Alice wel weer heel tekenend voor Hauser. Tot een normale seksuele verhouding is hij niet in staat want schuld en lust zijn voor hem onverbrekelijk met elkaar verbonden en dat vrijt natuurlijk niet zo best. Vandaar zijn extreme verhoudingen: de vrouw is voor deze idealist óf een hoer, óf een etherisch wezen. En was het niet William Reich die de relatie legde tussen seksuele deformatie enerzijds en fascistoïde neigingen anderzijds?

Bovengenoemde tegenstelling is bij Ferron bepaald niet uniek. In *Gekkenschemer* speelt Zuster Anna als pseudo-mistica de rol van de gefrustreerde, naar bevrediging hunkerende vrouw. Daar tegenover staat Diotima als onaantastbare, onschuldige engel. In *Het Stierenoffer* nemen Erika en Eulchen die functies waar terwijl in *De Gallische ziekte* Olimpia als het geïdealiseerde erotische zusje en als de hoer Schnutzi beiden vertegenwoordigt.

In zijn recensie in *Het Vaderland* maakt Andre Matthijsse de gelukkige opmerking dat beide dames wel erg sterk deden denken aan de schonen die Parzifal omringen. Hij achtte het niet onmogelijk dat *De ballade van de beul* een hedendaagse versie van dat oude verhaal zou zijn. Ferron kennende zou mij dat niets verbazen. Zonder Wagner zou zijn werk immers ondenkbaar zijn en het kan niet anders of Wagners interpretatie van het Parzifalverhaal - de reine dwaas die een synthese probeert te vinden tussen geest en materie - moet hem aanspreken. Misschien moeten we in Oona dan wel een van de bloemenkinderen zien en in Alice Kundry, de gepassioneerde dienares én de onweerstaanbare verleidster.

Vindt Hauser de graal? Brengt hij de synthese tot stand? Bepaald niet! Als die andere Amerikanen (McCormick, demonstranten, studenten) hem een geweten willen schoppen, als zij zijn droom eens goed de fik willen steken omdat het een kleinburgerlijke droom is en omdat ze hem willen laten ontdekken 'dat hij het bed deelt met de rest van de wereld' dan vlucht hij uit de ene mythe (de western) weg, en verstopt zich in de andere (de heroïne).

Het wereldbeeld dat Ferron voor ons afdraait is ontluisterend. Essentiële gevoelens van Hauser blijken, als de camera inzoemt, in werkelijkheid commercials te zijn, erotiek is altijd en alleen maar seksueel gefrutsel van machtelozen en het individu draait zichzelf altijd opnieuw een loer door de fictie, de film voor de werkelijkheid aan te zien. Zijn leven is een schijnleven dat zich afspeelt in een pseudolandschap, en dat, zoals uit *De ballade van de beul* blijkt, op zijn best als variéténummer aan het volk gepresenteerd kan worden. In de roman heeft namelijk ook William F. Cody's Wild West Show een plaats gekregen. Cody, beter bekend als Buffalo Bill, reisde rond de eeuwwisseling door Amerika en Europa met een groep Indianen, cowboys en prairiejagers uit de Far West. Zij voerden de meest spectaculaire gevechtsscènes op en droegen daardoor sterk bij tot het geromantiseerde beeld dat wij nu nog van het wilde westen hebben. Ferron noemt Cody de man die 'een legende ontwierp in een periode die achteraf zèlf als legendarisch wordt beschouwd.' In de roman verandert de wildwestshow geleidelijk aan in *Carradyne's Greatest Wild West and Hanging Show on Earth.* Carradyne is Hausers dubbelganger. Waar Hauser de idealist pretendeert te zijn, daar is de eerste altijd onmiddellijk bereid om hem weer met beide benen op de grond te zetten door hem op ironische en relativerende toon te herinneren aan zijn minder idealistische praktijken. Het laatste gedeelte van de Show laat met name die praktijk zien: *'Het gruwelijk misdrijf begaan aan een jonge maagd en de daaropvolgende rechtszitting en uitvoering van het vonnis door de matchless hangman.'* Zodat we nu de ingewikkelde structuur hebben dat een acteur anno 1970 een beul speelt rond de eeuwwisseling en dat in die film, die overigens 'wegens omstandigheden niet voltooid kon worden', de beul in een

show een schandelijke daad opnieuw bedrijft waarna hij zichzelf opknoopt. Verwonderlijk is het niet dat die sterfscène nogal wat overeenkomsten vertoont met

die van Jezus van Nazareth. Het grote verschil is echter dat de zo vurig begeerde verlossing voor Hauser uitblijft. Wat hem rest is uitsluitend een verstoorde illusie, is het niets.

De ballade van de beul vind ik om zeker twee redenen een interessante roman. De eerste vloeit voort uit de vorm die op knappe wijze de inhoud aanvult (en andersom): een filmscenario in een roman, een droom in het leven dat als een droom beleefd wil worden. Binnen deze vorm heeft Ferron op handige wijze gebruik gemaakt van de specifieke mogelijkheden van de film: ik noemde al de montagetechniek, de close-up, daarnaast noem ik de vertragingen en versnellingen. Interessant vind ik de roman ook om de plaats van handeling: het Amerika van de jaren zeventig. Het land dat meende Gods dienaar van de gerechtigheid te zijn maar dat tot eigen verbazing opeens over een geweten bleek te beschikken dat zich niet langer verstoppen liet.

Duidelijk zal zijn dat Ferron een buitenbeentje in onze letteren is. Bij hem geen beperking van de dramatische stof tot een louter autobiografische werkelijkheid. Hij heeft als geen ander een groot toneel nodig, hij kiest voor een brede maatschappelijke schildering, hij werkt in felle kleuren en op 'n kamerbreed scherm. Sommigen noemen die vorm kitsch en Ferron zal de eerste zijn om hen daarin gelijk te geven. In zijn essay *De passie van een romanschrijver* (opgenomen in de bundel *De hemelvaart van Wammes Waggel*) noteert hij: ‘In een wereld als deze waarin alles verkitscht is, is kitsch wellicht de hoogste uitdrukkingsvorm die denkbaar is.’

Misschien zegt Ferron in een volgende roman Amerika wel weer vaarwel. Misschien kiest hij opnieuw, als in zijn eerste vijf romans voor het Duitse avontuur. Veel doet dat er eigenlijk niet toe. Belangrijker is dat wij in Louis Ferron een schrijver bezitten die door heeft dat veel van wat ons persoonlijk, maatschappelijk en politiek bezig houdt illusoir is. En illusies zijn helaas grenzeloos.

Karel Soudijn
Ontroerend volkstoneel
Louis Ferron als dichter

In de jaren zestig heeft de Nederlandse poëzie heel even op de voetballerij van tegenwoordig geleken. De club die alle doelverdedigers opkoopt, is onoverwinnelijk. Hoe meer keepers je op de reserve-bank hebt zitten, des te zwakker speelt de tegenstander. En bovendien: onder al die keepers gaat misschien ook nog wel ergens een talentvolle spits of *Spielmacher* schuil die wat verder van het doel af in het veld kan worden opgesteld. Ze zijn om te scholen, die keepers.

Wie rond het midden van de jaren zestig met een gedicht in een tijdschrift debuteerde, was niet veilig voor Martin Ros, al wachtte hij met toeslaan ook wel eens totdat je *drie* gedichten had gepubliceerd. In dienst van de Amsterdamse uitgeverij De Arbeiderspers had Martin Ros tot taak om het jonge talent zo vroeg mogelijk voor de concurrentie weg te kopen. Echt geïnteresseerd in poëzie was men bij de Arbeiderspers niet, zo kan gerust gesteld worden. Maar men ging er van uit dat talent voor het maken van een *omnibus* te vinden is bij degenen die zich in hun jeugdjaren aan poëzie bezondigen. En omnibussen: dáár ging het toch maar om.

De jonge dichter had het niet zo gauw in de gaten. In de brievenbus trof hij een charmant schrijven van Martin Ros aan. Hij had je tijdschriftpublikatie gelezen. Je werd vriendelijk uitgenodigd om eens langs te komen voor een gesprek: een gedichtenbundel werd in het vooruitzicht gesteld. O ja, voegde Martin Ros er in zijn brief nog aan toe: als je *proza* in portefeuille had, dan was dat óók heel interessant. Die portefeuille moest je beslist meenemen.

Daar ging je dan, zelfs als je geen proza of een portefeuille had. De dichter wandelde naar de Kerkstraat, waar Martin Ros in een soort van boekenpakhuis zat weggeborgen

Gesprekken met Ros verliepen heel plezierig. Je gedichten waren iets bijzonders. Ze hoorden ook zeker door de Arbeiderspers gebundeld te worden. De Boekvink-reeks was weliswaar naar een andere uitgever afgeschreven (daarin verscheen vroeger de AP-poëzie), maar sinds kort was er een nieuwe reeks waar jouw poëzie precies in paste: de *Giraffereeks.*

Het was duidelijk wie hier haar nek uitstak: het is heel wat voor een zich socialistisch noemende onderneming om gedichten uit te brengen waar je niet op kunt marcheren. Overigens marcheerden in die tijd de *reeksen* bij de Arbeiderspers op een imponerende wijze. Iedere paar maanden werd er door Ros en zijn superieuren wel weer een nieuwe reeks bedacht en gepousseerd. Als de grote Floret-reeks niet liep, dan bracht men een *kleine* Floret-reeks in het veld. Als de kleine ABC-boeken te goedkoop waren, dan werden ze door een *grote* ABC-reeks vervangen. En toen het pakhuis in de Kerkstraat verwisseld werd voor een paar aardig gerestaureerde pandjes op de hoek van Hekelveld en Kattengat, toen werd dat gevierd met een Kattengat-reeks.

Vlak voordat de jonge dichter een contract kreeg waarin werd vastgelegd dat zijn poëzie-bundel inderdaad in de Giraffereeks zou verschijnen, arrangeerde Martin Ros nog een gesprek. Hij deelde mee dat alles in kannen en kruiken was. Je was écht een veelbelovend talent. Eigenlijk zou je je toch óók aan proza moeten wagen. Ros begreep wel, zoals hij nadrukkelijk liet blijken, dat dichters geen romans of verhalenbundels uit hun mouw schudden. Maar had je er al wel eens over gedacht om een boek te *vertalen*? Martin Ros zat met een heel vervelend probleem. Hij had de vertaalrechten verworven van een héél bijzonder boek, maar die beroepsvertalers

van de Arbeiderspers ... dat waren toch maar mensen met een zeer beperkt talent. Die konden *dit* boek niet aan. Jij, met jouw bijzondere talent, was echt *geknipt* om dit boek even in het Nederlands te vertalen. Wilde je het niet eens proberen?

En de dichter, nog blij dat zijn bundel zou verschijnen hapte toe en sloeg aan het vertalen voor anderhalve cent per woord.

Wie een jaar na zijn eerste bundel met een nieuwe stapel gedichten bij de Arbeiderspers kwam, kreeg te horen dat poëzie toch wel *moeilijk* lag. De verkoop van je eerste bundel was wat minder dan verwacht. De uitgeverij kon niet zomaar een nieuwe bundel uitbrengen. Je zou toch eerst eens met wat verhalen, of een roman, of desnoods met een paar nieuwe vertalingen moeten komen. Je was een echte dichter, dat werd toegegeven, maar misschien kon je het eens met *essays* proberen. Daarna was er ongetwijfeld weer ruimte voor een nieuwe bundel poëzie. Daar kon je op rekenen.

Zo zien we bijvoorbeeld, dat Gerrit Komrij na een poëziedebuut in de Giraffereeks tientallen boeken moest vertalen voordat er weer een bundel gedichten van hem bij de Arbeiderspers verscheen. Zijn poëzie werd lange tijd naar een andere uitgever afgeschoven. En zo ongeveer zal het ook wel met Louis Ferron zijn gegaan.

In 1965 debuteerde Louis Ferron in het literaire tijdschrift *Randstad* met een gedicht. In 1967 verscheen in de Giraffereeks van de Arbeiderspers zijn gedichtenbundel *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* In 1967 en 1968 bracht de Arbeiderspers een paar bloemlezingen uit waarin het jonge talent uit de stal van de uitgeverij te kijk werd gezet. In de bloemlezingen vinden we Louis Ferron weer als dichter terug, maar de woorden waarmee hij wordt geïntroduceerd, klinken onheilspellend. In de bloemlezing *Zeggen en schrijven* uit 1968 lezen we over Louis Ferron onder meer de volgende bibliografische notitie:

> *Vertaalde de bundel modern Amerikaans proza met onder meer werk van LeRoi Jones, Jack Kerouac, Selby, etc., die onder de titel 'Amerika Tegendraads' is verschenen in de Grote ABC. In voorbereiding: tweede bundel gedichten en een avonturenroman.*

Het beeld is inmiddels klassiek. Een tweede gedichtenbundel wordt als beloning in het vooruitzicht gesteld als Louis Ferron eerst nu maar eens met behoorlijk wat *proza* op de proppen komt. En toen die avonturenroman niet snel genoeg op tafel kwam, hebben ze Louis Ferron kennelijk maar aan het *vertalen* gezet: tegendraads Amerikaans, dat kan alléén maar iemand met het talent van Louis Ferron in het Nederlands vertalen, zo zal hem wel toegeroepen zijn door de mensen van de uitgeverij die het zo goed met hem meende.

Proza heeft Louis Ferron inmiddels in bewonderenswaardig grote hoeveelheden geleverd. Ter beloning mocht hij inderdaad een tweede gedichtenbundel uitgeven: zeven jaar na zijn eerste bundel, zes jaar na bovenvermelde aankondiging. Alleen was de uitgever nu een andere. De tweede gedichtenbundel van Louis Ferron verscheen in 1974 onder de titel *Grand Guignol* bij De Bezige Bij.

Boven de Arbeiderspers heeft inmiddels een zwaar onweer gewoed, het werk van Louis Ferron waardig. Het Hekelveld stortte in onder de slopershamer. De gevels van de panden aan het Kattengat, waar de uitgever na publikatie van Ferrons debuut ‘op stand’ was gaan wonen, bleven gespaard. Maar waar ooit die uitgever zetelde, is nu een namaak-bruin café: onderdeel van het Sonesta-hotel. Het lijkt allemaal op een gedicht van Louis Ferron. De werkelijkheid heeft zich naar zijn hand gevoegd. We wachten af wat het noodlot zal zijn van de tegenwoordige uitgever. Want ook bij de Bezige Bij lijkt de poëzie van Louis Ferron gebracht te worden als het zakje zaagsel van de timmerman die dikke proza-werken in elkaar spijkert.

Terug naar 1967. De bundel *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* is dun en omvangrijk. Louis Ferron presenteert de lezer niet minder dan 70 gedichten in dit debuut. De uitgever maakte er zich met een boekje van 36 pagina's van af. Als we titelpagina, inhoudsopgave en reclame voor andere deeltjes uit de Giraffereeks niet meetellen, dan blijkt dat de 70 gedichten op slechts 28 pagina's zijn samengeperst. De uitgever volbracht dit mirakel door de titels van de gedichten niet boven maar *naast* de verzen te zetten. Het boekje heeft daarmee iets van een heel lang gedicht, met hier en daar een mompelend terzijde. Zoals je ook wel eens op het toneel ziet gebeuren: een speler oreert tegen zijn partner en mompelt af en toe iets in de richting van het publiek, wat die partner dan niet geacht wordt te horen.

Zeg nu zelf, is dit ontroerend? begint met een wat langer gedicht en werd gepubliceerd in *Randstad.* Dit gedicht, *Anatomie 1965*, lijkt zich voor de lezer op een voorspelbare wijze te ontwikkelen: na een paar regels weet je al wel hoe het er verder uit zal zien. Louis Ferron varieert in dit gedicht op een eenvoudig thema: uit het huwelijk van de medische wetenschap en de techniek komen allerlei mogelijkheden voort om onderdelen van het menselijke lichaam te vervangen. Plastic, nylon en roestvrije metalen zijn overal invoegbaar. Geen lichaamsdeel is onmisbaar. Vitale functies kunnen ook -- of beter -- door allerlei kunstige mechanieken vervuld worden. De techniek past instrumenten heel mooi aan. Het plastic kunstoog is niet van echt te onderscheiden, en dat geldt ook voor al die andere hulpstukken.

Ferron doet in dit gedicht wat de lezer verwacht: hij gaat het hele lichaam langs. Over de ‘traanbuis van chroom en kobalt’ schrijft hij bijvoorbeeld:

> Aan alles is gedacht,
> zelfs aan de traanbuis.
> Want ook het verdriet, nietwaar...?
> Een buisje van eerder genoemd materiaal
> leidt het in juiste banen.

Het proces van de vooruitgang is niet tegen te houden, al kan er wel over gespot worden. De ‘neus van zacht plastic’ krijgt de volgende aanduiding mee:

> Nu wordt het pas leuk.
> U kent ze wel, die fopbrillen
> met aangehechte neus.
> Nu ja, zoiets, maar dan van
> plastic.

Alles wordt vervangen. De aldus bijgespijkerde mens wordt in het gedicht geleidelijk aan een robot. Degene die op deze manier door de techniek geholpen wordt, krijgt steeds meer het karakter van slaaf van de techniek. In het gedicht klinkt zacht iets door van een protest-song tegen al die instrumenten waar we niet meer buiten kunnen. Maar op het moment dat de lezer verwacht dat Ferron ons op zal roepen om in opstand te komen, gebeurt er iets vreemds in dit gedicht. De protest-song wordt van de grammofoon genomen: opeens schildert Ferron een uiterst poëtische doorkijk op de kosmos. Als *alles* vervangen kan worden, dan hoeven wij mensen ons ook niet meer druk te maken over de gewone geslachtsdaad. Als de techniek ook dit aspect van het functioneren kan overnemen, dan kan de zaak meteen veel *grootser* worden aangepakt. De meest fantastische jongensdroom kan dan worden gerealiseerd. Ferron ontwerpt nu meteen een 'penis van nyloflex':

> Deze staat opgesteld in de oeral
> is collectief bezit van
> de mannelijke wereldbevolking
> en kan bij collectieve opwinding
> een hoogte behalen van ong. 12 meter.

Op zichzelf heb je daar natuurlijk weinig aan, maar Louis Ferron maakt er een 'vagina van rubberoid' bij, die als in een schitterende opera door hem naar beneden getakeld wordt:

> Deze daalt als een zondige wolk
> uit de hemel
> om zich vervolgens rond
> de oeralpenis te sluiten.
> Na enig harmonies beweeg van
> beide objecten
> gaat er een zucht van welbehagen
> door de miljarden.
> Dit is een zó schoon ogenblik,
> dat heel even de nikkelen hemel
> vochtig aanslaat.

Louis Ferron gebruikt hier een heel oude, beproefde dichterstruc. In de eerste coupletten geeft hij een opsomming van een aantal details, waardoor de lezer een concreet beeld van iets krijgt. Hier: allerlei onderdelen van de mens zijn vervangbaar; er ontstaat een robot. Op het moment dat aan de lezer goed duidelijk gemaakt is, hoe iets er uit ziet, trekt de dichter met een ruk het gordijn weg: een wijds perspectief wordt geboden: het concrete komt nu in een totaal ander licht te staan.

De gewone protest-dichter uit het midden van de jaren zestig zou aan één robot onmiddellijk een heel *leger* hebben toegevoegd: in de hoop dat de lezer zou rillen van het schrikbeeld. Ferron gebruikt de theatrale mogelijkheden die de dichter heeft, om precies de andere kant op te gaan: de protest-song eindigt in een visioen van kosmisch genot.

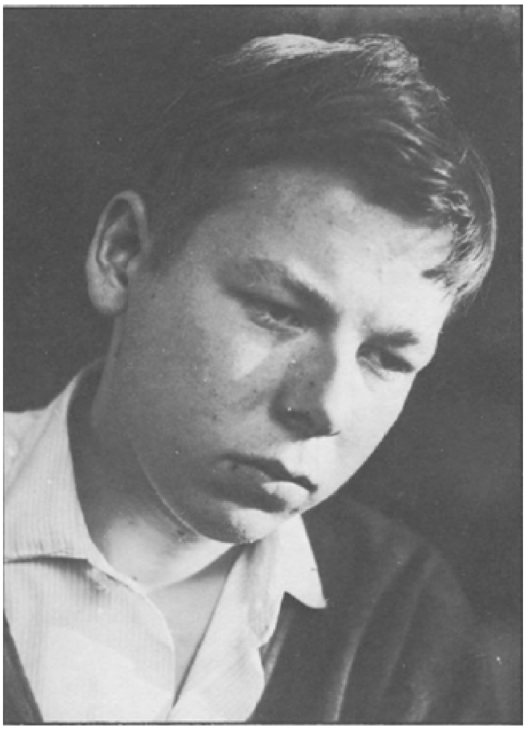
De truc met het gordijn zal Ferron in latere gedichten regelmatig vertonen. Met name in *Grand Guignol* wordt soms het ene gordijn na het andere weggetrokken; het tempo is dan door de regisseur veel hoger opgevoerd dan in het eerste gedicht uit de eerste bundel.

Het is misschien goed om wat langer stil te blijven staan bij het stijlmiddel van de perspectief-wisseling. Mooie voorbeelden van dit middel kan men aantreffen in liederen waarin echte *helden* bezongen worden. De held is een mens, net als wij. Hij doet dingen die wij eventueel ook wel zouden kunnen doen. Maar iemand wordt pas *held* als hij zich totaal anders gedraagt dan een normaal mens. Via een

perspectief-wisseling kan het gedrag van een held een zeer bijzondere betekenis krijgen.

Neem bijvoorbeeld de gedichten waarmee in vorige eeuwen zeehelden bezongen werden. In die poëzie speelt het stijlmiddel van de perspectief-wisseling een allesoverheersende rol. Mooie voorbeelden zijn te vinden in een driedelig werk dat in 1914 door D.F. Scheurleer werd uitgegeven: *Van varen en vechten.* Als Jan van Galen in 1653 in de Slag bij Livorno zijn *been* verliest (hij schiet er overigens ook het leven bij in), dan wordt dat geamputeerde lichaamsdeel door de dichters uit die tijd met

graagte aangepakt om de lezer een les te geven in vaderlandslievendheid. Op het moment dat Jan van Galen zijn been af moet staan, wordt dit lichaamsdeel onmiddellijk gepromoveerd tot een *zuil* waarop alle zeven de provinciën rusten ('Een houtebeen, die op geen Duivels past. / Men zal dat been een suil der Staaten roemen', was één van de varianten op het lichamelijk ongemak van Jan van Galen). En wie in de slag een been verliest, die vecht door met *dubbele* moed: verlies is bij de truc met het gordijn al snel winst. Of een andere perspectiefwisseling: '*Toen hem zijn been ontviel ontviel de Britt zijn moed*'



Louis Ferron, 1960.

De robot van Louis Ferron heeft historische voorgangers: verlies van een lichaamsdeel kan door een dichter worden omgetoverd tot collectief genot.

Wisseling van perspectief kan alle kanten opgaan. Het concrete kan door een dichter tot iets magistraals worden opgeblazen, maar het is ook heel aardig om met het magistrale te beginnen en dan opeens naar het banale, concrete af te dalen: een vogel daalt met machtige vleugelslag op aarde neer, om daar onhandig rond te wippen. In de verzameling van Scheurleer zien we, dat ook Jan van Galen zo gebruikt is. Hij citeert een oud opschrift van een wafelbakkerij: '*Dit is in den Manhaften Zeeheld Jan van Galen / Hier bakt men wafelen, alzo lekker alsje ze in de Slijkstraat kunt halen.*' Bij de bakker krijgt de held direct weer zijn pantoffels terug, ook al kan hij er maar slechts één van aantrekken.

Dit laatste type van perspectief-wisseling wordt door Louis Ferron veel gebruikt in de bundel *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* In verschillende van zijn wat kortere gedichten neemt Ferron de taal van de reclame-schrijver serieus; hij doet net, alsof je in die taal ook gewoon zou kunnen *converseren.* De wereld van de reclame wordt dan direct toegespitst op de gewone omgangsvormen tussen mensen. Het effect is rampzalig: niet voor de lezer, maar voor de reclame. Ook bij Louis Ferron verschijnt het type 'Manhaften Zeeheld' regelmatig als koekebakker. De zeeheld verliest al zijn gezag zodra hij een koekje in zijn hand neemt. Een glitter-wereld stort in als je

te zien krijgt, hoe al die glimmende dingetjes vastgeplakt zijn aan een bordpapieren decor.

In advertenties voor mode-zaken wordt de najaarscollectie op hemelse wijze gearrangeerd. Louis Ferron neemt het schitterende uit zo'n advertentie over, om het toe te passen op de mensen die uiteindelijk *in* de aangeprezen kleren moeten rondlopen. En bij die wisseling van perspectief worden al die teksten waarmee we dagelijks om de oren geslagen worden, lichtelijk banaal. In het gedicht ‘Man about town’ heet het bijvoorbeeld:

Een sportief type man
is in opkomst.
Daarom:
nu al een grote collectie
bij uw winkelier.
Soepele, comfortabele mannen
met veel bewegingsvrijheid.
Mooie, behagelijke velletjes
en fraaie designs.

In diverse gedichten uit de eerste bundel van Louis Ferron worden reclame-teksten aan stukken getrokken. Misschien koesteren sommige technici de illusie, dat uiteindelijk het eeuwige leven te bereiken is als alle onderdelen van een mens worden vervangen. In de reclame is het nog erger. Daar wordt deze illusie nog verdubbeld. Alleen al door ons *geld* aan een adverteerder te offeren, zal ons grote rijkdom deelachtig worden. Plus natuurlijk het volstrekte geluk en het eeuwige leven, want bij betere waar hoort altijd een premie-geschenk.

De tekstschrijver houdt uitverkoop: *alles* vliegt weg voor wie *nu* wil betalen. Louis Ferron hoeft, als het om reclame gaat, een tekst maar consequent verder te schrijven, of de schijnwereld begint al scheef aan de gordijnroe te hangen. De anatomische les die de techniek ons leerde, kan Louis Ferron ons ook in de terminologie van de tekstschrijver uit het reclame-bureau oplepelen. Zoals in het gedicht ‘Fors begin’:

En waar begint de modieuze
damesgarderobe mee?
Natuurlijk met de romantische
nacht- en onderkleding
van Smash.
Met de luchtige, prettige
bra's en
girdles
van Smash.
Met de volle borsten
van Smash,
met de fluweelzachte
vagina's van Smash.
Dus, vóór u trouwt
eerst even naar Smash.

Als reactie op het verbale geweld uit een voorgaande periode, werden in de jaren zestig gedichten populair waarin de allereenvoudigste dingen uit het leven op een allereenvoudigste wijze werden bezongen. Louis Ferron heeft, drijvend op dat rimpelloze water, ook enkele gedichten in die trant gemaakt. Vaak gaat hij in *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* een stap verder. In eenvoudige bewoordingen worden een paar zaken aangeduid, terwijl de combinatie van die zaken (hoe simpel ook benoemd) een zeer ongebruikelijke is. Ferron is dan de toneelmeester die alle aandacht van het publiek op zich richt, omdat hij de rekwisieten uit het verkeerde

stuk voor het decor heeft geplaatst. Spelers zijn dan verder overbodig: ze kunnen toch niet meer de verwarring opheffen, die inmiddels is gezaaid.

Op deze wijze tekent Ferron soms droevige stillevens. De ontroering, waar in de titel van de bundel naar gevraagd wordt, is er wel ergens, maar je weet niet precies waar deze verborgen

zit. Het doet er niet toe; het stilleven spreekt voor zichzelf. Bijvoorbeeld:

> Het vriest
> en in de knopendoos
> bewaart mijn moeder
> al jaren de knopen
> van vader's gulp.
> En vroor het nu
> maar hard; Het
> kwakkelt, zoals de
> mensen zeggen.
> Arme vader.

In de tweede bundel gedichten van Louis Ferron, *Grand Guignol*, wordt in het algemeen wat forser uitgehaald. Met name in de eerste helft, waarin enkele langere gedichten bij elkaar zijn gezet. De wisselingen van perspectief volgen elkaar vaak in hoog tempo op. Er worden spektakelstukken vertoond. Die kunnen op het toneel worden opgevoerd, maar daar kost het wegtrekken van grote gordijnen en het verschuiven van rekwisieten toch altijd nog enige tijd. Het is dan ook niet vreemd, dat in *Grand Guignol* diverse malen naar de *film* wordt verwezen: dit medium biedt fantastische mogelijkheden om de toeschouwer van de ene verbazing in de andere te laten vallen.

De schrijver of filmer hoeft zich niet tot een eenvoudig verhaaltje te beperken: overal kunnen dubbele bodems aangebracht worden. Spelers kunnen een dubbelrol vervullen: al was het maar, omdat ze als held en als mens tegelijkertijd vertoond worden.

Louis Ferron laat bijvoorbeeld een gedicht als een Wild-West verhaal beginnen. Even later wordt het verhaal dicht bij huis gehaald, omdat de *grootvader* van Louis Ferron er in blijkt mee te spelen; het verhaal wordt dan tevens een jongensdroom, want welke twaalfjarige knaap zou het niét fantastisch vinden om een cowboy als opa te hebben? Het heldenverhaal krijgt echter al snel iets zieligs, als ook *oma* in het stuk blijkt mee te doen (grootmoeders horen in een ander type verhaal thuis, daar kán het in het Wilde Westen eenvoudigweg niet goed mee gaan). De machtigste cowboy is echter toch weer de dichter zelf: hij kan het verhaal naar believen stilzetten of wijzigen. Om dat aan te geven, last Louis Ferron snel even een huiselijke scène in:

> Maar, zegt Rosa, als ze weer
> eens stiekum in mijn kladblok
> heeft geneusd, het zou toch een
> avonturenverhaal worden?
> Zoiets van
> Liefde en dood in Arizona.
> Liefde en dood, hoe verzint
> ze het! En dan nog wel
> in Arizona.

De schrijver in zijn rol van machtige regisseur wil haar echter wel een plezier doen; hij last een paar woorden in over seks, geweld en culturele belangstelling van zijn held. Ondertussen is het beeld al zo vaak radicaal gewijzigd, dat de schrijver nu rustig kan doen of hij echt een film aan het vertonen is. In het Wild-West verhaal komen steeds meer elementen uit de bioscoop. Om de macht van de auteur nog eens te benadrukken, wordt de bioscoopzaal snel tot heelal omgebouwd. Ondertussen is er van het verhaal dat verteld zou worden, weinig terecht gekomen.

Geen nood: een kleine wisseling van perspectief maakt alles weer in orde. Het verhaal over het Wilde Westen wordt nu het verhaal van een *filmopname*: een mooie gelegenheid om een paar beroemde acteurs in het gedicht mee te nemen. Die overigens meteen weer als gewone mensen worden getoond. En daarmee krijgt het gedicht toch ook weer een droevig einde. Want de *grootvader* die het in de fantasie zo buitengewoon aardig deed, is in wezen een mannetje van niks: iedere willekeurige acteur zou die rol kunnen spelen van grootvader van Louis Ferron. De held van de twaalfjarige is met die constatering tot redelijke proporties ingeschrompeld. Dank zij het hele spektakelstuk dat hier werd opgevoerd.

Louis Ferron maakt in de gedichten uit deze tweede bundel rijkelijk gebruik van het *anachronisme* als stijlmiddel. Ook het anachronisme heeft in de kunst een lange geschiedenis. Musea hangen vol met schilderijen waarop men bijbelse of mythologische figuren kan zien, gekleed in kostuums uit de tijd waarin de schilder leefde; de Heilige Familie trekt rond in een typisch Hollands landschap vol met sneeuw. Datgene wat als verheven geldt, kan door het anachronisme meer vertrouwd gemaakt worden. Wie echter heilige of held te dicht bij zich ziet, merkt alleen nog maar de al te menselijke trekjes op; het *banale* komt dan naar voren. Louis Ferron laat zich de mogelijkheid niet ontgaan, om via het anachronisme diverse 'verheven' figuren ook in de meest menselijke gedaantes te vertonen.

Wagner regiseert een film en drukt zijn sigaret uit op de arm van een scriptgirl. Vrouwe Germania dweilt de trappen. De geleerde wiskundige Moebius gedraagt zich als een gekke professor. En nog steeds: de rollen kunnen iedere keer weer gewijzigd worden door de dichter.

Het wordt in sommige gedichten van Louis Ferron zo'n groot spektakel, dat schijn en werkelijkheid niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. Of beter: de werkelijkheid neemt allerlei schijngestalten aan, zodat degenen die in een stuk een rol hebben, er zonder de aanwijzingen van de dichter niet meer uit kunnen komen. Het dwaze toneel dat Louis Ferron hier schetst, begint gevaarlijk veel op het gewone leven te lijken, al kan de lezer nog even de illusie koesteren dat het maar spel is. In één van de filmische gedichten van Louis Ferron komen bijvoorbeeld de volgende beelden voor:

> Gekerm en angstwekkende
> geluiden.
> De pruisische parademars davert
> door de studio.
> Werda en
> Aufmachen en
> Verdammter Hund!
> Es ist zum weinen.
>
> Goethe, die goeie ouwe
> studioknecht meent schroeiend
> haar en verkoold vlees te
> ruiken, maar eet eerst zijn
> boterhammetje op voor hij naar
> de brandweer loopt.

In het vervolg van dit gedicht is het weer helemaal 'film': Goethe hoefde zich dus echt geen zorgen te maken, want het hoorde er allemaal bij. Maar aan de andere kant: als zo'n begaafde studioknecht als Goethe niet eens in staat is om de voorstelling bij te sturen als het theater helemaal uit de hand loopt, wat moet een gewoon mens dan wel?

De spektakelstukken van Louis Ferron lopen op een merkwaardige wijze parallel aan het gewone leven. In München, bijvoorbeeld, wordt nog jaarlijks met een enorm groot volksfeest de bruiloft gevierd van een kroonprins die in 1810

(achttienhonderd-en-tien) in het huwelijk trad. Dat jaarlijkse bierfestijn geldt als het grootste volksfeest ter wereld. Louis Ferron had het kunnen verzinnen: iedere keer maar weer een bruiloft uit 1810 vieren, alsof er in de 170 jaar die daarna kwamen verder niks bijzonders meer in Duitsland aan de hand is geweest.

Arend Slagman

Verdichte voorstudies
Over de poëzie van Louis Ferron

Aan de beide dichtbundels van Louis Ferron, *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* (1967) en *Grand Guignol* (1974), is door critici en recensenten weinig aandacht besteed. Dat klinkt misschien merkwaardig, als we letten op de grote hoeveelheid besprekingen die de romans van Ferron hebben uitgelokt, vooral vanaf *De keisnijder van Fichtenwald* (1976), maar niet wanneer we bedenken dat de twee bundels uitkwamen vóór de eerste roman, *Gekkenschemer* (1974). Per slot van rekening blijven ieder jaar de meeste dichtbundels, waaronder veel poëziedebuten, onbesproken. Blijkbaar was *Zeg nu zelf...* indertijd voor de recensenten niet opzienbarend of interessant genoeg om er (uitvoerig) over te schrijven. *Grand Guignol* kwam er iets beter af, die kreeg twee qua omvang redelijke besprekingen, van Karel Soudijn en Anton Korteweg.[1.]

Naast de gedichten in de beide bundels verschenen er zes poëziepublicaties in tijdschriften en in een gelegenheidsbloemlezing, twee vóór *Zeg nu zelf...* en *Grand Guignol* en vier erna.[2.] Ferron debuteerde in mei 1962 met de cyclus *Kleine krijgskunde* in Maatstaf. Deze reeks is evenmin als het viertal gedichten dat drie maanden later in De Nieuwe Stem stond, opgenomen in de debuutbundel.

Opvallend is, dat er in de beginperiode van Ferrons schrijverschap een grote tijdruimte zit tussen de publikaties: 1962, 1967 en 1974, terwijl er vanaf 1974 per jaar tenminste één boek verscheen. In een interview met Diepstraten & Kuyper legt Ferron uit dat hij vooral na 1967 bewust aan een stijl heeft gewerkt: ‘Ik heb in die tijd vooral naar een vorm zitten zoeken. In dat eerste bundeltje zitten bepaalde aanwijzingen die al aangeven waar ik terecht zou komen; een regeltje in Gotisch schrift gezet bijvoorbeeld.’[3.]

Dat regeltje staat in het gedicht *In dank opgedragen aan J.C.F. Schiller*:

> Soms is zijn broek ranzig
> ranzig van urine en mist
> een knoop aan zijn gulp.
> Juist dan (alsof de duvel
> ermee speelt) juist
> dan ziet hij haar voor
> zich staan. Een lach,
> een traan. Een hoofd
> zo rood als Oliver Hardy's
> hoofd.
> Dan strompelt hij weer
> verder en denkt <u>Die
> schöne Zeit der jungen
> Liebe.</u> Het is hem
> wonderlijk te moede.[4.]

Dit is de eerste keer (en tot en met het debuut ook enige keer) dat Ferron refereert aan een Duitse auteur, een auteur uit de tijd waarin het klassicisme kentert naar de romantiek. Het lijkt me niet toevallig dat het gedicht juist aan Schiller opgedragen is. Deze schatte immers de kunst en haar betekenis voor de ontwikkeling van de mensheid erg hoog. In het gedicht *Die Künstler* bijvoorbeeld, bezingt hij de taak van de kunstenaar om de mensheid tot op de hoogste trap van haar ontwikkeling te

brengen: de schoonheid, de ware humaniteit. Schiller achtte kunst de meest zuivere vorm van religie. Een dichter was voor hem een soort ziener. Voortdurend werkte Schiller aan z'n eigen vorming, om op die manier een geestelijke rijpheid, zelfbeheersing en innerlijke harmonie te bereiken.

Voor Ferron zijn deze opvattingen niet vreemd. In het Diepstraten & Kuyper interview zegt hij met andere woorden bijna hetzelfde:

> Ik denk dat een dichter nog steeds hetzelfde probeert. Het zoeken naar de oneindige verten, ook moderne dichters hebben nog steeds last van die romantische ziekte; het boven de tijd uit willen stijgen, dingen zoeken die er misschien niet zijn. Een dichter is toch bijna, je mag het tegenwoordig niet zeggen, een religieus mens zonder God. Een dichter is bijna een sacraal iemand, denk ik, wat vroeger priesters waren in andere culturen. Bemiddelaars tussen een andere werkelijkheid en de bestaande. Het is erg hoog gegrepen en helemaal vanuit mijn romantische visie daarover, maar ik heb de indruk dat iedere dichter daar toch wel mee bezig is.[5.]

In het essay *Karl von Clausewitz en de mythische constanten*, waarin hij enkele poëticale meningen prijsgeeft, maakt Ferron duidelijk dat die romantische visie haar beperkingen heeft. De dichter wordt een buikspreker gods genoemd, die de opperste waarheid wil verwoorden en blijft steken in kermisvermaak. Hij weet dit zelf beter dan wie ook en gaat er onder gebukt, zonder dat hij dát altijd laat merken.[6.] Niettemin heeft hij volgens Ferron een duidelijke taak, hij moet zoeken, hij mag, ja kan zelfs niet vinden. Wanneer een dichter zijn doel bereikt, is hij er geweest. Met deze bewering komt Schiller nog even terug in *Grand Guignol*, waar een citaat uit het werk van Schiller dienst doet als titel van een gedicht: ... *Und das Wissen ist der Tod.*[7.]

Elders in *Grand Guignol* wordt de romanticus Friedrich von Hardenberg, alias Novalis, op de vingers getikt. Novalis is de eigenlijke uitvinder van het blauw in de studio's van Ferrons zesde roman, *De ballade van de beul* (1980), het blauw dat in de gedaante van een (blauwe) bloem het symbool werd van het nooit bevredigde verlangen van de kunstenaar. Na de dood van zijn jonge verloofde Sophie von Kühn laat Novalis innerlijk de aardse wereld achter zich. Hij heeft het mysterie van de dood van zeer nabij meegemaakt en vlucht in door de nacht omgeven droomwerelden, om boven de tijd uit te kunnen stijgen. De ongeremde mystieke ervaringen worden in het gedicht *Novalis* op eenvoudige en subtiele wijze te kijk gezet:

Toen hij de Tango danste,
de ruimte sierlijk mat en
deze 3/4 of quick-quick-slow
bevond; de tijd zich terug-
trok achter de portretten van
maagden en keurvorsten,
ontdekte hij het principe van
stilstand in ruimte en tijd.

Maar als hij niet blind geweest was
van verdriet, zou zijn horloge
hem anders hebben geleerd.[8.]

De gedichten in *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* worden zonder uitzondering gekenmerkt door hun parlando toon. Als je de bundel leest is het net alsof je een kamer binnen bent gestapt, waarin de dichter vrienden en kennissen vermaakt met allerlei ironische verhaaltjes. Verhaaltjes met typische spreektaalkenmerken als herhaling en herhaling + inversie, zoals het ‘Ik zeg / ik zeg’ en ‘Ik schrijf / schrijf ik’ in het gedicht *Ik zeg*:

Ik zeg
(En wat ik niet gevloekt heb,
geslagen en verwond)
Ik zeg dat het trilt
en dat het beeft.
Ik schrijf met regelmatige
halen, op en neer,
schrijf ik alle namen
die ik ken. (...)[9.]

Of de retorische vraag, bijvoorbeeld in het eerste gedicht van de cyclus *In memoriam: mijn vlees en bloed*:

Is het zó niet gebeurd?
Een dikke druppel
viel loom uiteen
in de beslagkom. (...)[10.]

en in de titel van de bundel, die afkomstig is uit het laatste gedicht en op de omslag wordt gevolgd door de laatste twee regels (‘En altijd wel...’) uit *Met goud in de mond*:

Maandagmorgen b.v.
of een doos rode condooms.
En altijd wel een lekkende kraan
of een versleten vloerkleed.
Het kan soms
zo huilen in dit land.[11.]

De ‘best leuke gedichtjes (verhaaltjes)’, aldus het gedicht *Flaptekst*, dat niet alleen in de bundel maar ook op de achterflap voorkomt, zijn naar inhoud grofweg te verdelen in maatschappijkritische en persoonlijke gedichten.

Tot de eerste groep behoort onder andere het verhalende gedicht *Anatomie 1965*, waarin de oorsprong ligt van Ferrons bouwen aan de monumentale schijnwereld in zijn latere werk. Waar blijft het wezen van iemand die wordt voorzien van een schedelplaat van vitalium, een plastic kunstoog, een neus van zacht plastic, een

nylon hartklep, een plastic strottenhoofd enz.? Het *lijkt.* Wat blijft er van de seksualiteit, wanneer alleen enig harmonisch bewegen van een buitenproportionele penis van nyloflex omsloten door een aangepaste vagina van rubberoid een zucht van welbehagen door miljarden kan laten gaan? Een kortstondige vochtige aanslag aan de nikkelen hemel. Een wezenlijk probleem dat in het werk van Ferron in allerlei gedaanten telkens weer aan bod komt, staat in *Anatomie 1965* al geformuleerd: 'Hoe verder wij de geslachtelijke zones naderen, hoe verder wij van het lichaam verwijderd raken'.[12.]

A.K. Emmerich.

De persoonlijke gedichten lijken voornamelijk notities van alledaagse ervaringen waarin kleine ontregelingen zijn aangebracht. Ontregelingen die dezelfde werking hebben als het vertellen van negermoppen waar hard om gelachen wordt: al te hevige emoties onderdrukken, ware gevoelens verbergen. De spanning in *Zeg nu zelf...* gaat verloren, omdat de vraag in de titel beantwoord kan worden. Ontkennend in dit geval. Ferron denkt er zelf net zo over:

> Het slechte van deze bundel vind ik, dat ik alle gevoelens die ik heb en toen had probeerde weg te duwen, zo van: wordt in godsnaam niet sentimenteel, niet romantisch en extatisch. Dat heb ik altijd weggedrukt. Fout! Want later ben ik gaan ontdekken: nee, dat moet jij er juist in hebben, want daar ligt juist jouw kracht. Niet in het wegduwen ervan, nee, juist in het spelen ermee. Desnoods nog een keer overdrijven ook.[13.]

Het spel van schijn en werkelijkheid dat in Ferrons romans groteske vormen zal aannemen, begint in de tweede bundel *Grand Guignol.* Alleen de titel is al veelzeggend: een vorm van volkstoneel waarin gruwelen en misdrijven, met behulp van ingenieuze trucs, op plastische wijze worden uitgebeeld. Een groot aantal motieven dat later in de romans terugkomt, wordt hier gepresenteerd. Schrijvers, musici, tekstfragmenten en andere decorstukken uit het Duitse taalgebied, de film als structurele vorm (vgl. de vierde roman *Turkenvespers*), de western (vgl. de zesde roman *De ballade van de beul*) en allerlei verwijzingstechnieken. Dit alles om de strijd in beeld te brengen tussen schuld en verlossing, tussen zonde en zuivering. Opvallend is dat schuld en zonde vaak expliciet in de teksten aan bod komen, terwijl verlossing en zuivering impliciet worden aangeduid.

De bundel, die als motto een regel van L.F. Céline meekreeg ('Alleen gekken gaan de nacht in zonder slapen'), is verdeeld in twee afdelingen, *Wagneriana* en *& Andere Curiositeiten*, hetgeen betekent dat Ferron de gedichten in *Grand Guignol* allemaal merkwaardigheden noemt. Deze merkwaardigheden zijn over het algemeen langer dan de gedichten in de eerste bundel. De 'ingenieuze trucs' en de 'plastische uitbeeldingen' hebben de ruimte nodig.

> Ik wil dat brede effect, een golf van emoties etcetera. Gestuurd en met een systeem erin, dat wel, maar ik wil over de mensen heen walsen. Overdonderen. Daarom heb ik de behoefte een boek van 2000 pagina's te schrijven. Een boek waar je in moet gaan wonen, waarmee ik de lezer dwing om uit alles te stappen waar hij verder mee bezig is, zodat hij afgesneden wordt van zichzelf en een maandlang gewoon in dat boek woont. Een totaal kunstwerk. Het liefst voor een groep ingewijden die alle verwijzingen naar oudere literatuur herkennen zou, zodat je in feite een boek van 10.000 pagina's zou krijgen. Een wereld.[14. 15.]

Hoe gaat de verwijzingstechniek in *Grand Guignol* in haar werk? Om daar iets van duidelijk te maken, citeer ik eerst het derde gedicht uit de eerste afdeling:

Das Luxuspferd
oder
Karl Marx und Moritz auf Pappe geklebt

(Franz von Stuck gewidmet)

& Stilte.
Dr. Gradus broedend in zijn nikkelen
abattoir. Vrouwe Germania dweilt de trappen.
Damp slaat neer in de retorten.
Dr. Gradus werkt aan een bijzonder soort
plastic. Een textiel om de schone Jane
te kleden in haar rol van Barbarella.
(Moeder Gods, maagd in lastex,
wonderdoend.)

Balloons zeilen langs het plafond.
Extatische teksten als:
POW!
BANG!
HOOMPF!
Geweld op 20 grams papier. Maar dit
is nog maar het begin. Want...
het brein achter Gradus denkt in
vele dimensies.

& Stilte.
Hoe lang nog?
Het leder zwelt. In zilveren plassen
rinkelen de sporen.
En of hij wil of niet, onze bewoner
van de Parnassus staat op uit zijn broeden
en trapt met bloeddoorlopen ogen de deur in
naar het aangrenzende vertrek.
En treft een wenende Katharina.

(es irrt der Mensch so lang' er strebt)

Dr. Gradus weet zich een held.
Ein Felsenritter. Donnerwetter.
Sidderend zinkt zij op de knieën en hij,
Atilla, Odorik, keizer aller Goten,
trekt de riem uit zijn broek, slaat
ijzergeurende runen in haar rug,
haar billen.
Schreeuwt om bloed, zijn zaad brult.
Hij legt haar het bit aan.
(Leichte Kavallerie) Hopla!

Alsof...
dit nooit zou overgaan.
Haar borsten gerafeld, haar geheimste
lippen opengebroken, afgesneden gelijk
de oren van een stier.
Kretenzische voorzegging.

Negen maanden leeft zij, arme Katharina,
onwetend van haar grote taak, haar roeping,
in koortsdromen, zwachtels en zwavelverband.
Alvorens haar keizerszoon te baren.
De balloons drijven over.

Aan haar graf staat Dr. Gradus.
Blind van verdriet en een horzel in de aars.

De titel klinkt erg week, vooral door de woordgroep ‘auf Pappe geklebt’. Kritiek op Marx? Bij Louis Ferron niet onvoorstelbaar. Deze indruk wordt versterkt door de dubbele betekenis van luxepaard: paard dat alleen als rijdier dienst doet, en: iemand die weinig hoeft te doen. Marx en Moritz is een combinatie die meteen de beroemde striphelden *Max und Moritz* van de Duitse humoristische schrijver Wilhelm Busch (1832-1908) in ons blikveld brengt. Busch illustreerde zelf zijn ‘Bilderbücher’. Dat verklaart het ‘auf Pappe geklebt’, op bordkarton geplakt, en de structuur van het beeldverhaal die dit gedicht heeft, zoals blijkt uit o.a. de tweede strofe (balloons, 20 grams papier). Max verwijst tevens naar de foto op het frontispice van het schilderij ‘De extatische maagd A.K. von Emmerich’, 1885, door Gabriël von Max. De arme Katharina die in het gedicht met name wordt genoemd. Op de foto zien we waar de zwachtels en het zwavelverband vandaan komen.

Anna Katharina Emmerich (1774-1824) was een augustijner non in Dülmen (Westfalen). Toen in 1812 het klooster werd opgeheven, bleef ze er toch wonen. Hier kreeg ze de visioenen die opgetekend zijn door Clemens W.M. Brentano, vooral bekend als één van de stichters van de Heidelberger Romantiek en als balladendichter en sprookjesverteller. Aan Brentano-Emmerich is in de tweede afdeling van *Grand Guignol* een afzonderlijk gedicht gewijd, *Brentano's Emmerich Erlebnis / In sociodrama vertaald*, waarin de mystieke ervaringen van de extatische maagd in de laatste strofe grondig worden gerelativeerd:

Door God, jazeker Heer, en alleman verlaten,
Verlaat ik mij op wat in eenzaamheid is opgegroeid,
Mijn pijn-doorschoten ei, een koekoeksjong,
Ja, 't is waarachtig,
Een piepend jong, met vingers en met tenen,
Een kopje met een doornenkroon,
Mij hoort u niet meer wenen.[16.]

De opdracht aan Franz von Stuck (1862-1928), een Duits schilder en beeldhouwer en maker van grote doeken met allegorische inhoud, refereert aan Ferrons zoeken naar mythologische constanten, naar de door de loop der generaties van alle overtolligheden ontdane oerthema's die nog verder ver-oerd moeten worden dan ze al zijn.

> Poëzie schrijven is uitbenen, zowel naar vorm als naar inhoud. Dat wil niet zeggen dat ik mij niet van pronk en praal van de taal zou willen bedienen. Integendeel. Ik ben best bereid om mijn slagerswerkzaamheden in alle openbaarheid te verrichten. Een ieder mag er getuige van zijn dat de lappen vlees me om de oren vliegen, dat ik kniediep in het bloed van mijn offerlam sta.[17.]

Dr. Gradus na een korte adempauze aan het werk in zijn nikkelen slachthuis. Nikkel, een metaal dat niet in zuivere vorm voorkomt. Het verwijzingsspel gaat verder. Dr. Gradus is afgeleid van ‘Gradus ad Parnassum’, treden naar de dichterberg Parnassus, een in 1687 gedrukte handleiding voor het maken van Latijnse gedichten.

De componist Claude Debussy (1862-1918) spotte ermee door in zijn *Children's Corner* te spreken over Doctor Gradus ad Parnassum. Zo zitten we meteen goed, want Debussy moest niets hebben van de in zijn tijd in Frankrijk overheersende Duits-romantische richting!

Wanneer Dr. Gradus de wenende Katharina aantreft, worden we geconfronteerd met een scène die karakteristiek is voor ontmoetingen tussen man en vrouw in het (dicht) werk van Ferron. Telkens wanneer het liefdesspel in het geding is, komt er geweld, bloed of dood aan te pas. Dr. Gradus hult zich in de gedaante van Attila (Atilla, schrijft Ferron), de koning van de Hunnen, bijgenaamd de Gesel Gods, en Odorik, de koning der Oost-Goten die met de Hunnen opgetrokken waren om na de dood van Attila (in 453) in Italië het Oost-Gotische Rijk te stichten. De ‘Kretenzische voorzegging’ voert ons via de bijbel naar Kreta. Hier is Titus achtergelaten om ‘in orde te brengen hetgeen verbetering behoefde’. De voorzegging komt voor in

De brief van Paulus aan Titus (I, 10-14), waarin Paulus de Kretenzen als volgt typeert:

> Want velen willen van geen tucht weten: het zijn ijdele praters en misleiders, vooral die uit de besnijdenis zijn. Men moet hun de mond snoeren, daar zij gehele gezinnen ondersteboven keren en, om oneerlijke winst te maken, onbehoorlijke dingen leren. Iemand uit hun kring, hun eigen profeet, heeft gezegd: *Leugenaars zijn de Kretenzen altijd*, *beesten en vadsige buiken.* (Curs. A.S.) Dit getuigenis is waar. Daarom, weerleg hen kortweg, opdat zij gezond mogen zijn in het geloof, en niet het oor lenen aan Joodse verdichtsels en geboden van mensen, die zich van de waarheid afkeren.

Opgravingen en onderzoekingen hebben een heel ander beeld van de Kretenzich-Mykeense cultuur opgeleverd: een hoge beschaving, rijkdom, vrede, levensgenot, smaak en verfijnde levensstandaard. De vrouw had in die maatschappij grote achting. In het gedicht wordt ook naar déze visie op de Kretenzen verwezen door middel van de stier. Het vereren van de stier was naast het symbool van de dubbele bijl namelijk karakteristiek voor de godsdienst van dit volk.

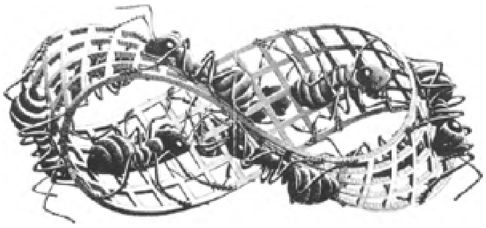
Toch krijgt de profeet, de ziener gelijk. De stier raakt zijn oren kwijt, Dr. Gradus zijn gezichtsvermogen door verdriet. De dichter heeft een schijnwereld opgetrokken die niet meer oplevert dan een kwelgeest in de aars.

Het openingsgedicht van de afdeling *Wagneriana, Dr. Moebius en het bruidenbitter*, lijkt op het eerste gezicht een verwarrende western, met namen en elementen die zes jaar later ook in de roman *De ballade van de beul* zullen voorkomen. In het gedicht bijvoorbeeld moet de lezer zich voorstellen een sfeertekening 'IN PANAVISION' te zien. In de roman stelt de motoragent Angus McCleod zich de oplossing van het raadsel rond Hausers slordige rijgedrag in 'Panavision' voor.[18.] Whisky vloeit er in beide teksten rijkelijk. John Ford en John Wayne komen er aan te pas. De dichter stoeit met het begrip herinnering en 'Hauser wil vergeten, wil geen verleden hebben'.[19.] Een belangrijke overeenkomst is de aandacht voor de muziek in een western. Die is voor een belangrijk deel sfeerbepalend, kan dreiging ondersteunen, een liefdesscène sentimenteel maken of een droevige passage extra treurig. Suggestie. In het gedicht werkt de keuze van de muziek bij de beelden op papier komisch, omdat de combinatie in dit fragment een burleske oplevert:

> Jim the Trigger was een zéér romantisch
> man; zo copuleerde hij b.v. bij
> voorkeur op de snellere delen van
> Mahler's 4e, die toen juist
> was overgewaaid uit Europa.
> Voor een duel daarentegen maakte hij
> liever gebruik van Schubert's
> kwartet Der Tod und das Mädchen,
> wat zou kunnen duiden op een
> perverse inslag.[20.]

De roman geeft een korte verhandeling tussendoor over *De western en zijn relatie tot de laatromantische*, *europese muziek*, die impliciet duidelijk maakt wat de verschillen en overeenkomsten zijn tussen Amerika en Europa (Duitsland) als leveranciers van decorstukken voor het werk van Ferron.

De muziek in een western staat op gespannen voet met het gepresenteerde beeld. Weliswaar vindt deze muziek haar oorsprong in de periode waarin de meeste westerns zich afspelen - zo ongeveer in het laatste kwart van de negentiende eeuw -, dat neemt echter niet weg dat alle western in de twintigste eeuw vervaardigd werden en worden en ze eerder het heden dan het verleden representeren - wat uit heel wat meer dingen blijkt dan kapsels, grime en jeans alleen. Muzikaal gezien echter blijken de op te roepen gevoelens alleen verklankt te kunnen worden in een taal die stamt uit de periode waarin de gevoelens definitief gemunt werden, althans voor een publiek dat zich tot de western voelt aangetrokken.[21.]



Band van Mobilus II/M.C. Escher.

Dit fragment maakt duidelijk hoe in een film (western) de herinnering vervalst wordt, of kan worden. Daarover gaat *Dr. Moebius en het bruidenbitter* eigenlijk ook. Het gedicht kent vier lagen werkelijkheid: Jim the Trigger (hoe dubbelzinnig!) in het Far West, de herinnering aan grootvader, de handeling van het schrijven en de film met alles wat zich daar omheen afspeelt. Deze lagen schuiven voortdurend door en over elkaar heen, zodat je op een gegeven moment de indruk krijgt met één doorlopende oppervlakte van doen te hebben.

Niet voor niets kreeg het gedicht deze regels van Blaise Cendrars als ondertitel mee: *La guillotine est le chef-d'oeuvre de / l'art plastique / son déclic / Creé le mouvement perpetuel.* Niet voor niets is Dr. Moebius in de titel ten tonele gevoerd. Deze August Ferdinand Moebius (1790-1868), een Duitse wis- en natuurkundige, ontdekte het volgende verschijnsel. Als je met een lange smalle reep papier een ring vormt, waarbij de uiteinden van de reep ondersteboven aan elkaar zijn geplakt en de strook dus een draai van 180 graden heeft gemaakt, krijg je een zogenaamde Ring van Moebius. Deze ring heeft in feite maar één oppervlakte (vgl. de Band van Mobius II, van M.C. Escher).

De dichter kan aan het eind van het gedicht alleen maar tot deze retorische vraag komen:

  wat is
herinnering méér dan een stukje
celluloid, gevonden in een
vuilnisbak?[22.]

Curieus is de correctie die aangebracht is bij het optreden van Rosa. In *Een moderne dood (voor J.L. Godard)* uit de bundel *Zeg nu zelf...* wordt Roza (met een z) twee keer omschreven. Eerst als ‘vrouw en kind uit mijn tweede huwelijk’, even later als ‘kind en vrouw uit mijn derde huwelijk’.[23.]

In *Dr. Moebius en het bruidenbitter* verbetert de dichter: ‘Rosa is mijn dochter niet, ze is mijn vrouw. Rosa is mijn zuster die me uithoort over...’[24.]

Wie is Roza/Rosa nu precies? Welke rol speelt de vrouw in de poëzie (het werk) van Louis Ferron? ‘Wie naar macht streeft komt in conflict met de vrouw,’ schreef Ferron in de *Inleiding* van de *Synopsis voor ‘Götterdämmerung’* (een nooit te realiseren toneelstuk). Streven de mannen in de boeken naar macht? Of is er angst

in het spel? Wellicht fungeert de vrouw als spiegel en is het leven van *Les belles bourgeoises* een metafoor van het werk van de schrijver:

> Hun leven is de spiegel van hun dood;
> Grafmonumenten voor zichzelf.[25.]

die beseft dat zijn monumentale schijnwerelden inderdaad grafmonumenten zijn, want

> Het niets heeft altijd op de loer gelegen
> En heeft tenslotte zijn triomf behaald.[26.]

Eindnoten:

1. Karel Soudijn, *Poëzie als medicijn.* N.R.C./Handelsblad, 3-5-1974. Anton Korteweg, *Gruwelgedichten met een truc.* Het Parool, 30-11-1974.
2. Voor de duidelijkheid hier alle poëziepublicaties van Louis Ferron (voorpublicaties niet meegerekend):

   Kleine krijgskunde (1-12). Maatstaf, jg. 10, nr. 2, mei 1962.
   Lente, Het, Musica di camera en *Een vleugellamme vogel.* De Nieuwe Stem, jg. 17, nr. 8, augustus 1962.
   Zeg nu zelf, is dit ontroerend? Giraffeboeken, N.V. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1967, 34 blz.
   Grand Guignol. De Bezige Bij Poëzie, Amsterdam, 1974, 53 blz.
   De kedieve mijmert aan de oevers van de Nijl (1-3), Het station in het woud, Les belles bourgeoises (1-8) en *Vier geografische peilingen naar Orplid (1-4).*
   Gedicht, jg. 2, nr. 7, oktober 1975.
   Limburg ten tweede maal begraven. Een vrolijk volkje toch, elf dichters en Limburg, Uitgave R.O.Z., Maastricht, december 1977.
   Klammheimliche Schmerz. Zomaar wat verhalen en gedichten, jg. 5, nr. 25, september 1978.
   Ballade van het jaar 9 n.C. Mandala, jg. III, nr. 1, 1979.

3. Johan Diepstraten & Sjoerd Kuyper, *Het nieuwe proza*, 1978, p. 117.
4. *Zeg nu zelf...*, p. 29.
5. *Het nieuwe proza*, p. 146.
6. *De hemelvaart van Wammes Waggel*, 1978, p. 252.
7. *Grand Guignol*, p. 49.
8. Ib., p. 37.
9. *Zeg nu zelf...*, p. 15.
10. Ib., p. 15.
11. Ib., p. 21.
12. Ib., p. 7-10.
13. *Het nieuwe proza*, p. 117.
14. *Het nieuwe proza*, p. 119.
15. *Grand Guignol*, p. 18-19.
16. Ib., p. 48.
17. *De hemelvaart van Wammes Waggel*, p. 248
18. *De ballade van de beul*, p. 25.
19. Ib., p. 202.
20. *Grand Guignol*, p. 11.
21. *De ballade van de beul*, p. 92.
22. *Grand Guignol*, p. 14.
23. *Zeg nu zelf...*, p. 18-19.
24. *Grand Guignol*, p. 11.
25. Raakvlak, jg. I, nr. 3, p. 41.
26. Gedicht, p. 96.

Chris van der Heyden

Pierre Drieu la Rochelle
Een tragische dandy en fascist

Niets lijkt zo moeilijk als om aan te geven, waarom in bepaalde periodes sommige werken van literaire of andere aard gewaardeerd worden en andere verguisd. Met begrippen als groepssubjectiviteit, Zeitgeist, episteme of creencia komt men een heel eind, maar lang niet ver genoeg: het blijven noemers, waarmee 'smaak' wordt aangeduid, maar allerminst verklaard. In een geschrift uit 1780 beklaagt Frederik de Grote zich over de erbarmelijke situatie, waarin de Duitse literatuur verkeert. Om zijn stelling te illustreren neemt hij de lezer mee naar het theater, waar 'de abominabele stukken van Shakespeare opgevoerd worden'. Eerst komen de kruiers en doodgravers op het toneel en dan pas de prinsen en koninginnen. 'Hoe kan die bizarre mengelmoes van laagheid en grootsheid, van potsenmakerij en tragedie beroeren en behagen', verzucht der alte Fritz. Norbert Elias, aan wiens bekende studie[1.] het voorgaande ontleend is, becommentarieert de literaire ontboezemingen van de vorst uit Sanssouci als volgt: '... de intellectuele traditie, waarin hij opgegroeid is en die hij uitdraagt, is de gemeenschappelijke traditie van de "Gute Gesellschaft" van Europa'. In die Gute Gesellschaft - en ik vervolg het betoog van Elias in eigen woorden - horen ongeschoren vlerken en tuffende smeerketels niet thuis, zelfs niet op het toneel. Shakespeare's stukken dus ook niet.

Dergelijke voorbeelden treft men in de geschiedenis van de literatuur, filosofie en schilderkunst in één lange aaneenschakeling aan: iedere keer zijn het weer andere factoren, die tot veroordeling/waardering leiden; factoren, die voor een volgende generatie soms nauwelijks begrijpelijk zijn, maar voor de toenmalige groepen het vanzelfsprekende kernpunt bij beoordeling zijn geweest.

In de 20ste eeuw ligt dat natuurlijk niet anders, ondanks alle zogenaamd 'wetenschappelijke' benaderingen van literatuur en andere takken van cultuur. Een aspect daarvan is de politieke keuze, die intellectuelen in hun leven gemaakt hebben. Die politieke keuze heeft in tal van gevallen hun werk met een vlek besmeurd of met een krans omhangen. Of dat terecht is of niet doet minder terzake. Dàt het zo is, kan men eenvoudig constateren. Men denke alleen maar aan de discussies die hier in Nederland nog niet zo lang geleden over Céline gevoerd werden. En dit voorbeeld is met talloze aan te vullen.

Ook in het geval van Pierre Drieu la Rochelle heeft de politiek een centrale rol bij de waardering gespeeld. Zijn fascisme en collaboratie zijn zonder twijfel de voornaamste verklaring voor het feit, dat hij tot voor kort vergeten was. Gewoon vergeten, uit de literatuurboekjes geschrapt. Die Gute Gesellschaft - om de term van Elias naar een ander tijdperk over te brengen - kon met zo'n persoon niet aan komen dragen.

Recente studies

In zekere zin komt Dominique Désanti de eer - als dat woord hier op zijn plaats is - toe Drieu la Rochelle opnieuw een plaats gegeven te hebben in de Franse literatuur van de 20ste eeuw. Haar boek met raadselachtige titel (*Drieu la Rochelle ou le séducteur mystifié*), verschenen bij Flammarion in het najaar van 1978, heeft de afgelopen twee jaar tot een soort hausse in Drieu studies geleid. Of misschien is het juister te zeggen, dat Désanti de rij geopend heeft: Drieu 'hing blijkbaar in de lucht'.

Het voorwoord van het boek van Désanti is een aardige schakel in de Franse intellectuele geschiedenis van de afgelopen tien jaar. Zij vertelt daarin, dat zij in 1968 aan de universiteit van California collega gaf over de 'roman engagé' in Frankrijk tussen de twee wereldoorlogen. Aan het eind van het seminaar hield een Amerikaanse jongen van 21 jaar een spreekbeurt over *Aurélien* van Aragon en *Gilles* van Drieu en concludeerde: 'Ziedaar, hoe in het klimaat van die periode... deze twee romanciers uiteindelijk dezelfde weg volgden'. Désanti vervolgt: 'Ik was lange tijd ontmoedigd: was het college zo verward geweest, dat één van de beste toehoorders er zo'n totaal onjuiste conclusie uit kon trekken? Ik zei: U bedoelt tegengestelde wegen?' In een wat te mooie beschrijving vertelt zij vervolgens, hoe de jongen haar vraag opnam en zijn conclusie nogmaals herhaalde: 'Nee, dezelfde weg. Het engagement (betekende) voor de een zowel als voor de ander (keuze voor) een totalitaire en extremistische partij'. Ce jour-là j'ai decidé de comprendre. Van die poging is de 'confrontatie-biografie' van Désanti het resultaat.

'Confrontatiebiografie': een lelijk woord. Maar ik kan geen beter bedenken en met zo'n soort begrip moet het boek van Désanti toch wel aangeduid worden. Want een gewone biografie is het niet. Het is een zoektocht naar eigen verleden, met Drieu als leidraad. Aan de hand van die mysterieuze verleider, die na tien jaar studie blijkbaar nog steeds iets geheimzinnigs heeft behouden. Die confrontatie is zo boeiend, omdat Désanti - zoals op de achterkant van het boek staat - een rol speelde in het Franse verzet en van 1943 tot 1956 lid was van de communistische partij. Als Aragon en Drieu dezelfde weg gevolgd hadden, waar stond zij dan?? In welke sfeer was de keuze van een intellectueel voor het fascisme of communisme mogelijk geweest? Waar lagen de ideologische verschillen tussen haar verzet en de collaboratie van Drieu?

De biografie van Désanti is - hoe boeiend ook - niet het standaardwerd over Drieu. Dat is van Pierre Andreu en Frederic Grover: een bijna 600 pagina's dikke pil, die een goed half jaar later bij Hachette van de persen rolde. Andreu en Grover zijn oude bekenden van Drieu. De eerste heeft hem van nabij gekend en in 1953 een boek over hem gepubliceerd met de zalvende titel *Drieu, témoin et visionnaire.* Alleen daaruit laat zich al raden - zeker wanneer men let op het jaartal, waarin dit boek verscheen - dat Andreu uit dezelfde ideologische hoek voortkomt als Drieu. De tweede, geboren Fransman, maar het grootste deel van zijn leven werkend in Engeland en tegenwoordig in de VS, publiceerde ook al vroeg over Drieu. Zijn

Drieu la Rochelle and the fiction of testimony verscheen in 1958.

Hoewel het politiek verleden van Andreu me wat sceptisch maakt tegenover zijn visie, is hij er m.i. toch in geslaagd een goed beeld van Drieu te geven. Témoin en visionnaire is hij in dit boek niet langer; het beeld is vol waardering, maar allerminst kritiekloos of zalvend.

De titel van het boek van Grover houdt eigenlijk al het programma in van deze gemeenschappelijke biografie: Drieu's literaire werk wordt gezien als getuigenis van zijn leven en zijn tijd. Een dergelijke benadering van literatuur is na 1945 niet erg populair geweest. ‘Een literair werk loopt van kaft tot kaft en wat daarbuiten gebeurt of gebeurd is, hebben wij niets mee te maken’. Die zin suist nog in mijn oren. Maar sinds Maatje in de vierde druk van zijn gevreesde, verachte en vereerde collegebeul het fictionaliteitscriterium verzacht heeft is daarin wel enige verandering gekomen. Een verandering, die het mogelijk maakt om literaire geschriften als die van Drieu weer op een andere wijze te lezen: mede als pogingen om een als werkelijk ervaren probleem op te lossen; om ‘literair’ met jezelf te discussiëren en je tijdgenoten materiaal in je handen te geven aan die dialoog mee te doen. Op die manier hebben Andreu en Grover in hun biografie het werk van Drieu ook gebruikt: als een vat vol gegevens, die voor degeen, die ze goed weet te gebruiken, bijzonder informatief kunnen zijn. Een dergelijke werkwijze vindt mede zijn legitimatie in de kijk, die Drieu zelf op zijn literaire arbeid had. Acceptabel of niet, de intentie van zijn literaire werk staat in het voorwoord van *Gilles* duidelijk omschreven:

> ... ik zou historicus willen zijn. Begrijp me goed. De historicus zelf kan niets anders doen dan de romancier (...) feiten veranderen is niet hetzelfde als het veranderen van de *esprit des faits* en Balzac bevindt zich op één lijn met Michelet in zijn poging zo goed mogelijk het enige te dienen, dat telt: het leven.

Het klinkt wat zwaar, maar is - dacht ik - in het geval van Drieu niet onjuist: voor hem waren literatuur, eigen leven, filosofische inzichten en politieke keuze niet gescheiden. Vanuit dat uitgangspunt kan men de persoon Drieu en zijn werk het beste benaderen.

Jeugd en jaren '20 korte levensschets

Pierre Drieu la Rochelle werd op 3 januari 1893 in het Xe arondissement van Parijs geboren. Zijn jeugd vertoont alle trekken van een intellectueel in spe: lichamelijk zwak, angstig en dromerig had hij maar één verlangen. Om groot en sterk te zijn. Dat hij daarbij ook nog arm was, maakte dat verlangen alleen maar sterker. Zijn hele leven was hij geobsedeerd door de ‘chef’, de persoon, die de touwtjes in handen had en zich rücksichtlos een weg baande. Overigens geen uniek verschijnsel: ook iemand als Orwell of Ter Braak beschreef zichzelf later als dat karikaturale ulletje van het schoolplein.

Op zijn 17de jaar schrijft Drieu zich in bij een aantal faculteiten te Parijs. Het wordt een jammerlijke mislukkig. Hij straalt voor zijn examen in de politieke wetenschappen en overweegt - niet voor de laatste keer in zijn leven - om zelfmoord te plegen. De oorlog biedt - zoals voor zovelen, tragisch genoeg - uitkomst. Aan het front van Charleroi, tijdens de Dardanellen-campagne en in de slag bij Verdun kan hij bewijzen toch iets te betekenen. Het geëxalteerde verslag daarvan vindt men in de 20 jaar

later verschenen *La comédie de Charleroi*, waarvan de sfeer met één zin al heel aardig getypeerd kan worden. Drieu is getroffen, hij voelt zijn bloed, warm en jong. 'Ik herinner me mijn trots. Ik was een man, mijn bloed had gevloeid...'.

Pierre Drieu la Rochelle, 5 jaar, met zijn moeder.

Na de oorlog belandt Drieu in het kleurrijke leventje van de Gay Twenties in Parijs. Zijn bijna meteen mislukte huwelijk met de rijke, joodse Colette Jeramec heeft van hem een vermogend man gemaakt, die zich alle genietingen van dandy en intellectueel permitteren kan. De dandy vindt men terug in een van zijn vroegere werken, *L'homme couvert de femmes*, dat vorig jaar onder de m.i. onjuiste titel *Aan elke vinger een vrouw* bij de Arbeiderspers is uitgebracht. Drieu was immers niet - zoals de Nederlandse titel suggereert - een man, die vrouwen om zijn vinger wondt. Althans, dat was hij niet alleen. Hij was evenzeer iemand, die vrouwen '*onder*ging'; iemand, die van vrouw naar vrouw ging, niet met de achteloze grijns van de dandy, maar met de verwrongen grimas van de romanticus, die naar DE vrouw en DE liefde met een hoofdletter verlangt. Vooral in het tweede deel van dit tractaat over de liefde blijkt dat m.i. overduidelijk. Bovendien zou er anders in het Frans waarschijnlijk homme à femmes gestaan hebben. Dat woordje 'couvert' is allerminst van diepe betekenis gespeend. Literair lijkt me deze roman een van Drieu's mindere werken, niet te vergelijken met het vroegere *Etat civil* (over zijn jeugd- en kinderjaren) of latere geschriften, zoals *Le feu follet* (over een aan drugs verslaafde en evenals *Adieu à Gonzague* gebaseerd op het leven van Jacques Rigaut) en *Blèche* (over het slechte geweten van de burgerij, het communisme en de eenzaamheid). Maar het is wel een werk, dat veel zegt over de levensvisie van Drieu: de decadentie wordt hierin vooral in haar misère sexuelle - die woorden zijn van Drieu - uitgewerkt. Decadentie en sexualiteit: er zijn wellicht geen twee thema's te bedenken, die deze tragische dandy zozeer bezighouden als deze. En dan vooral dat eerste: niet alleen voor Drieu waren de Gay Twenties heel wat somberder dan de platenboeken ons willen laten denken. De overdreven uitgelatenheid van een dans bij de afgrond, ook bij hem.

Politiek noch literair kan men Drieu in de jaren '20 duidelijk plaatsen. Een tijdlang rekende hij zichzelf tot de surrealisten, maar het zou volkomen onjuist zijn Drieu een surrealist (wat dat ook mag zijn) te noemen. Een tekst van die aard, vergelijkbaar

met *Nadja* van Breton of *Le paysan de Paris* van Aragon heeft hij niet geschreven. Literair gezien hoort hij eerder in de traditie van Stendhal, Flaubert en Balzac thuis dan in de stroom van vernieuwingsbewegingen, die West-Europa ca. 1910 overspoelden. In het al eerder vermelde voorwoord van *Gilles* zegt hij dat ook zelf: '... mijn romans zijn volgens de

meest typisch Franse traditie geconstrueerd: die van het éénlijnige, egocentrische verhaal, dat voldoende afstand neemt van de menselijke kant om abstract te lijken en niet al te wollig is.' Politiek gezien was hij evenzeer iemand 'buiten zijn tijd'. Communistische sympathieën waren hem, getuige *Blèche* uit 1928, allerminst vreemd, maar ook Maurras, leider van de royalistische Action Française, had een niet geringe invloed op hem. Als men een politieke karakteristiek voor Drieu in deze periode probeert te vinden, dan lijkt het het beste te spreken van een gedesillusioneerde liberaal, die wanhopig op zoek was naar een weg uit de chaos. Indicatief voor die ondergangsstemming was het blad *Les Derniers jours*, dat hij in 1927 met Emmanuel Berl oprichtte en waarin de actualiteit vanuit een centraal gezichtspunt belicht werd: de komende dood van de burgerlijke samenleving. Berl - ook zo'n boeiende figuur, die door het stof van Vadertje Tijd bedekt dreigt te worden - beschreef deze 'dood' in zijn in 1929 verschenen *Mort de la pensée bourgeoise.* Drieu was wellicht iets optimistischer: zo betoogde hij in *Genève ou Moscou* (1928), dat alleen een overwinning van de nationale tegenstellingen de dreigende ondergang kon voorkomen. Hij dacht in ieder geval in deze jaren allerminst nationalistisch. Hij voelde zich een 'jeune européen', ongeveer in de trant van de oprichters van Forum een aantal jaren later. Ter Braak en Du Perron wilden immers ook 'goede Europeanen' zijn, zoals zij in hun programma stelden. En dat in ieder geval Du Perron zich in deze jaren tamelijk verwant voelde aan Drieu kan men her en der in die zeven deeltjes nalezen.

Jaren '30

Zoals overal in Europa betekende de crisis, die na 1929 langzaam op gang kwam, een verscherping van de bestaande tegenstellingen. De caesuur tussen de altijd nog betrekkelijk vrolijke jaren '20 en de inktzwarte jaren '30 ligt in Frankrijk enkele jaren eerder dan in Engeland. In februari 1934 barstten in Parijs de conflicten los. Aanleiding daartoe was het zogenaamde Stavisky-schandaal, een grootse zwendelpartij, waarin een aantal parlementariërs een aandeel hadden. Vooral de rellen van 6 februari zetten het gehele land op stelten: het ministerie Chautemps viel, het hoofd van de Parijse politie, de glibberige Chiappe, dreigde met een staatsgreep en zowel links als rechts organiseerden zich om de tegenstander te weerstaan. Een zeer persoonlijk verslag van die dagen vindt men in het derde deel van Drieu's belangrijkste roman, *Gilles.* Voor een beeld door een andere bril kan men de laatste hoofdstukken van *Het land van herkomst* nog eens opslaan. Ik noemde *Gilles* de belangrijkste roman van Drieu. Dat soort voorvoegsels zijn natuurlijk altijd wat onzinnig. Hoe dan ook: in ieder geval was deze roman voor Drieu zelf het belangrijkste, dat hij ooit geschreven heeft. Het was een poging de beslissende jaren van zijn leven - de periode tussen 1918 en 1936, tussen wereldoorlog en Spaanse Burgeroorlog - literair te vertalen. Een boek vergelijkbaar met de symbolische *Zauberberg* van Thomas Mann of *Jean Barois* van Martin du Gard. Men mag *Gilles* natuurlijk nooit als een blauwdruk van die periode lezen. In de eerste plaats, omdat dit boek geen geschiedschrijving is, maar literatuur; in de tweede plaats - en dat interesseert me hier voornamelijk -, omdat *Gilles* in 1937-1938 geschreven is, Drieu toen positie gekozen had en die keuze loodzwaar op zijn geheugen drukt. Ik kom daar later nog op terug. Rond 1934 koos Drieu voor het fascisme, zoals zijn vriend Malraux voor het communisme koos. In het derde deel van *Gilles* heeft hij die overgang tamelijk duidelijk beschreven.

Als een schim wandelt Gilles door Parijs:

> Hij had alles verloren, wat hij ooit had gehad. Hij had nooit iets voor zichzelf gehad, noch een vrouw, noch vrienden, noch een betrekking... Hij deed niets, hij las niet meer, hij wandelde, droomde, sliep... Hij nam vrouwen in de metro, op straat. Hij sprak nauwelijks met ze, keek ze alleen aan.

Gilles gaat op reis en in de woestijn van Algerije sluimeren zijn gedachten over Europa.

> Hij droomde, dat de Europese beschaving uiteindelijk ophield te bestaan, zoals vroeger de Aziatische beschavingen geëindigd waren en dat in de tenslotte hervonden stilte niets meer te beluisteren viel dan één muzieknoot, of het gekletter van twee sabels in een absurd duel, of het bescheiden geluid van de pennestreek van de dichter.

Dan ontmoet hij Pauline, une poule, een hoertje, dat aan niets anders denkt dan aan de liefde. Hij gaat met haar naar Parijs. Daar ontdekt hij, dat hij ondanks zijn eenzaamheid, ondanks de verveling, ondanks alles ‘alsmaar over de maatschappij nadacht en alleen over de maatschappij’. Ondermeer om aan geld te komen richt hij het blad 'Apocalypse (vgl. Les derniers jours) op, waarin hij samen met een aantal anderen tot een standpunt probeert te komen. Door de wirwar van woorden, die Drieu gebruikt om zijn politieke dwaaltocht nader te omschrijven, is het moeilijk een helder beeld te krijgen. Maar twee dingen zijn duidelijk: de strijd ging ‘tegen de democratie en het kapitalisme, maar op een ander niveau ook tegen de mechanisatie en de verwetenschappelijking’; en de enige manier om met succes zo'n strijd te voltooien was verwoesting van het bestaande. De enige ideologie, die daartoe in staat leek, was het marxisme. Het fascisme was immers tot 1933 een bijna onbekende macht in Frankrijk. Aldus de reconstructie van Drieu van de politieke wandelgang van zijn hoofdpersoon. Diep in zijn hart gelooft Gilles echter geen woord van het marxisme: de vooruitgangsfilosofie gaat recht tegen zijn sceptisch pragmatisme in, het gelijkheidsidee is onverenigbaar met zijn aristocratische levensvisie. Een alternatief weet hij echter nog niet te vinden. Dan op een avond, tijdens één van de vergaderingen van de mensen rond L'Apocalypse, vertelt een van de aanwezigen, dat de situatie in Frankrijk nog veel ernstiger is dan men vermoedde.

‘... een fascistische beweging begint zich in Frankrijk te ontwikkelen’.

‘Gilles was hoogst verbaasd. Een fascistische beweging in Frankrijk? Hij had er niet het minste idee van... Ontbrak het hem aan informatie? Maar nee, dat was een waandenkbeeld. Waar wilde Clérences naar toe?’

Terwijl Clérences zijn betoog voortzet, spinnen de gedachten van Gilles. ‘Gilles kende het Italiaanse fascisme slecht en had maar vage ideeën over de beweging van Hitler. Maar hij dacht, zo grofweg, dat fascisme en communisme in dezelfde richting gingen, een richting, die hem beviel. Het communisme was onmogelijk...’ De uitkomst is duidelijk: Gilles belandt in het fascisme.

De keuze van Drieu voor het fascisme is natuurlijk niet op dezelfde manier ontstaan. Nogmaals: Gilles is niet Drieu en het is een reconstructie vanuit een later ingenomen standpunt. Maar afgezien van deze kanttekeningen is het beeld waarschijnlijk niet zo heel ver bezijden de waarheid. De scheidslijnen tussen fascisme en communisme waren in Frankrijk tot 1934 onduidelijk[2]. En de keuze van Drieu was wel uitermate ambivalent, zelfs nog daarna. Symptomatisch daarvoor is de novelle *L'Agent double*, die hij in 1935 schrijft en die in de bundel *Histoires déplaisantes* is opgenomen. Drieu voelde zich een verrader, een dubbelagent. En

dat voortdurend. Als fascist verraadde hij zijn - wat hij noemde - communistische sympathieën. Als politiek denker deed hij onrecht aan zijn artisticiteit en als estheet kwam hij zijn maatschappelijke plichten niet na. Altijd voelde hij zich ongemakkelijk.

Ergens schreef Drieu: 'Er kan slechts een kort moment zijn, één keer per eeuw, vijf minuten per eeuw, waarin een intellectueel zich in overeenstemming voelt met een politieke beweging. Op de eerste mooie dag van een revolutie'. Dat klinkt heel redelijk, maar hij hield zich er niet aan. De oprichting van de Parti Populaire Français (PPF) door Doriot deed hem een tijdlang zijn twijfels vergeten. Hij schaarde zich achter deze

vreemde figuur, gewezen burgemeester van de 'rooie stad' Saint-Denis en eens trouw volgeling van Moskou.

'Het bevalt me', schreef Drieu naar aanleiding van de oprichting van deze partij in 1936, 'dat Doriot gedurende 10 jaar aanhanger van Moskou geweest is.' Ook hier diezelfde overlapping van politieke contouren: Doriot was juist zo aantrekkelijk, omdat hij zich verhief - althans zo leek het - boven het oude communisme; omdat hij een stap verder maakte dan de 19de eeuwse Action Française; omdat hij revolutionair, socialistisch en toch aristocratisch was; bovendien, omdat hij in staat bleek een Franse variant voor het fascisme te vinden. Drieu heeft in de PPF een niet te onderschatten rol gespeeld. Hoewel hij niet de officiële partij-ideoloog was, was hij het toch, die in geschrift de partij gezicht gaf. Het is soms onbegrijpelijk, dat deze tragische twijfelaar dergelijke eenzijdige tractaten kon schrijven als *Doriot ou la vie d'un ouvrier français* of *Avec Doriot.* Vol propagandistisch gewauwel en stomvervelende clichés. Maar goed, hij deed het. En dat terwijl hij aan zijn meest briljante romans werkte: naast *Gilles* doel ik dan vooral op *Rêveuse bourgeoise*, dat in 1937 verscheen en onder een knappe verwisseling van perspectieven als een soort Franse tegenhanger van *Buddenbrooks* te zien is. Ook hier verdwijnt de 19de eeuwse wereld als een droom, waarvan de kinderen zich langzaam bewust worden. Eind 1938 neemt Drieu afstand van de PPF: 6 januari van dat jaar schrijft hij zijn bedankbrief. Aanleiding daartoe was het later bevestigde gerucht, dat Doriot door Mussolini geldelijk gesteund werd. Meer dan aanleiding was dit gerucht echter niet; in feite lag het probleem dieper. Doriot bleek weinig van zijn 'hoopgevend' programma te kunnen verwezenlijken en belangrijker: de eerste mooie dag van de revolutie was voorbij. Het politiek bedrijf was te eenlijnig en te weinig intellectueel. Drieu trekt zich terug. De oorlog nadert. Hij kan niet veel meer ondernemen, voelt zich wanhopig en verslagen. Alleen zijn religieuze studies, zijn dagboek en de literatuur bieden uitkomst. Hij zag het als een vluchtweg.

Oorlog

De spectaculaire successen van het Duitse leger in 1940 overtuigen hem van het gelijk van zijn cultuurpessimistische ideeën: de ene beschaving vernietigt de ander; een synthese tussen Franse en Duitse (Nietzsche!) cultuur lijkt niet langer mogelijk. De ondergang is in haar laatste stadium. Als nooit tevoren stort hij zich in de geschiedenis van de religie. Op 10 juni 1940 - vier dagen voordat Parijs bezet wordt - verdwijnt hij uit de hoofdstad. Van een afstand volgt hij het nieuws en leest ondertussen voortdurend in de bijbel. Het bericht dat Pétain in Vichy aan de macht komt stelt hem ernstig teleur: de maarschalk is voor hem het symbool van alles wat oud en rechts is. Van hèm is geen vernieuwing of vitaliteit te verwachten. Afgereisd naar Vichy neemt Drieu zich voor opnieuw een politieke rol te gaan spelen. Zijn oude vriendschap met Otto Abetz, die net als ambassadeur in Parijs aangesteld was, komt goed van pas. In Vichy krijgt Drieu de opdracht met Abetz in contact te treden en zo een voor Frankrijk zo gunstig mogelijke vrede te bewerkstelligen. Zijn politieke rol zal uiteindelijk echter gering zijn.

Bovenaan: Colette en zijn broer.

Op cultureel gebied mag men zijn invloed echter niet onderschatten. In de eerste jaren van de bezetting althans: in augustus 1940 aanvaardt hij de functie van hoofdredacteur van de Nouvelle Revue Française. Niet langer dan één jaar zal hij deze betrekking met enthousiasme vervullen. Niet alleen vervelen de dagelijkse organisatorische beslommeringen hem, maar ook neemt zijn twijfel aan de bezetter toe. Steeds meer vertoont deze - aldus Drieu - in plaats van zijn 'socialistisch' zijn nationalistisch gezicht. Bovendien kijkt Drieu met nuchtere blik naar de militaire situatie: al vroeg ziet hij, dat deze niet zo gunstig is als de propaganda wil doen geloven. Vooral de tocht naar Rusland (hij trekt voortdurend de parallel Napoleon-Hitler) is

in zijn ogen het begin van het einde. Toch zou het tot de zomer van 1942 duren dat hij alle hoop op een gunstige ontwikkeling opgeeft. Een indicatie daarvoor is dat hij de eerste woorden van *L'homme à cheval* (verschenen in 1943) op papier zet, een boek waarin hij opnieuw afstand neemt van politiek en actie en de waarde van het 'zuivere denken' en de droom beklemtoont: 'Het denken, dat tot actie groeit, in bloed gedoopt en gesmeed wordt als een ijzeren wapen, is vreemd aan een intellectueel.' En elders: 'Ik ben slechts een dromer... een verzamelaar van woorden...' De mens te paard is voor Drieu het symbool van de eeuwige rebel en zwerver; de mens, die nooit een vormpje van politieke, religieuze of literaire aard tot waarheid kan bombarderen. 'I shall be a wanderer' schrijft hij enkele jaren later in zijn dagboek en uiteindelijk was dat een juiste zelfanalyse. Vreemd genoeg keert hij juist nu terug naar de PPF. De motivatie van die daad is moeilijk te achterhalen. Het is mogelijk dat Drieu in de PPF de enige partij zag, die in staat zou zijn na de Duitse nederlaag - die voor hem sinds El Alamein vaststond - het Franse gezicht te redden. Het is ook mogelijk dat hij meende alleen in de PPF een waardige dood te kunnen vinden, 'een dood, die de revolutionair en reactionair, die ik ben, waardig is'.

In de laatste twee jaar van zijn leven eist de dood bijna al zijn aandacht op. Daarnaast duikt steeds vaker de vraag op, waarom hij geen communist geworden is. In november 1943 verdwijnt hij wederom uit Parijs. In Zwitserland hervat hij zijn religieuze studies, nu niet langer van het Christendom, maar van de Upanisaden, de Brahmasutra en de Tao. Opnieuw naar de hoofdstad teruggekeerd ziet hij nog maar één reden om in leven te blijven: vechten vóór de Russen tegen de Amerikanen. Maar tussen hem en het communisme (of zijn pseudo-communisme) staat zijn vroegere vriend Aragon, met wie hij in 1925 voorlopig en in de jaren '30 definitief gebroken had. Toegeven aan zijn communistische sympathieën betekende met andere woorden dat hij zijn trots tegenover Aragon diende te breken (die hem met een duidelijk 'ombre va-t'en' in de NRF van september 1925 diep beledigd had). En dat wilde hij niet. Alleen zelfmoord, zijn levenslange obsessie, kon een uitweg bieden. Op 12 augustus 1944 neemt hij een dodelijke dosis luminal in. Op het laatste moment wordt hij door zijn huishoudster Gabrielle Beucher gered. Na zijn herstel herwint hij schijnbaar de levenslust. Schijnbaar, niet meer. De *Mémoires de Dirk Raspe*, geschreven tussen zijn beide pogingen tot zelfmoord en pas in 1966 (onvoltooid) verschenen, tonen aan hoe labiel Drieu geestelijk was. Niet voor niets versmelt hij in deze gefingeerde memoires zijn leven (Dirk Raspe heeft dezelfde initialen als Drieu la Rochelle) met dat van Van Gogh. Er hoefde maar iets te gebeuren en...

Op 15 maart 1945 wordt er een bevel uitgevaardig om Drieu gevangen te nemen. Dit keer neemt hij geen risico: hij draait de gaskraan open en neemt een vernietigende dosis veronal. Gabrielle vindt de volgende dag twee briefjes, één voor haar en één voor de vrouw van Drieu, Colette. Op het eerste briefje staat: 'Gabrielle, laat me deze keer slapen'. Op het tweede: 'Colette, je weet wat je wel en niet moet doen. Verberg mijn papieren'.

Un homme mystifie par l'histoire

Bovenstaande schets kan naar de smaak van sommigen iets te politiek uitgevallen zijn, zeker wanneer men bedenkt, dat Drieu allerminst een 'politicus' was, maar een literator in hart en nieren. Of beter wellicht: een op en top intellectueel, die zijn ideeën het liefst binnen een literair raamwerk plaatste. Toch is het begrijpelijk dat vooral de min of meer politieke kant van het leven van Drieu de aandacht vraagt. Daarin

is nu eenmaal het meeste gebeurd en daarover valt het meeste te zeggen. Intellectuelen zijn over het algemeen achter hun bureau niet zo bijster interessant.

Voor een schoolboek zou je de meeste werken van Drieu met de begrippen ideeën- en sleutelromans moeten typeren. In bijna al zijn romans vindt men verwijzingen naar de buitenwereld: naar mensen, die werkelijk bestaan of bestaan hebben; naar maatschappelijke vraagstukken, die in de belangstelling staan; naar problemen op het individuele vlak, die z.i. ieders aandacht dienen te hebben. Iedere keer opnieuw vind je daarvan voorbeelden. Het is frappant, wanneer je in het tweede deel van *Gilles* de volgende zin aantreft: 'Zij spreken over de revolutie, maar de enige interessante daad is met een revolver de straat op te gaan en in het wilde weg te schieten, tot iedereen uitgeroeid is'. Bijna letterlijk dezelfde zin vindt men in het Tweede Surrealistisch Manifest van Breton, die dan ook ongetwijfeld model heeft gestaan voor de leider van de revolutionaire groep Révolte, die hier in *Gilles* beschreven wordt. 'Caël', zoals deze hier genoemd wordt, 'heeft de syntaxis onderdrukt, evenals de logica en het normale gesprek. Hij heeft de dialoog van de razernij uitgevonden, de extase voor leken, de atheïstische bezieling'. Dit vindt men elders over Caël/Breton, evenals karaktertekeningen, die niets te raden overlaten. Dit is één voorbeeld uit vele. Ook in de grote lijn van zijn romans tref je voortdurend diezelfde versmelting van werkelijke gebeurtenissen en literatuur. Het spelletje dat Drieu speelde op die grens waar voor hem fictie en realiteit in elkaar overliepen, wordt zó voor de lezer een leuke puzzel: door de biografieën of geschiedenisboeken over zijn tijd naast de romans te leggen krijgt men een boeiend panorama van geschuif met de chronologie, verwisseling van personages en verandering van perspectief. Diezelfde vervaging van grenzen treft men overigens in de essays aan: hier worden zwaarwichtige beschouwingen (bijv. in *Mesure de la France* over het feit, dat de Fransen niet goed genoeg kinderen produceren. Met tabellen en al) onderbroken door literaire small-talk.

Ik vraag me nog steeds af, of Drieu een 'groot literator' is; of zijn recente herontdekking 'eenvoudig een daad van literaire rechtvaardigheid' is, zoals Martin Ros in het nawoord bij de vertaling van *Homme couvert de femmes* schrijft. Bij sommige passages raak je overtuigd van het 'ja'; andere gedeeltes zijn stomvervelend. Kortweg: ik weet het niet. Wat ik vermoed, is dat Drieu vooral bekend zal blijven als representant van de Franse intellectuelen (of een bepaalde groep daaruit) in het Interbellum. En daarom zal hij ook eerder de aandacht krijgen en behouden van historici dan van literatuurstudenten. *Gilles*, *Etat civil* en *Le feu follet* zijn zonder twijfel goede romans, maar - afgezien wellicht van de laatste, die enigszins een uitzonderingsgeval is in het oeuvre van Drieu - om heel andere redenen dan bijv. de *Voyage* van Céline. Deze laatste roman boeit door zijn sfeertekening, door zijn alles-doordringende grijsheid, die in geen enkel hoekje een andere kleur meer toestaat. De romans van Drieu laten je in zoverre betrekkelijk onbewogen: hij is zelden in staat je mee te slepen; hij deelt mee, of hij trekt je even mee, om je spoedig daarna weer los te laten. Het is veel gemakkelijker om *tegenover* Drieu te staan dan tegenover Céline; de manier van vertellen van de laatste zorgt ervoor, dat je hoe dan ook, op een gegeven moment naast hem staat. Een stukje Bardamu wordt. De ik-persoon van *Etat civil*, het eerste prozageschrift van Drieu (1921), slaagt daar niet in. Iedere mogelijkheid tot identificatie, tot 'lezen met de rode oortjes' wordt doorbroken door soms-scherpzinnige, soms-nietszeggende bespiegelingen. Hetzelfde overkomt je bij lezing van bijv. *Homme couvert de femmes*: als na een lange monoloque intérieur een zin als 'Waarom hebben wij er, door een ontevreden mythologie, de zielen van godinnen van gemaakt, onwaarschijnlijke gezellinnen van ons, armzalige goden' (het gaat over vrouwen natuurlijk) volgt, dan stoort dat. De monoloog is kapot, de passage gebroken. Afgezien van de drakerige

taal komt dat vooral door het woordje ‘wij’, dat een generalisering inhoudt. Een filosofische constatering in een alles-behalve filosofisch stuk. Jammer.

Wanneer mijn eerder uitgesproken vermoeden, dat Drieu vooral om zijn ideeën en niet zozeer om zijn literaire kwaliteiten bestudeerd zal worden, juist is, dan dien ik ter afsluiting daarover nog iets te zeggen.

Afgezien van een doctoraalscriptie uit 1978, geschreven aan het Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam[3.], is mij nog slechts één inleiding tot of analyse van het werk en de persoon van Drieu in het Nederlands taalgebied bekend: het nawoord van Martin Ros bij de al meerdere malen genoemde vertaling van *Homme couvert de femmes.* In dit nawoord wordt Drieu naar mijn mening groot onrecht gedaan.

In de eerste plaats - maar dat is secundair -, omdat dit korte nawoord tal van feitelijke onjuistheden bevat: het is niet waar, dat in Amerika en Australië de afgelopen jaren de ene wetenschappelijke pil na de andere over Drieu verschenen is; het klopt eenvoudig niet, integendeel[4.], dat Andreu en Grover de wandaden van Drieu 'breed en grondig' uitmeten; het is allerminst bewezen, dat Drieu op de hoogte was van de genocide, die bedreven werd; Drieu kon onmogelijk rond 1934 een 'consequente keuze (maken)... voor de fascistische PPF', want deze partij werd pas in juni 1936 opgericht; het is gewoon verzonnen, dat Drieu zijn studie 'opzettelijk niet met een examen' bekroonde. Integendeel, hij wilde zelfmoord plegen na zijn mislukking; hij pleegde niet in 1944, maar in 1945 zelfmoord en daarbij werd hij niet door zijn vriendin, maar door zijn cuisinière gevonden. Hiermee ben ik nog niet uitgeput. Belangrijker dan deze 'slordigheden' echter is het feit, dat Ros naar mijn mening de problematiek ontoelaatbaar simplificeert. Dat is het tweede punt.

Het nawoord van Ros ademt een zwart-wit walm uit, die nu net door studies als die van Désanti, Andreu en Grover, Soucy[5.] en anderen genuanceerd wordt. Ik geloof dat het geen zin heeft opnieuw te beklemtonen, hoe 'schofterig' de mensen wel niet zijn geweest, die voor het fascisme gekozen hebben. Dat het fascisme één van de meest walgelijke politieke systemen (geweest) is, dat ooit het daglicht heeft gezien, daarvan is ieder zinnig mens nu wel overtuigd. Veel interessanter dan deze tot cliché verworden constatering is de vraag (en ik citeer Soucy dan maar), hoe het mogelijk is dat 'een sensitieve, intelligente, gecultiveerde intellectueel als Drieu Fascist kon worden'.

Hoe is het in vredesnaam mogelijk geweest, dat mensen als Drieu - en hij staat beslist niet alleen - in een dergelijk systeem meegedraaid hebben??

Een eerste vereiste voor de beantwoording van zo'n vraag lijkt mij, dat men het simpele schema 'x(Drieu)=fascist= schoft' overboord zet. Met dergelijke streng morele categorieën en redeneer-mechanismen is niets of niemand gediend. Dergelijke denkwijzen vervullen een noodzakelijke functie in een opbouwfase. Maar aangezien deze nu wel voorbij is, geeft zo'n manier van redeneren nu op zijn best nog een vreemd soort zelfbevrediging.

Drieu was namelijk geen schoft. Alle getuigenissen over hem, die Grover in zijn uitstekende inleiding[6.] over Drieu verzameld heeft, getuigen van het tegendeel. Van De Montherlant tot Malraux, allen zeggen ongeveer hetzelfde: hij was een twijfelaar, een tragische figuur, maar allerminst een smeerlap.

De meest waardevolle getuigenis is voor mij het boek van Dominique Désanti: dat een vrouw met een dergelijk verleden (communiste, vader werd door de nazi's gefusilleerd), tot de conclusie kon komen, dat de achtergrond, waartegen de keuzes van mensen als Drieu, Aragon, Malraux en Céline, begrepen moet worden, dezelfde is, zegt toch wel heel veel. Zij heeft er eigenlijk als eerste oog voor, dat er naast de

‘parti des fusillés’ (benaming voor de communisten na de Tweede Wereldoorlog) ook nog een ‘parti des mutilés’ is.

1917. Rechts achter hem Colette.

Haar gehele boek draait om een chaos: een donkere nacht, waarin Frankrijk na de Eerste Wereldoorlog terecht was gekomen en waaruit actieve mensen van allerlei slag en uiteenlopende achtergrond probeerden te ontsnappen. De een koos de linkerkant van het politiek spectrum, de ander de rechter, een derde probeerde in het midden door te modderen. Maar nergens in het boek van Désanti klinkt ook maar even de mening door, dat de witte helden voor links kozen en de zwarte misdadigers in het fascistische kamp terechtkwamen. Heel Frankrijk maakte, zeker sinds ca. 1934 een ‘reis naar het einde van de nacht’ en tallozen sloegen een gang in, die misschien naar een lichtpuntje kon leiden. En zo'n gang bleek een labyrinth, waar je niet meer uitkwam. Dat bedoelt Désanti m.i. als ze zegt, dat Drieu een ‘homme mystifié par l'Histoire’ is. Dat is de essentie van de tragiek van Drieu.

Ik wil hiermee niet beweren, dat Drieu een ‘lieverdje’ was, of dat fascisten, communisten, socialisten en democraten in één grote, chaotische broddelpot geworpen kunnen worden. Er waren ongetwijfeld, zeker naarmate het jaar 1940 dichterbij kwam, grote verschillen. In meerdere studies, o.a. in de vermelde doctoraalscriptie wordt op basis van een hypothese over wat de fascistische ideologie geweest zou zijn, duidelijk gemaakt, dat Drieu tal van fascistische denkbeelden uitdroeg. Het is evident, dat Drieu in een absoluut verwerpelijk systeem heeft meegedraaid en dat men hem daarvoor verantwoordelijk mag stellen. Maar het probleem is dermate gecompliceerd, dat er voor een enigszins bevredigend antwoord nog heel wat studie vereist is.

Schematische indelingen, gebaseerd op een historisch begrijpelijk, maar onjuist beeld, kunnen zo'n - ook voor het heden - noodzakelijk antwoord alleen maar vertragen.

Literatuur

Voor een eerste oriëntatie kan men het best de inleiding van Grover (genoemd in noot 6) gebruiken. Hierin vindt men ook een uitgebreide bibliografie, zowel van de werken van als van de studies over Drieu. Van de romans van Drieu, die de laatste jaren overigens bijna alle herdrukt zijn, zijn naar mijn mening *Etat civil, Le Feu Follet* en *Gilles* het meest leesbaar.

Eindnoten:

1. *Ueber den Prozess der Zivilisation* (1939, 1969^2).
2. Zie hierover ondermeer: J.-L. Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française* (Seuil 1969).
   Ook D. Nasaw, *From Inquiétude to revolution*, in: Journal of Contemporary History, jrg. 11 (1976).
3. Annette de Weger en Josje Calff, *Fascisme in Frankrijk 1919-1945* (Amsterdam 1978, gestencild).
4. Op p. 330 lees ik bij Andreu en Grover: ‘Il (= Drieu) demeure un “gêneur” qui irrite tous les esprits simplificateurs, tous ceux qui voudraient bien se débarrasser de lui en le disqualifiant d'avance sous l'étiquette de “collaborateur”, de “fasciste”, d' “antisemite”, voire de “salaud” et même de “putain”, puisqu'il trahit toutes les causes qu'il épouse’.
5. R. Soucy, *Fascist intellectual: Pierre Drieu la Rochelle* (Univ. of California Press 1979). Een andere studie in dit verband is van F. Field: *Three French writers and the Great War. Studies in the rise of communism and fascism* (Cambridge 1975). In dit laatste boek worden achtereenvolgens Barbusse, Drieu en Bernanos behandeld.
6. F.J. Grover, *Drieu la Rochelle (1893-1945)* (Gallimard 1979).

James Brockway
Engelse kroniek

Zoals ik al in een vorige kroniek heb vermeld, is de romanschrijver C.P. Snow (Lord Snow) in de loop van de zomer overleden. Naast het schrijven van romans, waarin hij zich meestal bezighield met het beschrijven van het leven binnen de instellingen van de Britse samenleving, b.v. de universiteiten of de regering, werkte Snow een tijd voor de regering, (in vroeger jaren was hij nogal pro-Russisch) en jarenlang, tot aan zijn dood, was hij ook een van de vooraanstaande literaire recensenten van de boekenpagina van de Financial Times.

Zelf heb ik Snow's romans nooit op hun juiste waarde geschat, aangezien dat type roman mij niet erg ligt (ik heb iets tegen het georganiseerde leven op aarde). Wel vond ik zijn recente bundel literaire essays *The Realists* (1978) buitengewoon leesbaar. Hierin bespreekt hij het leven en werk van figuren als Balzac, Dickens, Dostojewski, Proust, Stendhal en Tolstoi op een vanzelfsprekend beknopte, maar niettemin stimulerende wijze. Vooral interessant is het verband dat Snow bespeurt tussen leven en werk van de auteurs; daarna vallen enkele details op zoals de werkwijze van Dostojewski en zijn verspilling - door gokken - van het geld dat hij met zoveel inspanning had verdiend.

Terug na een bezoek aan Holland vernam ik dat nog een auteur min of meer van Snow's generatie plotseling overleden was, en dit deed mij verdriet, daar ik haar de laatste jaren had leren kennen en waarderen. Het overlijden van Olivia Manning valt samen met het verschijnen van het laatste deel (*The Sum of Things*) van haar nieuwe trilogie, *The Levant Trilogy*, waarover ik hier eerder geschreven heb.

Niettegenstaande het succes van haar *Balkan Trilogy*, over Britse vluchtelingen uit dat deel van Europa tijdens de Tweede Wereldoorlog... (de *Levant Trilogy* is hiervan het vervolg), was Olivia Manning steeds van mening dat haar werk werd onderschat. Weliswaar heeft Anthony Burgess haar indertijd ‘our most considerable woman novelist’ genoemd, maar zij schitterde nooit zoals enkele wat jongere Engelse schrijfsters uit de jaren vijftig en zestig dat deden, auteurs als Iris Murdoch, Muriel Spark of Edna O'Brien. Zij bleef teveel op de achtergrond. Spectaculair was haar schrijven òòk niet.

Ikzelf echter - en ik ben hier lang niet de enige - had grote waardering voor haar koele, wijze ironie, voor haar precieze, *relaxed* proza, en ook voor de kundigheid waarmee ze een stuk geschiedenis wist te beschrijven door middel van de mensen die daarin betrokken raakten. In een laatste interview in het kwartaalblaadje van de New Fiction Society, had Olivia geklaagd dat men haar bij het toekennen van de CBE-onderscheiding (een lintje) als een ‘romantic novelist’ bestempeld had. Dat was natuurlijk onzin. Olivia Manning schreef geen ‘romances’ maar intelligente, volwassen romans met veel kritisch inzicht en ironie. Voor een deel zijn haar trilogieën kronieken van een tijdperk in de geschiedenis van het Britse volk, maar het blijven romans, ‘works of imaginative fiction’.

Om een uitstekend beeld te krijgen van een uithoek van het Britse Imperium in staat van ontbinding, raad ik het lezen van haar roman *The Rain Forest* (1973) sterk aan. Intussen is de laatste maanden de populaire en succesvolle feministische Engelse schrijfster Fay Weldon bezig een televisie-versie van de *Balkan Trilogy* van Manning te maken. Olivia gaf dikwijls haar eigen mening over verschillende bekende Britse auteurs van nu in haar brieven aan mij - zij was sterk kritisch van aard - maar deze uitlatingen waren alleen voor privé-consumptie bedoeld en ik zal er dus over moeten zwijgen.

In de laatste twee kronieken had ik het over de jongste roman, *Russian Hide & Seek*, van Kingsley Amis en moest ik mijn teleurstelling daarover registreren. Nu zit ik al weer met hetzelfde probleem, deze keer in verband met de nieuwste roman, *Setting the World on Fire*, van de bekende, hooggewaardeerde, stevig gevestigde, vaak in Amerika als professor optredende Sir Angus Wilson.

Wilson's werk was mij nooit volkomen sympathiek, maar ik vond het wel boeiend, kritisch en satirisch, onderhoudend en heel intelligent. Met uitzondering van *As If By Magic*, zijn voorlaatste roman van 1973, heb ik al zijn fiktie gelezen vanaf het begin, toen zijn verhalen kort na de oorlog in het maandblad *Horizon* verschenen. Hij is vrij laat als schrijver begonnen en hij heeft nu al iets van de ‘grand old man of letters’ over zich.

Ik genoot in het bijzonder van zijn venijnig-kritische kijk op de Britse middle-class *Way of life* en op het verschillende soort mensen waaruit onze samenleving is gevormd. (Voor zijn kijk op ‘dear old English ladies’ leze men zijn allereerste en griezelige verhaal *Strawberry Jam*!) Maar er was één roman van Wilson - *The Old Men at the Zoo* - waar ik niet door kon komen. Op bladzijde 70 aangekomen ging het mij opvallen, dat hij iedere figuur in zijn roman met de een of andere vinnige of gemene opmerking had afgebroken.

Deze agressieve, bijna ziekelijke vernielzucht vond ik in een romanschrijver verdacht. Ik zag het als een tekortkoming in iemand die de wereld en de mensen van vele kanten moet kunnen zien en die best een beetje mededogen met zijn lang niet perfekte medemens mag hebben. Uit esthetisch en technisch oogpunt heeft bovendien zoveel venijn een negatieve uitwerking - het wordt eentonig, èn men begint ook zijn vertrouwen in de onpartijdige visie van de auteur op de wereld te verliezen.

Nu, jaren later, kan ik ook niet door *Setting the World on Fire* komen al ben ik vandaag wel tot bladzijde 150 d.w.z. halverwege het boek doorgedrongen. Het zijn langdradige, hyper-enthousiaste beschrijvingen van het barokke interieur van een denkbeeldig huis uit de 17e eeuw, vlak naast de Westminster Abbey in Londen, een huis dat door de architecten Vanbrugh en Pratt moet zijn gebouwd, en met zijn eindeloos lijkende en zelfgenoegzame relaas over de voorbereidingen van een opvoering (door amateurs van voorname scholen!) van de 17e eeuwse opera *Phaethon* door de Franse componist Lully, kan Wilson mij niet onderhouden, alleen maar vervelen - terwijl ik vrij veel van de barokke architectuur weet en veel voorbeelden van

barokke meesterwerken in Europa bezocht en bewonderd heb en bovendien muziek- en vooral operaliefhebber ben. Maar er is een groot verschil tussen architectuur en kunst zien en bewonderen en bladzijde na bladzijde moeten *lezen* over hoe mooi en magnifiek het allemaal is. Afgezien van de verveling en het gebrek aan vaart en spanning, weet ik ook niet wat Wilson met zijn boek wil, waar hij heen wil. Halverwege gekomen, lijkt hij nog steeds bij het startpunt te zijn.

De jonge Piers, zoon van de familie die het grote huis bezit, zal regisseur van de opera zijn en hierdoor hoopt hij connecties te krijgen met invloedrijke figuren in de toneelwereld, want daar wil hij als man later schitteren en 'set the world on fire'. Zijn jongere broer Tom is veel stiller en bescheidener van aard. Indien Wilson dus van plan was zijn roman op dit contrast tussen de twee broers op te bouwen, dan is dit zelfs halverwege de roman nog steeds niet duidelijk geworden.

Integendeel: in plaats van de lezer met deze tegensteling van aard en karakter te boeien, vult Wilson bladzijde na bladzijde met alinea's als de volgende:

> Could someone from this rather obscure seat to the west of the North Doorway see far enough up to take in Jove, whom he proposed to place high on a suspended platform beneath the lantern's light, and, above that lesser God, the Sun King, who he would seat in lesser majesty to receive his son in the South Gallery below? (...) Did it mean that these allusions that he wished to make to the dimension of contemporary Louis XIV's earthy monarchy in this legend of Greek celestial deity would drive him to clothe the cast entirely in seventeenth century costume? No, he wasn't going to have that. Just suggestions here and there, like Jove's peruke. Otherwise it would all look conventionally 'clever', like Shakespeare in modern dress. That way he would sacrifice the essential visual reality of the play to its contemporary Court undertones that were, after all, only one dimension,

Dat is vermoeid overladen en vermoeiend proza en hoewel het argument voor *Piers* misschien interessant is, wordt het voor de lezer oervervelend.

Het is blijkbaar niet tot Wilson doorgedrongen dat het idee om een 17e eeuwse opera in een denkbeeldig gebouw op te voeren, de lezer niet in dezelfde staat van vervoering en extase kan brengen als de jonge Piers en zijn auteur Wilson blijkbaar hebben gekend.

Veel meer heb ik genoten van de eerste roman van Sally Emerson: *Second Sight.* In dit boek beschrijft de auteur (die ook redactrice is van het Londense maandblad Books and Bookmen) de gevoelens en gedachten van het meisje Jennifer - vijftien jaar oud - dat eigenlijk liever niet volwassen wil worden, dat volwassenen vervelend vindt (met uitzondering van haar vader, een auteur) en dat voor gezelschap liever de 19e eeuwse romantische dichter Shelley en de 17e eeuwse toneelschrijfster en feministe Aphra Behn kiest. Zij praat met beiden en roept hun geesten weer op.

Als ik vertel, dat zij reeds op de tweede bladzijde van de roman haar moeder naakt ziet (deze is bezig 'de liefde te bedrijven' op een van de tafels van haar restaurant en wel met een vriend van haar man)... en als ik hieraan toevoeg, dat er vrij vroeg in het boek sprake is van incest en zelfs een moord, dan zal de lezer gauw tot de conclusie komen dat dit modetrucs zijn om de aandacht te trekken en de roman interessant en modern te doen lijken. Want overspel, incest en moord zijn kenmerkend voor onze tijd, nietwaar?

Maar in dat geval zal de lezer zich hebben vergist. Men kan deze aspekten van de eersteling van Sally Emerson gewoonweg negeren en de roman blijft nog steeds

boeien. Want deze Jennifer is zèlf interessant: zij is een dromer, maar zij is ook belezen en intelligent en zij ‘has a mind of her own’.

Ja, in *Second Sight* trof ik veel dat meer dan veelbelovend is, veel dat mij origineel en anders en heel interessant lijkt.

Sally Emerson.

En nu is de twintigste roman van Iris Murdoch *Nuns and Soldiers* zojuist verschenen en... gekraakt. ‘Very, very silly’ schrijft een recensente in de *Daily Telegraph*, terwijl Angela Carter in *The Guardian* het over Iris Murdoch's jongste ‘metaphysical romance’ heeft, die zij als ‘clumsily schematic and ill-written’ karakteriseert en verder als ‘a nice middle-class novel, backlit with Significance and put together with spit and string’. Heigho! Dat moeten wij nog eens zien.

Angus Wilson: *Setting the World on Fire.* Secker and Warburg, London, 296 blz.

Sally Emerson: *Second Sight.* Michael Joseph, London, 240 blz.

[Nummer 81]

Angenies Brandenburg
'Annie is van ijzer'

'Jij schrijft natuurlijk het biografisch portret', zeiden ze bij BZZLLETIN toen er plannen lagen voor een Annie Romeinnummer. En wat is een logischer antwoord dan 'Ja, hoor', als je al enige tijd werkt aan een biografie over Annie Romein-Verschoor? Terecht word je verondersteld van zo'n vrouw heel wat af te weten onderhand: niet voor niets zul je immers het meeste van haar werk gelezen hebben en vele gesprekken met derden over haar gevoerd? Bovendien gaat het om een historisch recente figuur, wier levensloop niet aan elkaar gelijmd hoeft te worden als een gebarsten pot, bij stukken en brokken opgedolven uit halfvergane kronieken en documenten.

Er is materiaal in overvloed. Honderden van haar artikelen zijn in druk verschenen, het foto-tijdperk was bij haar geboorte allang aangebroken, er is een persoonlijk archief van behoorlijke omvang, vele van haar vrienden en omstanders leven nog en er zijn, om alle ongewisheid over het ontbrekende weg te nemen, haar eigen mémoires *Omzien in Verwondering.* Genoeg informatie om wel tien biografische portretten samen te stellen. Maar het is alsof de speurtocht naar het verleden iets té gemakkelijk is gemaakt, en of er rookgordijnen liggen die pas na lang en geduldig kijken worden opgelost.

Neem nu zo'n autobiografie. Hoeveel keer ik niet gehoord heb 'dat een biografie toch bepaald overbodig is als iemand zichzelf al heeft uitgesproken in haar mémoires' - meestal is het de eerste reactie die ik krijg wanneer mijn onderzoek ter sprake komt. Ook wordt overigens niet zelden, geheel kosteloos, het commentaar: 'Annie Romein? Was dat niet een verschrikkelijke ka?' geleverd. Voor de biograaf zijn mémoires gevaarlijke dingen. Hoezeer ze in ons land ook witte raven zijn qua zeldzaamheid, het zijn en blijven voor het publiek bedoelde geschriften. Het beeld dat men van zichzelf geeft naar buiten is nooit gelijk aan het beeld in de spiegel, al was het alleen maar omdat er altijd een netwerk is van personen temidden waarvan de schrijver leeft: sommigen hunner, degenen die hem het liefst zijn, worden gespaard. Rationalisaties en alibi's die zich al voordoen bij de discursieve rede, het innerlijk gesprek van de ziel met zichzelf, worden sterker en sterker naarmate de openbaarheid van wat uitgesproken wordt groter is. Iemand die zijn leven te boek stelt, vindt in ieder geval dat leven en dus zichzelf de moeite waard - zoals iemand die artikeltjes schrijft zijn mening de moeite waard vindt. Om zijn leven de moeite waard te vinden moet men zijn bestaan gerechtvaardigd en als een god, streng maar zonder afschuw, over zijn eigen daden geoordeeld hebben.

Er is geen autobiografie die niet als zodanig zulk een rechtvaardiging is. Er is geen mémoirenschrijver die niet, de een met meer, de ander met minder afstand, in welke vorm dan ook een monument voor zijn bestaan opricht. Simone de Beauvoir deed het voor haar intellect, Céline voor zijn slechtheid, Virginia Woolf voor haar schrijverschap, Annie Romein voor het beeld van zichzelf waar zij mee vergroeid was. Toen *Omzien in Verwondering* verscheen, en voor het eerst een boek van Annie Romein wijd en zijd besproken werd, trapten de critici volop in de strik die voor hen gespannen was: het merendeel roemt haar om haar eerlijkheid. Scherpzinnigheid, eruditie, nuchterheid, engagement en strijdbaarheid worden als haar positieve kanten naar voren gehaald, gebrek aan sereniteit, een onderwijzeressentoon, arrogantie en hardheid als haar negatieve, maar in de meeste

gevallen is het overkoepelende woord: ‘oprechtheid’. Alleen Wam de Moor in De Tijd twijfelt aan deze oprechtheid, maar die had een stukje in het Hollands Maandblad gelezen waarin Karel van het Reve tante Annie op leugentjes betrapte. Een enkeling (A.L. Constandse, P.H. Dubois) geeft nog iets menselijks mee aan de schrandere kritikaster die Annie Romein in veler ogen is, en noemt haar ‘gevoelig’ en zelfs ‘romantisch’.

En ook in mijn ogen komt ze uit *Omzien* naar voren als het sterke karakter, de in werkkracht en intelligentie imponerende vrouw. Weliswaar met een verborgen dromerigheid die zij wel noemt maar zelden toont, en met een slot op haar mond als het gaat om het dierbaarste wat ze had: Jan, en hun kinderen en kleinkinderen. Zo wilde ze het ook. In het voorwoord schrijft ze over de bewust aangebrachte vertekening van de rol die haar kinderen in haar leven gespeeld hebben, en verderop in het boek herhaalt ze dat over haar kleinkinderen.

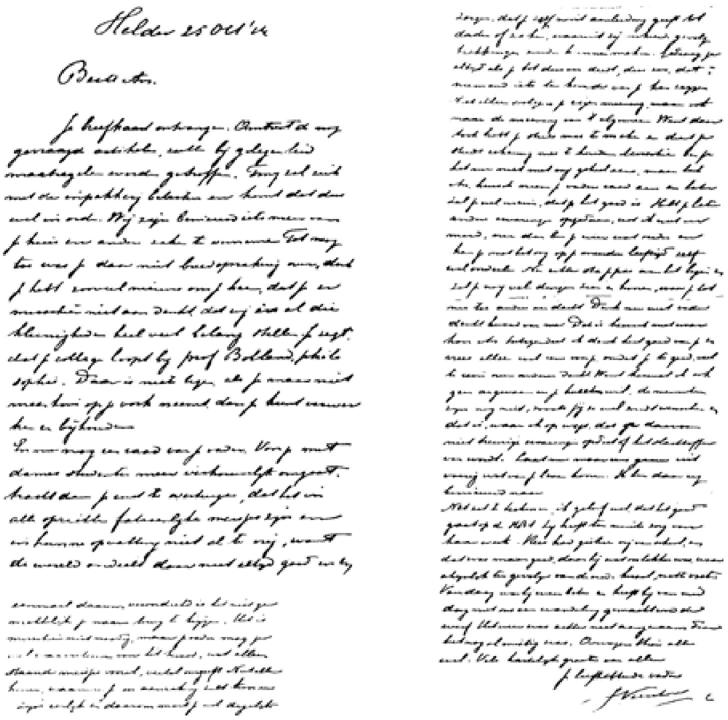
Naar de werkelijke familieverhoudingen, en naar Annie's rol als moeder en grootmoeder, moet je raden. Het imponerende effect ontstaat dan ook via de nadruk die, door het verzwijgen van andere kanten, is komen liggen op de kant van gestudeerde, zeer wijd blikkende vrouw wier opinie telt. Dat ze zich daarbij, met de ironie die zo aantrekkelijk is omdat er een afstand door gehandhaafd wordt tot het platgetreden leven van alledag, ‘meisje voor halve dagen’ noemt, maakt haar des te sterker en onnavolgbaarder: wie kan gedurende de ene helft van de dag, in een tijd dat er wasmachines noch diepvriezers zijn, drie kinderen grootbrengen, een lastige man steunen, een stootblok vormen tussen de vader en de kinderen, kleren breien en naaien, zoute bolletjes bakken en gasten ontvangen, en in de andere helft honderden artikelen produceren?

Afbeelding

Nee, de mémoires geven geen, althans geen voldoende rijk, antwoord op de vraag wie Annie Romein-Verschoor eigenlijk was.

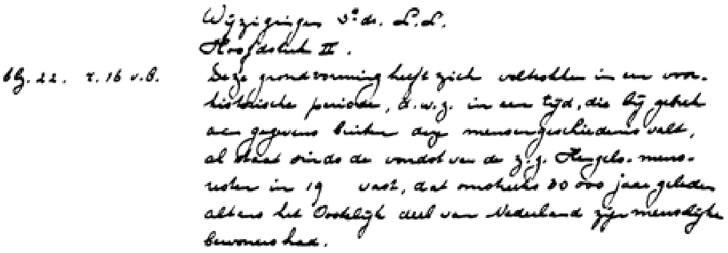
Maar we hebben meer. We hebben allereerst haar afbeelding: niet op een misschien eveneens vertekend schilderij, maar op foto's. De beide omslagfoto's van *Omzien* (ik neem deze omdat ze het bekendst zijn) tonen haar op resp. achttien- en vijfenzeventigjarige leeftijd.

Wat we op de eerste foto zien is een mooi, symmetrisch, peilend meisjesgezicht. Een oogopslag zonder enige koketterie: het zijn ogen die beoordelen, die je recht aankijken maar behalve intelligentie en ernst niets verraden. Geen glimlach, maar ook geen mond die burgerjuffrouwen-verongelijktheid te


Helder 25 Oct '2.

Beste An.

Brief van Vader Verschoor aan Annie, die net in Leiden studeert.


Wijzigingen 3e dr. L.L.
Hoofdstuk II.
blz. 22. r. 16 v.b. Deze grondvorming heeft zich voltrokken in een voorhistorische periode, d.w.z. in een tijd, die bij gebrek aan gegevens buiten onze menschengeschiedenis valt, al staat sinds de vondst van de z.g. Hengelo-mensch in 19 vast, dat misschien 30 000 jaar geleden alleen het Oostelijk deel van Nederland zijn menschelijke bewoners had.

Handschrift Annie Romein-Verschoor: een voorgestelde wijziging voor de derde druk van *De lage landen bij de zee.*
Het jaartal van de vondst van de zgn. Hengelo-mens moest blijkbaar nog worden opgezocht!

vrezen geeft voor de toekomst. Dik, donker madonna-haar, in het midden gescheiden en van achter weggestoken in de rol die destijds mode was als je achttien werd. Een, op de foto onduidelijk, futuristisch bordeaux-rood fluwelen jak met een randje van zwart bont langs de hals. ‘Béëldig zag ze er altijd uit’, volgens haar jongste zuster Netty. Later, in en na de tweede wereldoorlog, zou dat veranderen; verschillende mensen beschrijven Annie dan als slonzig, onverzorgd, opzettelijk slecht gekleed.

Als je er goed naar kijkt, alsof de jonge vrouw op de foto ieder ogenblik met je zou kunnen gaan praten, is het eigenlijk een gesloten en afwerend gezicht dat je ziet. Er ligt geen ingehouden plezier, zelfs geen spot in haar ogen. ‘Een meisje dat erg overtuigd moet zijn van haar eigen kunnen’, denk je bij jezelf. ‘dat liever slim wil worden genoemd dan charmant, heel studieus, en niet vertrouwelijk over haar geheimen’.

Op de omslagfoto van het tweede deel is het jonge meisje een dame van vijfenzeventig geworden. Als om de zeven jaar, zoals wel gezegd wordt, de hele celhuishouding van het menselijk lichaam zich vernieuwt, heeft in de bijna zestig jaar die tussen het eerste en het tweede portret liggen, acht maal een dergelijke vernieuwing plaats gehad. En in de feitelijke veroudering zien we inderdaad nieuwe dingen: de mond nu wèl opzij geplooid in een glimlach; de krans van kraaiepootjes naast de ooghoek ponsteken van een - op de tijd veroverde? - humor. De oogleden vertonen, als eelt op de handen van een timmerman, het fijne craquelé van een intensief gebruik. De ogen zelf staan nog steeds aandachtig en waakzaam, maar niet meer gespannen. Op het voorhoofd één rimpel loodrecht boven de neusbrug. De andere lijntjes lopen, geëtst door een levenslange, kritische nieuwsgierigheid, overdwars. Het haar is wit geworden en (op aandrang van haar fotograferende dochter Annelies) zorgvuldig gekapt. Op de halssluiting van haar blouse draagt ze de speld van Jogja-zilver - gekregen van Jan, en het sieraad dat ze het meeste droeg.

Over het eerste portret kan ik niet oordelen: het kan geflatteerd zijn, maar ze kan er ook precies op geleken hebben. Het tweede kon ik controleren bij mijn enige ontmoeting met haar, in oktober 1977, en toen was het gezicht van de levende Annie Romein frappant gelijk aan de gezichtsuitdrukking op de foto. Het is alleen jammer dat ze de lezer van *Omzien 2* niet frontaal aankijkt, want ze had prachtige ogen. Klare, grijsblauwe ogen, helder als het water van een binnenzee waar de zon op schijnt, afwisselend dansend van levendigheid en groot van concentratie - een van de meest expressieve paren ogen die ik ooit gezien heb. Ze vingen alle aandacht, en leidden je af van het fragiele, gebrekkige lichaam waar ze het tot haar woede en verdriet de laatste jaren van haar leven mee moest stellen.

Ik vraag me af hoeveel biografen die hun 'onderwerp' zelf gekend hebben, zich laten leiden door hun eigen, moeilijk te verifiëren intuïtie over het karakter van die man of vrouw. Je ontkomt er in ieder geval niet aan, ook al is je indruk maar gebaseerd op één middagje samen praten. Voor mij waren na die ene middag een paar dingen heel zeker: dat ze in geen mens onverschilligheid zou oproepen maar òf vrienden òf vijanden maakte, dat ze een bijna provocerende kom-mij-niet-te-na houding had, en dat ze een buitengewoon taai maar kwetsbaar wezen was. Naast de verhalen over Menno ter Braak waarvoor ik gekomen was, zijn twee dingen me vooral bijgebleven. Het ene was de wijze waarop ze vroeg naar mijn persoonlijk leven,

en me de voorspellende waarschuwing gaf: 'Pas maar op, als je geen kinderen hebt krijg je ook geen kleinkinderen'. Het andere was de oesterreactie op een opmerking die ik maakte. We waren onder het praten afgedwaald naar Simone de Beauvoir, die ooit, in 1946, eens op de Amsterdamse Kring ontvangen was als 'Mevrouw Sartre'. Met kennelijk plezier om De Beauvoirs onbehaaglijke houding voegde Mevrouw Romein eraan toe: 'Ik geloof dat ze altijd bang was in de schaduw van Sartre te blijven'. Toen ik haar vroeg - logisch, vond ik - of ze daar zelf dan nooit bang voor was geweest, antwoordde ze alleen maar: 'Nee'. Geen verklaring, geen argumenten; één woord: nee. Het spijt me nóg dat ik niet, op gevaar af de kamer uitgezet te worden, gezegd heb dat ik haar niet helemaal geloofde, want hoewel de toon van dit 'nee' afgemeten was en zonder enige toegang, keek ze erbij als een kind dat iets stouts zegt.

Gevoelige kwetsbaarheid

Op dat ogenblik meende ik iets te zien van de kern van Annie Romeins persoonlijkheid: achter een houding van groot zelfbestuur de 'gevoelige kwetsbaarheid die - bij alle uiterlijke schijn van intelligente nuchterheid, en misschien wel schijnbare hoogmoedigheid - haar leven bepaald en gericht heeft'. Zo noemde haar oudste zoon Jan Erik het in zijn afscheid bij de crematie, en vele van de vrienden en kennissen die ik gesproken heb konden mijn indruk van enerzijds haar geslotenheid, anderzijds haar gevoeligheid bevestigen. Toch, al is zo'n persoonlijke indruk als ik daarnet weergaf niet weg te wissen, het blijft een indruk op basis van een incident, en al verifiëren honderd anderen je veronderstellingen, het blijven hùn subjectieve oordelen, die niet minder met het karakter van de informant, dan met de eigenschappen van de betrokkene te maken hebben.

Het zou dwaas zijn, zulke bronnen voor méér te houden dan voor wat ze waard zijn: reacties van de buitenwacht op de verschijningsvorm(en) van de hoofdrolspeelster. Pas als we een groot aantal *feiten* kennen uit iemands leven, een aantal gebeurtenissen, omstandigheden, handelingen en letterlijke uitlatingen, kunnen we beginnen met een interpretatie die been heeft om op te staan.

Eén van de feiten uit de categorie 'letterlijke uitlatingen' is het niet-autobiografisch deel van een oeuvre, zeker als dat, zoals in ons geval, essayistisch is. Ofschoon je zelfs achter je eigen woorden schuilevink kunt spelen - wat is een van de opvallendste fenomenen aan taal? Door taal kun je liegen! - is toch wat eenmaal opgeschreven is, verraderlijk. Met een behoorlijke analyse van de stijl is het mogelijk niet alleen dingen als ethische bewijsvoeringen of een defecte logica op te sporen, maar ook te onderscheiden tussen bijv. pathetisch of zakelijk taalgebruik, abstraherende, boven-de-stof-staande of emotioneel geladen taal.

Niet alleen voor de essayist, ook voor de romanschrijver, de verhalenschrijver en de schrijver van brievenboeken geldt dat zijn werk vatbaar is voor zulke analyses.

Menige excurs, velerlei dialoog in Goethe's *Wilhelm Meister*, Fontane's *Effi Briest*, Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, Simone de Beauvoirs *De Mandarijnen* of in... *Vaderland in de Verte* van Annie Romein-Verschoor, is op te vatten als een essay in statu nascendi, als een 'probeersel' (letterlijk) in het beschouwen van een bepaald thema.

Als we een van onze grootste essayisten, Menno ter Braak, volgen in zijn opmerkingen over het genre dat hij zelf beoefende, zien we hoe hij weliswaar uitging van het klassieke beginsel dat het essay een tussenvorm is tussen wetenschap en

kunst, maar er een fijnzinnige waarneming over het innerlijk van de essayist aan vastknoopte. Bij een essayist, zegt hij, zijn twee verschillende verhoudingen tot de ervaren wereld in één persoonlijkheid geconcentreerd, zonder uit elkaar te gaan in twee verschillende werken. Essays zijn niet alleen tegenstrijdig in hun opzet en bedoeling, maar ook in hun vorm en taalgebruik. Enerzijds vertegenwoordigen ze de wetenschappelijke ‘Darstellung’, anderzijds het schouwende, egocentrische, uiterst persoonlijke ‘visioen’.

Bijtend commentaar

Ik heb er de ruimte niet voor, verder in te gaan op de vraag wat nu precies de kenmerken zijn van het essay en van de essayist, dus ik beperk me tot deze oppervlakkige weergave van één, Ter Braak's, stem. Maar ook in die woorden ligt een essentie die wonderlijk goed slaat op de essayiste Annie Romein: een persoonlijkheid met twee verschillende verhoudingen tot de ervaren wereld. Zoals Ter Braak niet vrij was van een gecompliceerde gevoelswereld, zo was zij zelf evenmin alleen maar een superieur toeschouwster van aardse zotternijen. Ook bij haar staat de ‘Darstellung’ tegenover het ‘visioen’, wordt de gelijkmatige taalstroom van de docerende, de vertellende Annie Romein ineens onderbroken door de opspattende watervallen van de felle, de persoonlijk-geraakte Annie Romein. En dan hoeven we onder ‘visioen’ nog niet eens de politieke utopie te verstaan die zij zag in de maatschappelijke verhoudingen van een ideaal communisme, - het kan ook de engelen en duivelen omvatten van de in zijn privébestaan opgeheven of juist bedreigde mens.

Hoor bijvoorbeeld eens naar het verschil tussen de twee volgende passages, allebei over middelen waarmee men van oudsher probeerde, de lichamelijke aftakeling tegen te gaan (uit: *Ja vader Nee vader):* ‘De nomadische voorouders van de Egyptenaren uit het mesoliticum kenden al tatoeage, huidsmeersels en -verven. Zalven en parfums, in de eerste plaats in de dodencultus gebruikt, werden in het historische Egypte door priesters onder magische bezweringen bereid en evenals de grondstoffen ervoor, geurige oliën en kleurstoffen, over grote afstand verhandeld’. Hier is de historica aan het woord, de uitleggende instantie, de informatie-geefster: wil je iets weten over cosmetica bij de Egyptenaren en de Grieken? Kom hier, en ik zal het je vertellen.

Bladzijden lang wordt deze vertellende toon voortgezet. Maar dan, in één alinea, verandert plots de geschiedenisles in een bijtend commentaar: ‘Dat dit spelletje (met hormoonpreparaten, AB) niet helemaal ongevaarlijk is, mag de pret niet storen van al die vrouwen die zich zonder haar potjes en flaconnetjes niet alleen gehandicapt in de minaarsjacht voelen, maar ook “ongekleed”, verslonsd, geknot in haar zelfbewustzijn, vroeg oud, falend tegenover een echtgenoot die in zijn carrière de steun van een stralende jonge vrouw verlangt en zelfs tegenover de firma die prijs stelt op “verzorgd” vrouwelijk personeel’.

Om even aan te geven hoe je niet alleen naar de betekenis, maar ook naar de woordvorm ‘bewijzen’ kunt dat het wetenschappelijke verlaten wordt voor het persoonlijke, wijs ik op het gebruik van de verkleinwoorden in de boven aangehaalde zin. In combinatie met de geladen bijvoegelijke naamwoorden sorteren ze met succes het pejoratieve effect dat de schrijfster wilde.

Door taalgebruik en stijl te ontleden kunnen we kennelijk te weten komen dat de afstand tussen schrijfster en stof verkleind, de betrokkenheid met het onderwerp vergroot is. Maar waarom? Waarin ligt de noodzaak voor Annie Romein om, zoals in dit geval, uit te halen naar ‘al die vrouwen’ wier eigenwaarde afhangt van potjes en flaconnetjes?

Het antwoord dat in laatste instantie op deze en dergelijke vragen te geven valt, dat de correspondentie kan verduidelijken tussen bepaalde vormkenmerken en bepaalde gevoeligheden, ligt in de biografie.

Levensbeschrijving

Het is bekend dat de Romeins grote liefhebbers waren van de levensbeschrijving; Annie spreekt zelf van een ‘onbeschaafd onverzadigbare honger naar het biografische’.

Jan heeft er een boekje over geschreven, *De Biografie* (1946) en vertaalde de Mehring-biografie van Marx; Annie was redacteur van een reeks biografieën *Daad en Droom* (waarin buiten Jans boekje nog twee titels verschenen: Gandhi en Peter de Grote), schreef een vie romancée over Hugo de Groot, en deelt met grote regelmaat aan serieuze jongelui die ernst willen maken met de cultuur het advies uit, aan die of die eens een biografie te wijden. Beiden schreven ze tenslotte de portretten van de *Erflaters.*

Bij beiden ook zijn er sleutelwoorden die ze met betrekking tot wat een levensbeschrijving moet zijn, veelvuldig hanteren. ‘Onbevangenheid’ is er zo één, ‘psychologisch doordringingsvermogen’ een ander, ‘historisch begrip’ nog een. Wie de auctor intellectualis is van de bij Jan zeer veel en de bij Annie regelmatig voorkomende ‘onbevangenheid’ is moeilijk te zeggen. Misschien zal een vindplaats de eerste gebruiker ervan uitwijzen. Zoals we zullen zien lijkt het aannemelijk dat ‘onbevangen’ een woord, beter een houding is, typisch voor Jàn; het past beter bij de voorzichtigheid en de wetenschappelijke aarzeling van de kamergeleerde dan bij de praktischnuchtere beslistheid van de artikelen schrijvende moederduizendpoot.

‘Alsof het niet de taak van de biograaf ware’, schrijft Jan als hij zijn eisen toelicht van historisch en psychologisch inzicht, ‘zijn held als een eenheid te zien om hem te begrijpen. (-) Alsof men dit verzuimende niet leven, werk en karakter aan het toeval prijsgeeft en het niet juist de taak der wetenschap is, overal het toeval te elimineren. (-) En het îs geen toeval, dat bijv. een schrijver juist in *dat* jaar *dat* werk schreef. (-) Ook de boeken en artikelen uit de studeerkamer van de schijnbaar meest onbewogen geleerde zijn het resultaat van een wisselwerking tussen diens “ego” als kern met zijn “omgeving” als periferie’.

Als men, gelijk Karel van het Reve, de neiging heeft de Romeins in sommige opzichten als peter en meter van zijn intellectuele domein te zien, kan men, om er zijn voordeel mee te doen, naast deze zienswijze van Jan een tweede van Annie zetten. Door haar gewoonte, dezelfde dingen op de meest verschillende plaatsen te zeggen en te herhalen - zodat je haar werk het beste op een *diachronische* manier kunt lezen om er de belangrijke thema's uit te halen - is het zomaar ergens dat we de waarschuwing tegenkomen om ‘het beeld van de schrijver over wie we de waarheid willen vertellen, niet te vervalsen’. Als het origineel de moeite waard is, kan het beeld alleen aan menselijkheid inboeten door het ‘wegdoezelen van tekorten’. En vooral bij het uitgeven van nagelaten papieren van anderen moeten we ‘uiterst discreet zijn met onze discretie’.

De Romeins spreken duidelijke gedachten uit over de werkwijze van de biograaf, Jan in zijn barokke, Annie in haar meer huiselijke stijl. Zodra ze door een ingreep van buitenaf worden veranderd in hun rol, van actief naar passief, van schrijver naar beschrevene, zullen ze als het ware zelf een toetssteen gaan vormen voor de bruikbaarheid van die gedachten, en over het graf heen nog het benefiet hebben van een leermeesterschap dat ze bij hun leven zo graag vervulden.

ANNA HELENA MARGARETHA VERSCHOOR werd op 4 februari 1895 geboren in Hatert bij Nijmegen, als derde kind van Jan Verschoor en Anna Helena Margaretha Brakke. ‘Het jaartal was goed, maar de plaats een vergissing’, zal Jan Romein later zeggen: ze had aan zee geboren moeten zijn. Wat anders dan de zee had ‘haar blik zo ver, haar hart zo ruim, haar geest zo wijd en tegelijk diep kunnen maken?’

Haar vader was 34 toen ze geboren werd, haar moeder 32. Met haar oudere broer Jan en zuster Triny verschilde ze resp. vier en twee jaar. Na Annie zou het gezin nog uitgebreid worden met twee kinderen. In 1901 werd Netty geboren en in 1905 Kees (Gerrit Hendrik): ‘de kleintjes’.

Vader Verschoor.

Uit *Omzien in verwondering*, dat voorlopig mijn belangrijkste bron is voor de maatschappelijke achtergrond en het geestelijk klimaat van de Verschoors, komen we eigenlijk niet veel feitelijks te weten. Geen jaartallen, bijna geen feiten of gebeurtenissen, zelfs geen volledige namen. Over de grootouders wordt wel iets verteld, maar hoofdzakelijk uit het perspectief van het kleinkind: hoe het huis van grootmoeder Brakke in Alkmaar was ingericht, hoe er een familie-verhaal ging over een oudoomnabob. Bij allebei de grootvaders had het beroep iets met de zee te maken: de een, Jan Verschoor, was zeeloods geweest, de ander, Gerrit Hendrik Brakke, kapitein op de grote vaart. De uit een groot bakkersgezin afkomstige grootmoeder Brakke wordt beschreven als een afgeleefde, sombere vrouw, terwijl er over grootmoeder Verschoor bijna niets wordt meegedeeld dan dat ze van Voorne kwam.

De beginpagina's van *Omzien* vormen helaas niet het soort naturalistisch portret waarin men ettelijke generaties Verschoor en Brakke zich ziet voortzetten tot de ouders van Annie en hun gezin, en ook zijn er geen gegevens over voor- en grootouders benut om van de ouders levenshouding en gedrag te verklaren. Wonderlijk eigenlijk, voor een historica met sociologische inslag.....

Moeder

Ook bij de *typering* van haar ouders schiet Annie's ‘psychologisch doordringingsvermogen’ tekort. Op haar vader, begonnen als marinemachinist en in een snelle carrière officier en later schout-bij-nacht titulair geworden, was ze dol; haar moeder, voor haar huwelijk onderwijzeres geweest en zich ‘daarom verheven voelend boven haar man’, haatte ze. Het is iedere lezer en iedere recensent van deze mémoires op-

gevallen hoe verschillend en absoluut Annie Romein oordeelt over haar beide ouders: de vader een ideaal van liberale menselijkheid, de moeder een voortdurende paranoïde kwelgeest van èn de vader èn de kinderen. Ze neemt het haar vader zelfs kwalijk dat hij altijd om een vrouw is blijven geven voor wier handelwijze ze geen andere dan uiterst schampere opmerkingen over heeft. Het felle zich-afzetten tegen haar moeder heeft haar meermalen de beschuldiging opgeleverd een zeer rancuneus wezen te zijn, en daarbij iemand die niet door heeft hoezeer ze op haar lijkt: in standsbesef, in normativiteit, in geremdheid en in een krachtdadig, weinig meegaand optreden.

Karel van het Reve zei eens dat als de helft van wat over deze moeder verteld werd waar was, zij een verschrikkelijk persoon geweest moet zijn. Dat klopt ook.

Maar de kwestie is niet òf over de moeder de waarheid is verteld, maar hóe die is verteld. Het is al merkwaardig als je Annie's oudste zoon Jan Erik over zijn gewraakte grootmoeder hebt horen zeggen dat haar kleinkinderen haar kostelijk vonden. ‘We vonden het heerlijk om bij haar te logeren. Ze moet een opvliegend, gek wijf zijn geweest dat met broodmessen smeet naar haar kinderen. Maar wij hebben daar nooit iets van gemerkt. Voor ons was ze een zeer geduldig schatje’.

Nog vreemder wordt het wanneer blijkt dat deze moeder, eenvoudig psychisch ziek is geweest. Neurotisch, gestoord, hysterisch, pathologisch - ik ben geen psychiater en zou geen etiket weten te plakken, maar ik weet wel dat zij, terwille van de rechtvaardigheid, beschreven had moeten worden in termen van een ziektebeeld.

Vanaf ongeveer 1912 is er sprake geweest van een psychiatrische inrichting, toen nog gewoon het gekkenhuis. Tot haar dood in 1936 heeft Jan Verschoor met een briefje op zak gelopen waarin werd verklaard dat hij zijn vrouw mocht opbergen. Dat hij dat nooit gedaan heeft was omdat hij ‘de goede jaren met haar had gehad en de beroerde óók wilde’.

Met name het moederschap lijkt het te zijn geweest dat de overbelaste Anna Brakke niet aankon. Zelf was zij de tweede dochter en het derde kind van een jong gestorven vader. Haar jongste broer moest op dat moment nog geboren worden. Haar moeder kon toentertijd, als weduwe, niet meer terecht in de Helderse burgerij waar ze als kapiteinsvrouw toe behoord had. Omdat zij elke flinkheid miste, van haar situatie iets te maken, kwam het meeste aan op An: An, onderwijzeres, zorgde wel dat het geld er kwam, An deed (samen met haar oudste zuster) het huishouden, An kon alles. Anna Brakke's eigen verloving en huwelijk werden vervolgens gekenmerkt door de jarenlange afwezigheid van haar zeevarende man - die van haar hield, maar een veel te hoog tempo voor haar had. Getrouwd, meteen drie kinderen, hij drie jaar weg (Annie's vader voer uit toen zij twee was), en dan met inmiddels vijf kinderen, waaronder een pasgeboren baby, naar Indonesië: een land waar ze niets vanaf wist en waar op het moment van aankomst cholera heerste. Netty Postma-Verschoor herinnert zich hun moeder als iemand die ‘geestelijk en lichamelijk altijd boven haar stand heeft geleefd’; Kees Verschoor meent dat het gaan naar Indië de oorzaak is geweest van haar verval. Gemiddeld was haar toestand acht maanden van het jaar abnormaal, en vier maanden goed. ‘Als ze goed was gaf ze haar hemd weg’, volgens Kees, en het lijdt weinig twijfel of Annie's kinderen hebben hun grootmoeder buiten haar ‘goede’ perioden niet ontmoet. De krankzinnigheid die zich in de andere acht, negen maanden openbaarde uitte zich in verschrikkelijke aanvallen van drift en hysterie - in *Omzien* naar waarheid vermeld. Annie's vader wist ze te ontlopen door zodra hij thuis kwam zijn middelvinger in zijn linkeroor te steken - aan het andere oor was hij doof -, en die daar te houden tot hij naar bed ging. Eén keer, toen hij dat vergat en hoorde wat er gezegd werd, begon

hij met iets te gooien. Kees, een jongen van tien, twaalf jaar, ving het op voor het raak was. ‘Dankjewel’, reageerde zijn vader, ‘Dat had ongelukken kunnen kosten’.

Een dergelijke beschrijving, laat staan een dergelijke verklaring, ontbreekt in *Omzien.*

Misschien dat de moeder door haar onbeheerstheid, haar uiterlijke liefdeloosheid tè veel verprutst, tè veel afgebroken heeft in haar dochter dan dat deze, op haar zeventigste toch, met enige mildheid kon terugzien op een vrouw die eerder een zielig geval dan een bewuste, sadistische dwingeland was? Misschien dat de dochter zich zo uitdrukkelijk niet heeft willen identificeren met het model van vrouw-zijn dat haar moeder haar voorleefde, dat zij op haar beurt voor de rest van haar volwassen leven een uiterste beheersing, een overmaat aan reserve van zichzelf eiste?

Haar rede, haar levenslange voorkeur voor ‘sense and sensibility’, heeft haar kennelijk niet behoed voor een kinderlijk-machteloze kwaadheid bij het schilderen van haar moeders portret - o, met de middelen van de geletterde, niet door vormeloos schelden-onder-de-dekens, maar evengoed een biografisch portret als eentje van Sweelinck of Bilderdijk.

Heimwee

De Verschoors wonen, na korte perioden in Hatert en Vlissingen, gedurende enige jaren in Den Helder. Dan, van 1900 tot 1905, verhuist het gezin naar Helvoetsluis.

Voor Annie vormen de Helvoetse jaren, door de landelijke, vredige dorpssfeer èn door de aanwezigheid van een vader die nu eens niet op zee vaart maar lesgeeft aan de machinistenschool, een tegenwicht tegen de verpletterende moeder. Als één leeftijd de ‘gevoelige’ leeftijd is, is het wel die tussen het vijfde en het tiende jaar. Indrukken die je in die tijd opdoet, blijven als een uitgewaaid aura een leven lang hangen: een gewichtloos heimwee dat opvlagend alweer verschiet, en soms even blijft liggen, als een dwarrelend blad door het open raam. Witte jasmijn in de avond, de geur van kamperfoelie, een vader die binnen, aan de vleugel, fuga's van Bach speelt.

Pasfoto, gedateerd 4 juli 1938.

In Nieuw Helvoet loopt en speelt Annie tussen de akkers, de sloten, het gras en de bomen die haar kinderwereld omsluiten. Het is een wereld die zich in de eindeloos

lijkende tijd van vijf hele jaren, vast zal zetten in haar fantasie - om er nooit meer uit te verdwijnen. Een volmaakte wereld, waarin elk ding àlle dingen vertegenwoordigt: dé roos, dé bessenstruik, dé korenaar waren hier en alle latere rozen, bessenstruiken en korenaren zullen op hun archetypen lijken. Een wereld die volmaakt is omdat het menselijk wezen waartoe het kind zal uitgroeien

volmaakt is: wezenlijk onbevangen, en nog maar weinig geschonden.

Het is niet de wereld die bij de volwassen Annie Romein het meest aan de oppervlakte zal liggen. We krijgen hem maar een enkele keer te zien. Meestal gebeurt dat summier, in een plotselinge vergelijking of een zinswending. Soms worden we uitgebreider toegelaten, zoals in *Vaderland in de Verte.* Zonder veel moeite herkennen we Annie in de kleine Maria van Reigersberch; ze îs Annie, zoals ze daar rondkijkt in de tuin van het Klarissenklooster, haar tanden zet in de goudgele pruim die is afgevallen en haar tijd verdroomt met fantasieën van beeldenstormers en geschrokken weghollende zusters. Of we zien haar terug in 'het droomelend kind' Marie Grubbe, weliswaar niet zelf geschreven maar vertaald uit het Deens, maar zó vertederd vertaald, zó liefdevol ingeleid (een inleiding die niet als zodanig geplaatst is maar in *De Stem* terecht is gekomen) dat ook dàt kind Annie-zelf geweest kon zijn. We vinden het terug in haar voorkeur voor sprookjes, haar liefde voor Andersen, in de literaire figuren waarmee ze zich vereenzelvigt: Heleen van Carry van Bruggen, Jane Eyre, Maggie Tulliver uit *The Mill on the Floss*, en in haar uitspraak, ergens in *Omzien* verstopt, dat ze 'in wezen dromerig' is.

In deze ommuurde tuin van haar jeugd en haar fantasie verblijft ze, lijkt het wel, met regelmatige tussenpozen. Als de vleug van het heimwee aan komt wuiven wiedt en schoffelt ze er behoedzaam in, zoals ze wanneer ze oud is, in het Rosa Spierhuis, blaadjes zal plukken van de rozen die nog uit de tuin van het geliefde Groet afkomstig zijn. Maar de hof vriest ook wel dicht, en dan worden er stukken geschreven waarin de een of andere maatschappelijke wildgroei aan mootjes wordt gekapt.

Indie

De zeewind en de hoge wolkenzuilen van het grazige Holland verdwijnen voor een paar jaar uit haar leven als het gezin, na nog een kort verblijf in Den Helder, naar Indië vertrekt. Jan Verschoor wordt in 1906 gestationeerd als technicus op de marinewerf in Soerabaja, en vrouw en kinderen volgen een paar maanden later. De zeereis en het vierjarige verblijf in de tropen zijn neergelegd in het meisjesboek *Aan den Oedjoeng*, dat ze voor een deel in Indonesië schrijft. 'O ja, dat zijn wij', bevestigt haar jongste zuster, 'En die dokter met zijn "allemaal malligheid", die heeft echt bestaan'.

Aan den Oedjoeng gaat over een gezin met jongensachtige HBS-meisjes - een tweeling; ze heten *Hans* en *Frans*! - in blauwe kimono-jurken, zij ontfermen zich over de moederloze Lien, lezen samen in het schooltrammetje *Jane Eyre* en spelen tennis op een zelf met witte verfstrepen opgeluisterd grasveldje. Opvallen is dat de moeder van dit gezin slechts gezellige hartelijkheid uitstraalt en niets hysterisch heeft. Wishful thinking?

In de zusjes Hans en Frans beeldde Annie als het ware zichzelf af. Het is misschien niet normaal om veertienjarigen in een meisjesboek als literaire figuren te behandelen, maar 't is wel interessant. Frans is van de twee de huishoudelijkste èn degene die verrukt raakt van Emily Brontë, Hans de niet-om-klerenmalende en de goed formulerende, die koloniale HBS-kinderen 'hofjes-juffers' noemt. Alle vier uiterlijke hoofdkenmerken van Annie zijn in de tweeling aanwezig: ze formuleerde uitstekend, ze was huishoudelijk buitengewoon vingervlug en praktisch, ze was dol op Engelse romans en om kleren gaf ze, naarmate ze ouder werd, minder. Naarmate ze ouder werd. Want toen ze jong was 'zag ze er altijd beeldig uit' en kocht ze bij... Liberty.

‘Opschieten!’

De eindexamenklas van Annie Romein (HBS Soerabaya). Achterste rij links Annie, rechts haar zus Triny.

Van jongsafaan heeft ze feeling voor het klaarmaken van ingewikkelde gerechten. Gelijk Frans uit de *Oedjoeng* die banketletters bereidde (in Indonesië), kookte en bakte ze zo goed dat Beb Vuyk na dertig jaar nog met overtuiging over haar saucijzenbroodjes spreekt. Voor een schoolpartij van haar zusje maakt ze de feestjurk, met een grote kralenversiering erom want ‘dat moet een beetje aardig’. Als een van de zussen een zwarte cape heeft gemaakt voor haar moeders uitgangetjes zegt ze: ‘Dat is zo doods, geef es hier’, en gaat ze alle plooien versieren met kleurig borduurwerk. Van haar handwerkjuf in Helvoetsluis had ze geleerd ‘dat je moet kunnen knoeien’, en tot op hoge leeftijd zal ze de trui waarmee een vriendin in wanhoop komt aanzetten lostornen, er iets tussen zetten, en hem weer aan elkaar mazen. Niet te tellen zijn de kleertjes, de vestjes, de truien, de mutsen, de sjaals

en de sokken die ze in de loop van haar leven gebreid, genaaid en geborduurd heeft. Alleen haken, daar had ze de dood aan gezien. Reden: als kind werd ze door

haar moeder keer op keer naar een ijskoud kamertje gestuurd om er een witte gehaakte beddesprei te repareren, ‘want Annie is zo handig’. Ingewikkelde patronen haken, zodat ze niet kon handwerken en lezen tegelijk, zou ze altijd blijven verfoeien.

Zittend v.l.n.r.: Jan, baboe met Kees, Triny, Vader, Netty
Staand: Annie en Moeder.

Het is haar vader van wie ze deze handigheid heeft geërfd - en het (bijna onmogelijke) tempo. ‘Kom, opschieten!’ was een van zijn gevleugelde woorden, ‘eerst zo hard als je kan, en dan hoe langer hoe harder’. Als iemand vroeg of-ie helpen kon dan was het: ‘Wat zeg je? Gà dan naar de keuken! Als er wat staat, wàs dan af!’ Aanpakken en helpen is een opvoedingsprincipe bij de Verschoors dat Annie de rest van haar leven in praktijk zal brengen.

In Indonesië had Annie de hevige malaria-aanvallen die haar een hoge rug bezorgden - ‘uit solidariteit met Jan’, dacht Karel van het Reve. Behalve de afkeer van het koloniale leven die ze er ontwikkelde en die ze mede aansprakelijk stelt voor haar affiniteit met het communisme, had ‘Indië’ in nog een derde opzicht vrij verstrekkende consequenties. De broeierige, erotisch geladen atmosfeer van vroegrijpe tropenkinderen legde de basis voor een sexuele geremdheid die haar vele jaren later, in 1952, terug in Indonesië en gevraagd voor een lezing, met moeite zelfs de wóórden ‘het sexuele probleem in Oost en West’ over de lippen zal doen krijgen.

Vanaf 1910 weer terug naar Nederland, maakt ze in Den Helder de HBS af. Twee jaar later doet ze, omdat ze letteren wil studeren, staatsexamen. Naar aanleiding van de studieplannen van zijn dochter had Annie's vader gezegd dat ‘nu ook alle kinderen mochten studeren’ (Jan zat in Delft en Triny deed middelbaar Engels). De omstandigheden thuis betekenden echter voor de jongere kinderen iets heel anders: Kees mislukte al in de derde HBS, en Netty ging geen medicijnen studeren maar werd onderwijzeres. ‘Er moest thuis met die zieke moeder zoveel gebeuren, en íemand moest het toch doen?’

In oktober 1941 vertrekt Annie naar Leiden. Van universiteiten en professoren weet ze niets, maar haar verlangen naar de schone letteren is groot. Aan het studentenverenigingsleven neemt ze, ondanks het feit dat ‘nihilist’ in die tijd een wel zeer inferieure status is, geen deel. Aan colleges en studiekringen des te meer: ze belandt in een dispuut, schrijft stukjes in Minerva en wordt gevraagd voor het gezelschap Literis Sacrum. Vrij geregeld gaat ze thuis haar ouders opzoeken, een enkele keer vergezeld van het voltallige Literis. Als moeder Verschoor in een goede

periode was kon dat; om twaalf uur 's nachts aanbellen met veertien zanderige studenten op de stoep: ‘We komen even logeren’. Ze hadden debatingavond gehad, en waren komen lopen van Katwijk naar Scheveningen...

In Leiden vindt de grote ommekeer naar het communisme plaats. Behalve de wanstaltigheid van het kolonialisme en het burgerlijk standsbesef van haar moeder, geeft ze in *Omzien* eigenlijk geen verklarende oorzaken voor deze voor haarzelf beslissende verandering.

Communisme

Het is uitermate moeilijk uit te maken wat haar nu wézenlijk naar links dreef, en ik ben bang dat het voorlopig, ook voor mij, bij giswerk blijft. We moeten niet vergeten dat *Omzien in Verwondering* geschreven werd in de latere jaren van een volwassenheid die mede door datzelfde socialisme gevormd is. Zoals al het andere wordt ook de Leidse periode gezien en geïnterpreteerd via het raster van een in de loop van een heel leven tot stand gekomen overtuiging. Je werkelijk losmaken

van wie je bent op je zeventigste om weer negentien, twintigjarige te worden, is een onmogelijkheid. En niet ieder is het gegeven, de spot te drijven met zijn eigen ernst en met een relativerend schouder-ophalen toe te geven dat hij óók maar wat padvinderde, destijds of voor mijn part nu nòg.

Is het haar mededogen geweest met de verworpenen der aarde? Haar verzet tegen de druk van haar moeder? Het vervangen van de ene autoriteit door de andere? De spanning van het maatschappelijk niet-getolereerde? Een aangeboren non-conformisme? De rationele overtuiging van Marx' gelijk? Het verlangen naar een wetenschappelijke, een politieke, een existentiële identiteit? De invloed van Jan? Giswerk.

Van één ding ben ik overtuigd, en dat is dat er aan Annie Romeins communisme iets emotioneels ten grondslag ligt, iets dat verder gaat dan rechtvaardigheidsgevoel of altruïsme. Het gaat zelfs, en dat is zeldzaam, verder dan haar feminisme. Meestal hanteren socialistische feministen een ideologie, die uiteindelijk de man toch aanwijst als de bron van alle kwaad, ook de linkse of de communistische man. Alleen al de conceptie van het socialistisch wereldbeeld is een door mannen ontwikkelde filosofie, zeggen ze (en dat is natuurlijk ook zo). Zo niet Annie Romein.

Hierboven zei ik dat uit haar niet-autobiografische werk veel valt op te maken omtrent de mate van gedrevenheid waarmee zij iets benadert. Is dat ‘iets’ de burgermaatschappij (later: de consumptiemaatschappij), de zogenaamde openheid van de twintigste eeuw, de sexy vrouw of de moderne roman, dan kunnen we een uithaal verwachten en is er iets aan de hand. Gaat het over de vrouwenbeweging als zodanig, over vrouwelijke schrijvers (behalve die van damesromans) of vrouwelijke romanfiguren, dan is de toon meestal rustig, bijna intiem. Het is alsof een verkropte agressie bij deze vrouw, die nagenoeg nooit openlijk driftig werd, zich noodzakelijk een weg moest banen. En dan is de mooiste prooi, een die niet ophoudt aanleidingen tot woede te verschaffen, natuurlijk de - burgerlijke - maatschappij.

Een tekenende reden voor de veronderstelling dat haar belangrijke drijfveer tot het communisme een psychologische is, ligt in de scheidslijn die door haar geboortejaar 1895 loopt. Al wat vóór het laatste decennium van de negentiende eeuw aan maatschappelijke ontwikkeling plaatsvindt wordt ons verteld op de docerende wijze van de historica. Nà dat jaar, zo vanaf 1900 (in de literatuur: vanaf de Tachtigers), wordt bij het aanwijzen van oorzaken en gevolgen, rangen en standen, ideeën en partijen, de pen scherper aangepunt en vaker in de gal gedoopt.

Nieuwe vrijgestelden avant la lettre

Hoe het zij, niet vóór zij in 1917 Jan Romein ontmoet komt Annie echt in aanraking met de communistische ideeën die haar blijvend zouden beïnvloeden.

Het was in eerst instantie niet Jans ideeënwereld die haar aantrok; het was zijn uitzonderlijkheid. Jan had de roep geniaal te zijn, Jan was non-conformist. Jan paste precies bij de onafhankelijkheidsdrang van Annie ten opzichte van haar ouderlijk huis. Jan was, zouden wij nu zeggen, alternatief.

Jan was zachtzinnig, gevoelig voor vrouwen, bijzonder onhandig en erg geestig, verwend met geld maar tegelijk buitengewoon nijver. Hij liep erbij als Colombo, in een sjokkerige, haveloze regenjas. Hij had, door zijn ziekte als puber, een bochel en geen figuur. ‘'n Kobold’, noemde iemand hem. Zijn gezicht was echter fijnbesneden en aardig. Het maar matig zelf-zekere meisje, zo intelligent en eigengereid als ze was, moet het prachtig gevonden hebben hem mee naar huis te

brengen: dit is Jan Romein, en we gaan ons verloven. Geschokte ouders, natuurlijk, en zelfs kwesties van 'breken' toen bekend werd dat Annie en Jan zich achter een anarchistengroepje stelden dat een bommetje had laten ontploffen in een Haagse villawijk.

ca. 1919. Jan Romein geheel rechts, 2e van links Annie Verschoor met familieleden.

Jan Romein, ca. 6 jaar.

Jan werd in het milieu van de Verschoren moeilijk en raar gevonden, en zoals het altijd gaat, hij werd beschouwd als de aanstichter van Annie's buitenmaatschappelijk gedrag.

Men hoeft bepaald niet uit de arbeidersklasse voort te komen om begeesterd te worden door het Marxisme. Integendeel, zowel in 1917 als in bijv. 1968 is het hoofdzakelijk de redelijk welgestelde burgerij die dochters en zonen toelevert aan socialistische en communistische studentenbonden en/of partijen. Het milieu van de Romeins is er altijd een geweest van Nieuwe Vrijgestelden avant la lettre. Had Annie in haar liberale vader en de grote stijl van haar moeder een bourgeois-achtergrond, Jan, afkomstig uit een well to do Rotterdams zakenmilieu, was een verfijnd luxepaard. Als veertien-, vijftienjarige was hij, door

zijn gewrichts-tbc, met veel extra zorg omringd geweest.

Jan Romein, ziek en 16 jaar oud, Villa Elisabeth, Scheveningen.

Zijn moeder placht, met nog enkele andere speciale dingetjes, iedere week de kwartjes en dubbeltjes voor het collectezakje in de kerk zelf te poetsen.

Met het geld dat hij van zijn grootmoeder had geërfd had Jan zich op zijn studentenkamer in Leiden, aan het Rapenburg, heel mooi ingericht. Een prachtig schrijfbureau, fraaie, solide meubels uit de goede oude tijd. Des zomers verbleef hij een maand ‘buiten’: in Domburg, op de Veluwe of op Texel - om er, in het Grand Restaurant Hotel Texel ‘patronished by royalty’ of in een pension, te werken aan zijn Rolland- en Mehring-vertalingen. Als het aan hem had gelegen was de levensstijl van het toekomstige echtpaar vermoedelijk wel iets grootser geweest....

En was Jan, denk ik, niet bijtijds gecorrigeerd in de latente neiging tot sexisme die moge blijken uit zijn bezeerde reactie tegenover uitgever Brusse dat hij ‘dan nog niet bereid (zou) zijn de vertaling aan de Hollandia-Drukkerij over te laten, en wel om deze reden dat een vertaal*ster* m.i. nooit recht aan een boek als *Jean Christophe* kan laten wedervaren. Goldt het een werk van minder belang: we doen zo vaak werk om niet en ik zou mij er in geschikt hebben. Nu niet.’ (Brief aan Brusse van 31 november 1915).

Jan Romein, ongeveer 16 jaar.

Zijn studie begonnen als theoloog - dominee wilde hij worden, en de dominee zal zich dan ook regelmatig in zijn werk doen horen -, zwicht hij pas nadat de marxistische Dirk Struik een jaar lang is bezig geweest de ziel van zijn vriend Jan Romein te winnen, voor diens ideeën. Dezelfde Dirk Struik zegt daarover, helemaal in het begin, tegen studievriendin Josine Meijer: ‘Dat communisme! Annie wou er eerst niet aan, maar nu ze ervoor gewonnen is, is ze nog fanatieker dan Jan’. Annie's heftige, maar in het dagelijks leven bedwongen natuur heeft een uitlaat gevonden: een nieuwe constellatie van waarden, een oplossing voor de puzzel van ergernissen en onbeantwoorde vragen uit haar jeugd, een gestructureerd wereldbeeld dat direct aan haar intellect appelleert.

Omgekeerd vindt haar praktische, hyperactieve handigheid in Jan een dankbaar voorwerp van zorg: ze gaat ogenblikkelijk aan de slag, vertelt ze, tweeënzeventig paren kapotte sokken voor hem te stoppen.

En Jan? Annie is mooi, heel mooi, en zij is bovendien intelligent. Al is ze dan weleens feller en dogmatischer dan hijzelf, al zullen de huiselijke teugels èrg vast in haar handen liggen, ze is hartelijk, hulpvaardig en lief, en maar al te graag zal hij zich voortaan door haar laten bewonderen en bemoederen. Ze is een kameraad. Annie aarzelt lang, maar haar wil om ‘alles te kunnen’ gaat tenslotte uit, voorgoed, naar Jan.

Geld

De jaren tussen 1917 en 1920 besteedt het tweetal aan de studie, de ‘beweging’ - ze zijn bij de revolutionair-socialistische studentenbond, korte tijd later tot zijn spoedige ondergang omgedoopt in communistische studentenbond; in '20 treden ze toe tot de CP -, buitenuniversitair schrijfwerk, aan elkaar en aan... geld.

De correspondentie die Jan vanaf 1915 voert met W.J. Brusse biedt een alleraardigst inzicht in zijn getob over de inkomsten. Telkens weer klopt Jan aan bij

Brusse, met wie hij een contract had voor de *Jean Christophe* vertaling, met voorstellen en suggesties voor de uitgave van het een of ander. In 1916 vraagt hij

of Brusse nog belangstelling heeft voor het bundelen van zijn Minerva-artikelen; in 1921 komt hij aan met het idee, een Skandinavische reeks in vertaling op touw te zetten, en in 1923 wil hij Brusse zijn proefschrift laten uitgeven, (dus *niet* dadelijk Tjeenk Willink, zoals Annie schrijft).

Jan Romein, 1918.

1918. Met vakantie in Hilversum.

Hij wordt - altijd zeer in het beschaafde - woedend over ongemotiveerde correcties, en rekent de uitgever voor hoe hem de helft toekomt van het bedrag van f 350,- dat deze verdient aan het verhogen van een oplaag.

De revolutionaire studentenorganisatie met o.a. J. Suys, D. Struik, J. Valkhoff, Jo Meyer, de dames Verhoeven en rechts voor Annie Romein.

In 1918 wordt deze brieven Annie voor het eerst genoemd: een bedankje ‘mede namens mijn aanstaande vrouw’ voor Brusse's felicitatie met zijn doctoraal. In 1919 schrijft hij Brusse, dat Annie (‘mijn meisje’) samen met haar zuster wel graag *The Children of the Dead End* van Patrick MacGill zou vertalen. Ook van 1919 is de brief, waarin hij f 1320,- voor zijn eigen vertaalwerk, dat hij een jaar lang in avonduren en weekends had verricht, onbillijk vindt. Dertienhonderdtwintig gulden is in de huidige waarde omgerekend ongeveer f 8000,-. Op 6 augustus 1920 geeft hij door dat hij vanaf volgende maand in Rotterdam woont, Annie alvast op voorhand - ze trouwen 14 augustus - met ‘mijn vrouw’ aanduidend. In 1921 beginnen er brieven naar Brusse uit te gaan met suggesties voor vertalingen uit het Deens en het Noors door hemzelf en Annie: ‘mijn vrouw vertaalt zoo niet beter dan toch even goed als ik’. Annie zal ook naar Leiden reizen om het plan voor een ‘Noorsche bibliotheek’ met romans van Hamsun en Nex aan de uitgeverij voor te leggen.

Interessant aan al deze plannen is, dat *Jan* de grote stimulator blijkt van de werkzaamheden, dat hij Annie erbij betrekt en naar voren schuift, en dat de Skandinavische vertalingen die zij inderdaad gemaakt heeft, niet in eerste instantie haar eigen initiatief lijken te zijn.

Hoe moeilijk Jan het heeft met de consequenties van zijn besluit, te leven van zijn pen (de twee leraarsbanen die ‘de bolsjewiek’ zijn aangeboden heeft hij afgeslagen), laat een passage als de volgende zien, waarin hij een jammerklacht uit over de prijs van zijn dissertatie bij Brusse: vier gulden vijf-en-twintig, ‘alleen omdat er niet in staat van ze wierp zich hartstocht-trillend aan zijn ruige borst en zoo’. Dit betekent, schrijft hij, ‘dat iemand die geen vermogen heeft groot genoeg om in zijn levensonderhoud te voorzien en die geen kans heeft professor te worden het wel op kan geven wetenschappelijk werkzaam te zijn, ook al is hij bereid (en in staat) elken avond tot één uur 's nachts te werken en 's morgens om vóór negen uur weer op zijn werk te zijn’. De altijd op zijn studeerkamer zittende echtgenoot en vader begint zich al af te tekenen...

Broodschrijver

Eind '21, als ze na een maandenlang verblijf in Denemarken terugkeren naar Nederland, zijn Jan en Annie vader en moeder geworden. Met Jan Erik verhuizen ze naar Amsterdam. Er breekt een bestaan aan waarin Annie enerzijds druk is met activiteiten in de partij, anderzijds doet wat van haar verwacht wordt: huishouden,

kind verzorgen, gastvrouw zijn, schrijven. Ze wordt nu eerst recht meisje-voor-halve-dagen. De onhandige Jan laat alles wat ook maar in de verte met reproductieve arbeid

te maken heeft aan haar over: ze sleept meubels van de ene kamer naar de andere, verft muren, kookt, doet de was, verzorgt gasten en logees, breit de kinderuitzet bij elkaar en houdt de baby rustig. Ieder die met haar bevriend is kan binnenlopen, haar aandacht vragen en een beroep op haar doen. In de partij helpt ze mee aan werfacties, collectes en inzamelingen voor het hongerende Rusland, zoals ze in haar studententijd actief was voor de Rode Hulp en de contactbond met de communistische arbeidersjeugd. Zoals we zagen, zijn er ook in deze jaren steeds schrijfplannen - deels haar eigen ambitie, deels een terrein waarop ze, evenals bij het werk aan de Tribune, wordt ingeschakeld door Jan.

Augustus 1921. Op de voorgrond Jan en Annie Romein.

Met zoon Jan Erik, 1921.

In 1923 wordt de tweede zoon geboren, Bart, en in 1925 Annelies.

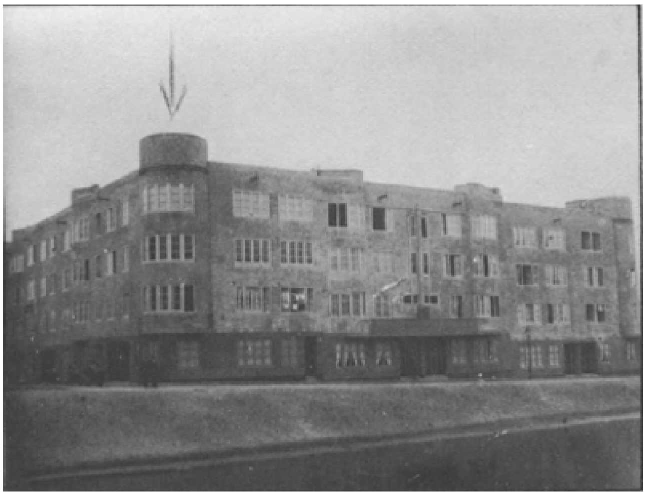
ca. 1927. Annie Romein en zoon Jan Erik.

Jan werkt intussen door aan zijn Mehring-vertaling en start met *Dostojewskij in de Westersche kritiek,* zijn proefschrift. Zijn bijdragen aan de arbeidersbeweging zijn in hoofdzaak ideëel: van 1922 tot 1925 schrijft hij als redacteur in de Tribune, en met zijn boek hoopt hij niet enkel 'verschaalde professortjes' te bereiken, maar vooral een groot, te overtuigen, publiek. In materiële zin doet hij wat bij zijn instelling past: hij colporteert niet met krantjes, maar vraagt Brusse de helft van het honorarium voor de Mehring-vertaling over te maken aan het Algemeen Comité tot Steun aan de Hongerenden in Sowjet-Rusland.

Ondanks de uitbreiding van het gezin blijft Jan zich vastklemmen aan zijn broodschrijverschap. Hij organiseert om zo te zeggen zijn eigen werkverschaffing. Brusse krijgt het ene na het andere idee aangedragen, steeds op de weinig zelfverzekerde manier van de beginneling die zich afhankelijk weet van de goedgunstigheid des uitgevers. 'Misschien heb jullie ook een ander plan waarin ik een bescheiden rol zou kunnen vervullen' schrijft hij in 1925, na de overname van een serie geopperd te hebben die hij ontworpen had voor een failliet gegane uitgeverij in Zaltbommel. Alleen zal het praten over zulke plannen moeten worden uitgesteld tot het volgend jaar: de Romeins zijn te 'court d 'argent' dan dat hij de reis naar Leiden kan betalen. Eerder in 1925 had hij Brusse gevraagd om zijn oordeel over een geschiedenis-leerboek, te schrijven samen met zijn vriend Jef Suys, en anderhalf jaar later biecht hij een lief-hebberij die wellicht óók geld in het laatje zou kunnen brengen: hij heeft zich begeven aan een 'roman over de afgeloopen partijgeschiedenis (1923-'25)'.

Méér tijd dan de snipperuurtjes kan daar echter niet aan besteed worden, want 'mijn vrouw is godzijdank zuinig genoeg, maar met drie kinderen komt nu eenmaal wat kijken'. Eveneens in 1927 solliciteert hij, ten einde raad op zoek naar wat vastigheid,

bij de commissie voor vertalingen van de Volkenbond. Tevergeefs. Maart 1928 is ‘van de heele betrekking niets gekomen - conform het karakter van den edelen Volkenbond’.



Van april 1922 tot maart 1931 woonden de Romeins in het hoekhuis Jozef Israëlskade 98 II.

Bêtes noires

Annie, niet alleen passief-zuinig maar actief-bijdragend, gaat in deze jaren aan de slag bij het Algemeen Handelsblad. Vanaf 1926 verschijnen regelmatig haar boekbesprekingen in de rubrieken ‘Skandinavische literatuur’ en ‘Nieuwe Nederlandsche Boeken’. In totaal schrijft ze er tussen 1926 en 1932 tegen de tweehonderd. De eerste twee jaar zijn de Skandinavische titels rijk vertegenwoordigd en is het totale aantal relatief laag. 'n Topjaar vormt 1929 met vijfenzestig stukjes. Vanaf 1930, hetzelfde jaar waarin ze in De Groene reageert op een artikel van Jet Luber over ‘de schrijvende vrouw en het sexueele vraagstuk’, nemen in haar kritieken de damesromans toe die de grondslag zullen vormen voor haar proefschrift.

Het is erg grappig om te zien hoe Annie Romein's bêtes noires hier reeds om de hoek komen kijken. Op haar vijfendertigste heeft ze de basis gevonden voor een conglomeraat van (voor) oordelen en (literaire) waarden dat ze in de rest van haar leven nauwelijks meer zal wijzigen. Best-sellers zijn commercieel en deugen niet; schrijvers van flapteksten kunnen een veeg uit de pan krijgen; er heerst in de letteren een ‘ziekelijke gepraeoccupeerdheid met sexuele kwesties’; de literaire criticus dient zich tot het publiek te wenden en niet tot zijn collega's; aan de criteria van wat een èchte roman is (nl. ‘het vertelde verhaal’) beantwoorden in ons taalgebied nog het meest de Vlamingen - mits niet ver-Pallieterd. Tal van observaties over de vrouw worden hier voor het eerst opgeschreven. De vrije, sigaretten-rokende vrouw, de bourgeois-mevrou, het gelippestifte popje met de ‘temperamentvolle beenen’, de blauwkous, de vrouw die haar onderdrukking bestrijdt met raffinement, de ‘stijlloze’ moderne vrouw, de zorgende vrouw die óók werken wil - vele figuranten uit Annie's essays, te beginnen bij *Vrouwenspiegel*, treden hier al op.

De Handelsbladkritieken vormen het begin van een weefsel waarvan de inslag verandert, maar de schering gelijk blijft: een stel rode draden die door haar hele werk heen lopen. Hier in het begin behandelt ze haar thema's kort, to the point en

geestig. Een soepel goed gefundeerd oordeel, een instinct voor het juiste woord op de juiste plaats, een evenwicht tussen nuchtere, prikkelende spot en vriendelijk begrip. Niet verwoed, niet bovenmate heftig, niet ingewikkeld-breed-uitgemeten. Met *Vrouwenspiegel*, het proefschrift uit 1935, komt er in de blijvend lenige stijl een scherpere toon aandringen. En in essays en artikelen van nog later datum zijn de bêtes noires van weleer enorme beesten geworden, die fel, langdurig en bij herhaling bestreden moeten.

Lezend en breiend, ca. 1932.

Stilte aan tafel

Het vele lezen dat nodig is voor de besprekingen gebeurt onder het breien of het wachten op de andijvie. De kinderen zijn negen, zeven en vijf, en moeten vóór alles rustig gehouden worden omdat Jan werkt.

Vanaf 1930 is dat wat gemakkelijker te organiseren, omdat de Romeins op de Zuider Amstellaan gaan samenwonen met Peter Alma en Brecht van de Muyzenberg. Annie woont met haar gezin op de tweede verdieping, Brecht, die vaak als vervangende moeder optreedt, op de derde. Boven, op zolder, zijn de kamers van ‘de mannen’: Jan heeft er zijn studeervertrek en Peter Alma zijn atelier. Brecht vormt met haar etage een luchtsluis tussen het lawaai beneden en Jan. 's Ochtends en 's avonds, als hij even niet werkt, houdt Annie de kinderen koest. Om half zes wordt hem een borrel ingeschonken. Nee, niet om vijf vóór half zes, want als dat per ongeluk dreigt te gebeuren kijkt hij veelbetekenend op zijn horloge. Ook aan tafel moet het stil zijn. Het meisje-voor-de-huishouding dat de Romeins zich langzamerhand kunnen permitteren mag niet mee-eten omdat Jan moet kunnen nadenken. Vriendjes en vriendinnetjes van de kinderen kunnen evenmin zomaar worden meegenomen aan tafel. Wel komen op zaterdagavond de volwassen vrienden, Dirk Loenen, Jef Suys, Peter Alma, Brecht, Pieter Meertens, een boterham eten. Het gesprek beweegt zich dan hoofdzakelijk op het intellectuele vlak, iets wat

Brecht de angst ingeeft dat ze tussen al die geleerdheid niet meetelt. Toch vormt niet alléén geleerdheid de basis van de vriendschappen die Jan

en Annie - ieder op een eigen, met zijn karakter overeenkomende wijze - onderhouden; het zijn vooral de gemeenschappelijke opwinding over politieke misstanden en een gemeenschappelijk doel dat hen aan hun vrienden bindt. Zelden gaat men in deze kringen zo maar op praatvisite bij elkaar. Veel wordt er decenniënlang samen gedacht en samen gewerkt: in de kunstenaarsbond, in de Rode Hulp, in Waakzaamheid, in het onderwijs, aan de Stem, aan de Vrije Katheder. Alle vrienden kunnen rekenen op een grote, echt-Hollandse dus niet overluxueuze gastvrijheid. Voor onverwacht bezoek wordt extra eten gekookt, er is ineens een taart gebakken of Annie brengt gasten van Jan inderhaast vervaardigde zoute bolletjes.

Tussen de bedrijven door zoekt Annie een weg om haar verstandelijke ambities te consolideren. Mede door Jan, die promoveren de natuurlijkste zaak van de wereld vindt, rijpt het plan de ad hoc stukjes voor het Handelsblad te gebruiken voor een studie over de Nederlandse romanschrijfsters na 1880. Dit lijkt één van die voorbeelden, van die vormen van kennisverwerving en intellectueel willen, die ‘groeien als een embryo’, zoals ik het zelf eens tot vreugde van sommige dijenkletsers heb uitgedrukt. Ook *Vrouwenspiegel* kan gezien worden, en nu gebruik Annie Romein's woorden, als een ‘werkstuk dat in liefdevolle bezinning gegroeid is als een kind in de moederschoot op het ongewilde rythme van haar bloed, een werkstuk, dat een gedicht kan zijn of een kerstkoek, een fröbelmatje of de Mozes van Michelangelo’.

Een ander project dat ze aanpakt is het geschiedenisleersysteem voor het Montessori (lager) onderwijs. De ‘uitvindster’ ervan, Jo Prins-Werker, was via Huizinga bij Jan Romein terecht gekomen, en deze had haar attent gemaakt op Annie's grotere talenten voor zoiets. Het systeem bestaat uit series kaartjes, die de kinderen een inzicht moeten geven in de natuurlijke omstandigheden, de werkzaamheden en de cultuur van de mensen in het verleden. De door Annie geschreven kaartjes (in totaal 139) zijn stuk voor stuk kleine verhaaltjes, zoals haar essays in zekere zin verhalen voor grote mensen zijn. Wat ze wil, is aan kinderen de bewijzen overleggen dat de mensen die vroeger leefden vlas en wol sponnen, waterputten aanlegden of schaatsen reden ‘en nog heel veel meer’. Geschiedenis vindt ze iets om over te *lezen*, niet om via rijen jaartallen en vorstenhuizen uit je hoofd te leren.

De letterenstudie was in de jaren dat de Romeins studeerden een gemengde studie: Nederlands en geschiedenis in één, wat een dubbele bevoegdheid opleverde. Men kon in allebei vakken les geven. Dit, èn het accent dat bij Jan lag op zijn kant van geschiedkundige - met een scheef oog naar de letteren, zoals zijn promotie-onderwerp en zijn literaire schrijfstijl uitwijzen - maakte dat Annie méér afboog naar de geschiedschrijving dan zij zeer vermoedelijk ‘van huis uit’ geneigd was te doen. Haar Handelsbladartikelen zijn duidelijk *literaire* kritieken, waaraan een stukje historisch kader hoogstens ten dienste staat. Het opzoeken van de gegevens die het dagelijks leven van de Nederlander in vroeger eeuwen in kaart brengen geeft in zekere zin de stoot tot een geschiedwetenschappelijk zelfvertrouwen dat haar menigmaal van pas komt. Haar aandeel in *De Lage Landen bij de Zee* is voor een belangrijk deel gebaseerd op de details die ze voor het Montessori-systeem vond en toepaste. Voortaan zal ze de gewoonte handhaven, willekeurig welk onderwerp meer of minder uitvoerig historisch in te leiden. Haar eigen voorkeur voor ‘vertellen’ vindt in de aanpak van de historica (zoals ze zich graag noemt) uiteraard een dankbare voedingsbodem.

Vroeg in de jaren '30 begint ook voor Jan het tij te keren. Zijn medewerking wordt gevraagd voor de Harmsworth *Wereldgeschiedenis*, hij gaat bijdragen aan het

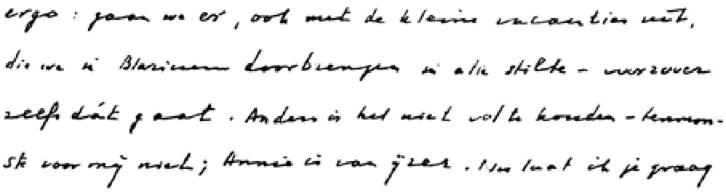
Critisch Bulletin van De Stem, en schrijft de eerste opstellen voor zijn bundels *Het onvoltooid Verleden* en *Machten van deze Tijd.* In 1926 start hij samen met Jef Suys een Instituut voor Historische Leergangen. De toon van zijn brieven worden in de loop der jaren zekerder. In 1938 heet het aan Brusse, over een uit te geven boek van een ander, ''t Is mij onmogelijk, dergelijke adviezen gratis te geven'. En zo niet: '... ... dan hoor ik dat nog wel en zal ik U het boekje weer terugsturen'. Zodra Jan iets lukt, krijgt zijn identiteit uiterlijke allure. Als Leids student heeft hij schrijfpapier met een briefhoofd in opdruk, terwijl de meeste brieven aan Brusse van een paar jaar later geschreven zijn op crisisvelletjes. Voor het Instituut wordt na een poosje, als de loop er in zit, een indrukkend opschrift ontworpen (hoewel hij daarentegen weer níet, gevraagd voor een erecomité, wenst te worden gekwalificeerd met 'leeraar Inst. Historische Leergangen'. Dat moest: historicus zijn), en zijn benoeming tot professor wordt onmiddellijk gevisualiseerd in een getitelde adressering op postpapier en envelop.

De perfectionistische, van zijn werk bezeten Jan maakt in de loop van deze jaren enkele psychische dieptepunten door. Een paar maanden voor zijn promotie was er ook al sprake geweest van grote vermoeidheid; hij kondigt een rustiger werktempo aan 'omdat ik vrees overwerkt te raken'. Het dagelijks leven ten huize van de Romeins wordt door Jans gespannen toestand nog vollediger bepaald door het werk van pa en de rust die daarvoor nodig is, dan eerder al het geval was. Annie buffert tussen Jan en de kinderen, schermt hem zoveel als ze kan af, laat het huishouden geruisloos verlopen en verdwijnt, als haar aandacht niet direkt nodig is voor het coachen van huiswerk en lessen, naar zijn studeerkamer. Echt *praten* met de kinderen, zo maar gezellig kletsen als er klasgenoten mee naar huis komen, of es wat langer doorpraten over zorgen en vriendjes, gebeurt eigenlijk niet. Met geen half woord is er ooit gesproken over sex, - iets wat je op grond van Annie's *verlichtheid* (niet, zoals we zagen, op grond van haar karakterstructuur) toch van haar had kunnen verwachten, óók anno 1935. De prioriteit die ze Jan geeft zal haar verhouding met haar kinderen niet gunstig beïnvloeden. Het is niet zozeer de eeuwig aan haar schrijfbureau zittende moeder - geen van hen heeft een herinnering aan haar als gewichtig doende 'schrijfster' - als wel de altijd op Jan en het werk van Jan gerichte echtgenote, die in het biografische beeld komt. Een vrouw die, zelf gereserveerd en zeer beheerst, zelf uitgesproken intellectueel, haar emotionele doel vooral zoekt in de relatie met degene die in haar eigen ogen haar... meerdere is. Die haar diep verborgen dromerigheid gaandeweg eerder kan uiten op papier, dan tegenover de drie waarvan ze de ouder is. Toch laat haar zelfbeheersing Annie Romein weleens in de steek. Als de jongste Annelies een jaar of acht is en haar ouders een bezoeker hebben, mengt zij zich er ineens tussen. Ze gooit haar vader de vraag toe: 'Nou, als je nou moest kiezen tussen mij en die boeken, wat zou je dan kiezen?' Ja, ik vrees dat ik jou zou moeten kiezen', antwoordt Romein plagerig. Als gestoken vliegt Annie op, met stemverheffing: 'Als ik tussen jou en die boeken moet kiezen, dan vlíegen die boeken de deur uit!'

Annie's oriëntatie op Jan resulteert productief gesproken in de werken waarmee ze beroemd worden: de *Lage Landen* (1934) en vier jaar later de *Erflaters* (1938). Het is het eerste èchte gezamenlijke werk van het echtpaar, waarbij Annie niet meer alleen maar 'ingeschakeld' wordt. En het brengt hen met het succes ook een verbetering in hun omstandigheden. Huishoudelijke hulp was al eerder gewoon, maar er is nu ook een 'secretaris' voor Jan, en in 1935 kan er een rieten-kap-huis in Blaricum-Huizerhoogt gekocht worden, samen met het echtpaar Rutgers. 'Blaricum' is het toevluchtsoord, vaak door Jan gebruikt om dóór te kunnen werken in de schoolvacanties. Gezinsvacanties, die meestal worden doorgebracht in de buurt van de Schoorlse duinen, betekenden immers dat voor hem een wasmand vol boeken meeging en hij slechts met de grootste moeite en doorzetten van Annie's kant overreed kon worden, eens mee te gaan naar zee. Het valt uit *Omzien* niet af

te lezen of de Romeins een historisch-materialistische verklaring hadden voor hun buitenverblijf. In Blaricum had Jan rust om over het historisch-materialisme na te denken, dat was het voornaam-

ste en dat sprak, als argument, ook vanzelf.


ergo: gaan we er, ook met de kleine vacantie niet,
die we in Blaricum doorbrengen in alle stilte - voorzover
zelfs dát gaat. Anders is het niet vol te houden - kennen-
sk voor mij niet; Annie is van ijzer. Nu laat ik je graag

Uit een brief van Jan Romein aan Theun de Vries, gedateerd 4 december 1936.

De sfeer in Amsterdam is ondanks het royement van de Romeins, in 1927, uit de CP, communistisch. Zo sterk communistisch zelfs dat Theun de Vries, in 1935 door een briefwisseling met Jan Romein in aanraking gekomen, betwijfelt of het wel in 1927 is geweest dat ze de partij verlieten en niet tien jaar later. Al wat over huis komt is communist, van partijloos tot partijbons, zoals mr A.S. de Leeuw, hoofdredacteur van de Tribune, Sem Davids, Dave Wijnkoop. De architect Jacques Bot is huisvriend en CP-lid, de huisarts Joes Oerlemans en zijn vrouw Mimi ook. Theun de Vries zelf, net redacteur van het Volksdagblad geworden, ook. Iets verder van de CP af zijn het toch nog altijd sympathisanten: Henriëtte van Eyk ('Ik was in die tijd vreselijk onzeker, maar Annie is altijd schattig tegen me geweest'), de schilder J.J. Voskuil, of socialistisch gezinden. De hele politieke inhoud van de gesprekken, over de actuele partijpolitiek, over de communistische pers, over het maandblad Politiek en Cultuur, zowel als de activiteiten in het comité Hulp aan Spanje of de vereniging Nederland-Nieuw Rusland zijn dusdanig, dat de scheidslijn tussen wel of geen lid van de CP niet lijkt te bestaan. Een kentering komt pas in 1937, als de Romeins moeilijkheden maken over de Trotskistenprocessen in Moskou, en in 1938, bij de mislukte hoogleraarsbenoeming van Jan.

Karakterverschil

De verwijdering met een aantal communisten in het persoonlijke vlak die het gevolg is van met name de leerstoel-kwestie, brengt tevens het karakterverschil tussen de echtelieden aan het licht. Uit sommige uitlatingen van Jan valt op te maken dat hij, ondanks zijn bezigheden als geleerde, niet honderd percent happig is op het baantje. Op 23 mei 1938, als de professoren-zaak slepende is, schrijft hij aan Bruno Becker dat 'ook al komt er niets van', de belangstelling van mensen aan wier oordeel hij hecht 'meer waard is dan uiterlijk succes'. En op 8 juni aan Greshoff: 'Wat mij betreft: ik zou 't zo erg niet vinden als 't niet gebeurde; ik ben er diep-in nog altijd niet zeker van of je met dat baantje geen "schade lijdt aan je ziel" om het maar eens verheven te zeggen'. De zaak hangt op dat moment tussen de bezwaren van de Faculteit en de uiteindelijke voordracht van 21 juni, waar Jan als eerste staat 'met de kleinst mogelijke meerderheid'. Een stuk van de Faculiteit van 18 mei somt punten op tegen Jan, dan nog onder de 'overige candidaten', waarin merkwaardigerwijs *Annie* een rol speelt. Volgens dit stuk is hij 'weinig oorspronkelijk'. Zijn *Machten van deze tijd* getuigt van een 'zeer merkwaardig inzicht', en noch de *Lage Landen*, 'waarin dr Romein niet de opmerkelijkste gedeelten schreef', noch de *Erflaters.* 'tezamen met mevr. Romein geschreven', kunnen de heren overtuigen van zijn wetenschappelijke kwaliteiten!

ca. 1939. Jan en Annie Romein met Jan Erik en Bart.

In de Ardennen, 1938.

Een maand later is de Faculteit 180 graden gedraaid: de voordracht wordt gemotiveerd met de bepaling: ‘munt uit door oorspronkelijkheid’. Maar daarmee is Jan nog geen professor. De gemeenteraad, destijds verantwoordelijk voor hoogleraarsbenoemingen, moet de voordracht bekrachtigen. De grote, welbekende klap die dan valt is het gedrag van de communisten: Wijnkoop houdt, volslagen onverwacht, een klinkende rede tégen zijn kameraad-niet-CP-lid Jan Romein. ‘We hebben Dave daarna nooit meer gezien’, schrijft Annie in *Omzien.* Maar Jan, thuis aan tafel na het vernietigende nieuws, zegt: ‘Ach, ik weet wel wat er is. Als Wijnkoop zo fel en met volle overtuiging spreekt, dan meent hij het niet. Ik heb hem vaker meegemaakt als hij iets verdedigen moet waar hij niet achter staat’. Ook Theun de Vries, die gesteld had aan de kant van de communisten en zich een ‘bitter gesprek’ herinnert met de Romeins, hoeft niet meer te rekenen op Annie's gastvrijheid. Met haar is het nooit meer echt uitgepraat, maar van Jan komt er in '42

alweer een brief en na de oorlog, wanneer zijn discipel van vroeger een blauwe maandag geschiedenis bij hem gaat studeren, opnieuw een toenadering. Het verleden wordt daarbij het verleden gelaten.

16 oktober 1939. Inaugurele oratie van Jan Romein.

Waar Jan in vriendschappen met weinig moeite de minste kan zijn en ook kritiek kan verduren, ontwikkelt hij zich privé steeds meer tot een - door zijn geestigheid zachtzinnig lijkende - huistyran. Niets is dan ook nagelaten om hem die positie te laten verwerven: Annie blijft alles en iedereen voor hem opzij zetten. Omgekeerd is zij het tot wier domein de huisstijl, de opvoeding, de externe betrekkingen en, zeer waarschijnlijk, de zuiverheid in de leer gerekend moeten worden. En dat alles niet zonder de felheid die een natuur als de hare op eigen grondgebied aan de dag legt. Het avontuurlijke kind dat in Nieuw Helvoet op haar buik in een sloot lag te turen, het mooie meisje met haar rode jakje, ze wijken in de decennia '30 en '40 verder en verder voor de leeuwin, die mèt haar nagels de puntiger kanten in haar karakter scherpt - ter verdediging van het dierbare. Als we onder het dierbare niet alleen Jan verstaan, en de kinderen, en het communisme, maar ook de kwetsbare gevoeligheid waarmee Jan Erik zijn moeder typeerde, zien we hoe de bloei van haar leven voor deze vrouw een toenemend beschermen van haar emotionaliteit betekent. Zij doet wat haar voor handen komt, en dat doet ze goed, nee perfect. Er is niets dat ze niet aanpakt, niets waarover ze zeurt of klaagt. Maar toch... waarom kleedt ze zich slecht? Uit socialistische overtuiging, om voor Jan, die niks om zijn *eigen* uiterlijk geeft, een waardige partner te zijn of - om hem impliciet maar nadrukkelijk níet te hoeven behagen? Waarom is ze zo zuinig? In een tijd waarin extreme soberheid niet meer hoeft, nu de boeken wat inkomsten binnenbrengen en Jan, in 1939 tenslotte, hoogleraar is? Alweer - uit overtuiging, of om de van huis uit materieel verwende Jan te tarten?

Waarom grijpt ze in vriendschappen in (heus niet alleen bij Wijnkoop en Theun de Vries) als het niet is om, onder het mom van Jan te verdedigen, haar autoriteit op dit terrein te laten gelden?

Jan viel op andere vrouwen, allà. Maar wat ter wereld gaf het Annie in, hun verhouding platonisch te bestendigen, haar man te binden als een kind aan zijn moeder en hun beider bevrediging in het intellectuele te zoeken? Waarom, met andere woorden, zorgde zij niet als de bliksem (als ze van Jan hield, en dat dééd ze) dat ze bij haar lieve, beeldschone gezicht een even aardig ogende verschijning was? De oorlog kwam ertussen, dat is waar. Maar evenmin als ook het diepstdoorvoelde communisme, kan de oorlog an allem Schuld zijn. Een paar jaar

textiel scheppen uit het niets hoeft niet te betekenen dat nog in 1954 de politie aanbelt bij je logeer-adres met de vraag ‘of die mensen zigeuners zijn’.

Idealisering

Het contrast in de taakverdeling tussen Jan en Annie wordt door de oorlog allesbehalve verzwakt. De in de loop der oorlogsjaren oprukkende schaarste leidt niet tot een groter aandeel van Jan in de energie die de gewoonste dingen vergen. Het is weer Annie die haar tijd en haar improvisatietalent besteedt aan fourage, schoeisel, kleding-van oud-naar-nieuw, brandstof, voedsel zoeken, kweken, ruilen, vinden, sparen, kopen, bedelen en hamsteren. Van het moment van onderduiken af is Jan in de gelegenheid, steady on door te werken aan zijn boeken; het boek over biografie, uitgegeven in 1946, is er één van. De kinderen zijn goeddeels uit huis, vervroegd vanwege de oorlog en door het Sanatorium waar Bart in '41 heen moet.

Het heeft er alle schijn van dat het ook onder deze omstandigheden voortgezette, eenzelvig geleerdenbestaan van Jan, voor Annie een harde noot is geweest om te kraken. Niet voor niets begint zij nù, in de paar vrije uren die ze heeft, aan het optekenen van het leven van Hugo de Groot en Maria van Reigersberch. Hoewel ze in *Omzien* ontkent dat er van enige gelijkenis sprake is tussen het zeventiende-eeuwse echtpaar en haar eigen situatie, ligt de overeenkomst wel erg voor de hand. Al kun je dan niet, op gezag van de auteur, zomaar zeggen dat *Vaderland in de Verte* een grote dosis autobiografie bevat, er komen toch tenminste twee elementen in voor die als een voet in een schoen passen bij Annie's levenshouding: idealisering en (zelf)rechtvaardiging.

Hugo, symbool van verdraagzaamheid en wetenschappelijke integriteit, Maria, symbool van trouw en kracht; hun vriendenkring, symbool van intellect en geestesadel, hun omgeving, symbool van bekrompenheid en intolerante eerzucht, wat zijn ze anders dan... ... symbolen? Van de uitwegen die een mens openstaan wanneer hij diep in zijn hart weet, geen vrede te hebben met zijn lot, kiest Annie Romein al symboliserend een heel speciale: zij maakt Maria en Hugo tot de ideale dragers ervan, en rechtvaardigt daarmee tegelijkertijd de kleinheid van de gewone stervelingen die deze mensen toch óók zijn.

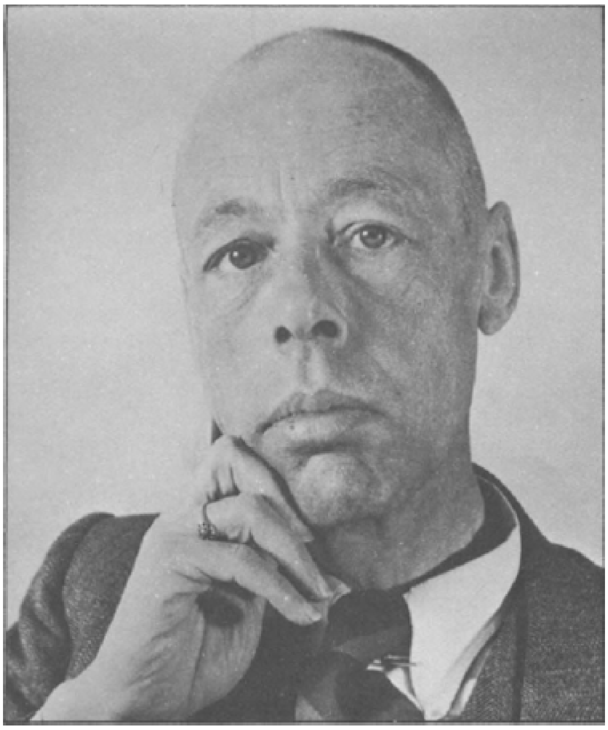
Net zo construeert Annie onder Jan het voetstuk van verheven geestesarbeid dat haar verplicht hem tot het uiterste te ontzien, en verlangt zij van zichzelf de sterke, voor deze man ideale vrouw te zijn in wie het laatste wat opkomt is: haar hart uitstorten bij een vriendin. Zelfs in een biografisch portretje dat zij schreef voor het herdenkingsnummer van De Nieuwe Stem na Jan's dood in 1962 en dat zij *De Een en de Ander* noemde, staat niet wie Jan wàs en wat hij voor haar betekende, hoe hij haar misschien veranderd heeft en wat hij in haar losmaakte. Ze vertelt niet, zoals Jan wèl doet als hij over háár schrijft, dat in nog geen drie maal duizend bladzijden te zeggen is wat hij voor haar is geweest. Het is hun intellectuele samenwerking die ze beschrijft, nee die ze - romantiseert: vaak zaten ze, tijdens Jan's onderduik, tegenover elkaar in de kou de Latijnse brieven van Hugo de Groot te vertalen.

Ook al is iemand nog zo onsentimenteel, met zoveel ratio vorm en inhoud vaststellen van de verhouding tussen ‘de een en de ander’ moet wel, als het beeld eens níet klopt met de werkelijkheid, leiden tot verbazing.

Verbaasd is Annie dan ook als zij Jan weerziet nadat hij, in 1942, in het kamp Amersfoort heeft gezeten. De secretaris van de Senaat, Prof. dr A.W. de Groot, had in verband met een represaillemaatregel van de Duitsers, Jan samen met nog vier andere hoogleraren aangewezen als gijzelaar. Op 30 januari wordt hij gearresteerd en naar Amersfoort overgebracht; er was geen wenk gekomen om te duiken. Blijkens

een brochure van zijn hand over de Amsterdamse universiteit in oorlogstijd, beschouwde De Groot zelf deze gang van zaken als een overwinning, omdat een Duitse beschuldiging tegen de universiteit

erdoor was opgeheven. In de Vrije Katheder van 29 maart is het wederom Annie, niet Jan, die een excuus eist: 'Ik houd Prof. De Groot voor een bekwaam taalgeleerde en allerminst voor een slecht mens, en ik ben desnoods bereid, nog meer "overwinningen" van hem te slikken, maar niet, dan nadat hij eenmaal een eerlijk geconditioneerd "peccavi" heeft uitgesproken.'



Jan Romein na zijn terugkeer uit het kamp Amersfoort, april 1942.

Jan's kamptijd duurt drie maanden. Twee weken na zijn vrijlating op 20 april schrijft hij in een brief: 'Ik ben er, dankzij een lichamelijke constitutie, die zich beter hield dan ik had durven hopen, en een geestelijke, *die zich gedroeg zoals ik verwacht had*, afgekomen zonder ander bezwaar dan een radicale vermagering, die dankzij het voortreffelijke eten dat ik hier krijg in tien dagen tijd al voor een groot deel weer opgevangen is en bezig in haar tegendeel te verkeren, zoals geen Hegeliaanse these haar verbeteren zou. (-) Ik heb in Amersfoort nl. heel veel geleerd, zij het dan, zoals dat meer gaat, meer ondanks dan dankzij mijn "leermeesters" daar. *Van mijn "ik" durf ik zeggen dat zij een hogere fase vertegenwoordigt dan de "ik" die ik vóór de 30ste januari was*'. (Cursiveringen van mij AB). Korte tijd later verblijft hij voor de veiligheid op een logeeradres in Amsterdam. Zijn gastvrouw herinnert zich dat ze hem veranderd vond: 'Toen Jan terugkwam uit Amersfoort hadden we eigenlijk het gevoel dat het een bevrijding voor hem was geweest, dat hij veel meer zichzelf was'. Zowel zijn eigen uitspraak als de observatie van deze vriendin wijzen erop, dat het kamp voor Jan eerder een positieve dan een negatieve ervaring moet zijn geweest.

Voor Annie echter is Jan's betrekkelijke fitheid een groot raadsel. In *Omzien* lezen we hoe van haar vrees dat het kamp Jan een ernstige psychische schok zou geven, niets aan de dag kwam: hij vertelt er sober, bijna gedetacheerd over. Hoe moet ze dat verklaren? Even verderop heeft ze de verklaring gevonden: het moet de afwezigheid van alle verantwoordelijkheid zijn geweest waardoor Jan 'met zijn naar ik meende toch altijd wat kwetsbare psyche zo evenwichtig bleef onder deze zware proef'. Hetzelfde ontbreken van verantwoordelijkheid dat sommigen verheerlijken

in de herinnering aan hun kinderjaren, voegt Annie eraan toe, maar dat Jan als kind niet gegeven was. Voor de lezer, die Jan uit Annie's mémoires juist kent als het bij uitstek verwende, in de watten gelegde jongetje, is dit een weinig bevredigende oplossing. Minder bevredigend nog wordt de constructie als we ons realiseren, hoe Annie de lijn van ontzien en verwennen die zij voor Jans werk en persoon noodzakelijk vond, heeft voortgezet en er ook bij herhaling in die bewoordingen over spreekt. In wezen nam Annie in haar huwelijk alle verantwoordelijkheid, in zekere zin zelfs die voor Jans werk, dat nooit ongelezen naar de drukker ging, op zich.

ca. 1942-1943.

Kan het dus niet zijn dat Jan in zijn drie maanden concentratiekamp eens bij uitzondering wèl de kans kreeg, verantwoordelijkheid te dragen voor de mensen om zich heen? Nu was *hij* degene die spelletjes organiseerde, met boeiende historische lezingen de moed en het moreel erin hield, terdoodveroordeelden bijstond in hun laatste uur, steun en toeverlaat was, de sterke kon zijn. Hij functioneerde, noodgedwongen, onafhankelijk van Annie, en hij functioneerde góed. Kan het niet zijn dat hij dáárom na afloop zijn 'ik' ervoer als een beter 'ik', en op anderen de indruk maakte 'veel meer zichzelf te zijn'?

Journalistiek

In oorlogstijd werkt Annie mee aan de illegale Vrije Kunstenaar. Meer dan Jan heeft ze zich altijd bewogen in de kringen van schrijvers en kunstenaars. Vóór de oorlog was ze secretaresse van de in 1935 tegen het fascisme opgerichte, in hoofdzaak communistische Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kultuur. Na '45 neemt ze deel aan de Vereniging van Letterkundigen en is ze lid van het PEN-bestuur.

Haar (redactionele) werk voor de Vrije Kunstenaar is evenals dat voor de Vrije Katheder waarin in '45 de Vrije Kunstenaar wordt opgenomen, veelal journalistiek. Het bevat commentaren op allerlei gebeurtenissen, neerslagen van toneelstukken en tentoonstellingen, en korte politieke of algemene beschouwingen. Nagenoeg

geen literaire kritiek; het woelige leven rond overwinning en bevrijding eist alle aandacht voor actualiteiten

als de openingsvoorstelling van de Amsterdamse stadsschouwburg op 6 juni 1945. De toch niet direct orangistisch te noemen A. Romein-Verschoor kan zich bij die gelegenheid er niet van weerhouden, mee te delen in de roes van vrijheid, vreugd en vaderland: 'Daar was om te beginnen Prins Bernhard, ten bewijze, dat het huis van Oranje bij zijn vele goede tradities een nieuwe van warme belangstelling voor het Nederlandse kunstleven zal gaan voegen'.

Haar bijdragen aan de Vrije Katheder blijven in de journalistieke sfeer - over Van Meegeren, de (on)vrije natuur, de lintjesregen, de eerder aangehaalde Prof. De Groot etc. etc. - tot ongeveer 1947, als zich, na de wereldbrand, weer een literatuur begint aan te dienen. Moest zij aanvankelijk volstaan met 'herlezen': Carry van Bruggen, E. du Perron e.a., nu komen er nieuwe mogelijkheden voor de kritiek in de verzetspoëzie, romans die de oorlog tot onderwerp hebben en vergeleken kunnen met het proza na WO I, en een opkomende generatie na-oorlogse schrijvers zoals Simon van het Reve. Net zoals de kritieken uit haar Handelsbladperiode, laten deze stukken door hun betrekkelijk grote aantal Annie Romeins favoriete thema's, om niet te zeggen wederom van stal gehaalde stokpaardjes zien. De uitgever die een schrijver beoordeelt op zijn rentabiliteit, de criticus die zijn literatuur niet kent en over de hoofden van het publiek heen met zijn mede-criticus polemiseert, de prozaschrijver die een ziekelijke neiging naar oorspronkelijkheid aan de dag legt, de kunstenaar in zijn ivoren toren van de gewaarmerkte literatuur, de romanschrijver die uit het oog verliest dat zijn proza mededelend en zijn boek verhalend van aard moet zijn, daartegenover Dickens en Tolstoj, ja zelfs de romanfiguur van de beeldhouwster-vrije-vrouw - ze zijn allemaal paraat.

Terwijl in latere essays het pregnante geluid van Annie's oordeel over telkens dezelfde zaken weleens storend kan werken, is het scala van onderwerpen hier breed genoeg om haar prikacties een zekere lichtheid te laten houden. Ze beoordeelt zichzelf goed wanneer ze in *Omzien* zegt, zeker journaliste te zijn geworden als ze niet getrouwd was, of als ze niet getrouwd was met Jan.

In de V.K. werkt ze behalve journalistiek ook redactioneel. Voor het eerst bevindt ze zich in een echt samenwerkingsverband, en getuige de uitlatingen van sommige mederedacteuren gaat dat niet geruisloos. Volgens de huidige lector geschiedenis A.F. Mellink was ze bij tijden uitgesproken lastig: 'als wat er gebeurde niet naar haar zin was zette ze de hele boel op zijn kop'; Henri Wiessing, niet haar grootste adept, noemde haar in zijn memoires 'het vrouwtje' Romein, wier 'hevig-echte vrouw zijn' zichtbaar werd in aanvallen op zijn persoon, en Theun de Vries ondervond de nasleep van hun brouillage in de jaren '30. Zelf nog volop CPN-er lag hij gedurig met haar overhoop: menig artikel werd door mevrouw Romein als te dogmatisch afgewezen. De politieke conflictstof lag overigens ook zonder persoonlijke discrepanties voor het oprapen. In vroeg-naoorlogs optimisme begonnen als forum voor gesprek op progressieve grondslag, forum waarin communisten en niet-communisten samenwerkten, moest het blad in mei 1950 het loodje leggen. Bij monde van Marcus Bakker en F. Baruch eiste de Waarheid op 21 december 1949 van de Vrije Katheder 'het kiezen van de zijde van de USSR als de voornaamste kracht van de vrede'. Door dit dictaat van de CPN valt de redactie uit elkaar. De niet-partijgebonden redacteuren Annie Romein, Marius Flothuis, Lucas van der Land en Willy Pos dulden geen inmenging van een instantie buiten de redactie.

Een lange rij van jaren zal Annie Romein politiek blijven laveren tussen Scylla en Charibdis. De communistische machtsovername van 1948 in Praag wijst zij níet zonder meer af, de communistische bemoeienis met haar krant wèl; Hongarije in 1956 níet (alweer: zonder meer), de Moskouse artsenprocessen van 1953 wèl. Bij

de laatste gelegenheid werd o.a. Ben Polak door de CP gestraft omdat hij tegen de partij ‘gefractioneerd’ had bij..... de Romeins thuis.

1947.

Bestond Annie's eigen productie in de tien jaar tussen het verschijnen van haar proefschrift en het einde van de oorlog uit een beperkt aantal stukken in *De Stem* en het werk aan Hugo en Maria, ‘de bevrijding’ betekent voor haar, mede door gezinsomstandigheden waarin ze weer z'n tweeën zijn, ook een grotere persoonlijke vrijheid. *Vaderland in de Verte* wordt afgeschreven, verschijnt in 1948 en verwerft een jaar later de prozaprijs van de stad Amsterdam, voor de Hooft-herdenking in 1947 (waar Jan de rede houdt) maakt ze een bloemlezing met inleiding, en in 1949 volgen *De Vruchtbare Muze* (over tendensliteratuur) en *Slib en Wolken* (bestemd voor het buitenland en handelend over nieuwe Nederlandse literatuur). Ze neemt deel aan VARA's Radiolympus en schrijft incidenteel voor Vrij Nederland, de Groene en De Nieuwe Stem, van welk blad Jan, met Pos, Noordenbos, Donkersloot e.a. redacteur is. In 1957 leiden redactionele moeilijkheden in De Nieuwe Stem tot de ontboezeming van Jan aan Nico Donkersloot dat hoewel Annie ‘veel meer gevoel heeft voor wat redigeren eigenlijk is dan ik, (-) het jammer is dat we de firma “Jan en Annie” niet altijd kunnen afficheren en haar opneming in de redactie daarom minder wenselijk lijkt’.

Jans activiteiten zijn in deze jaren nauwelijks bij te houden. Hij geeft college, werkt aan de oprichting van de zevende faculteit, zit in tal van raden en besturen, laat de ene na de andere bundel het licht zien, spant zich in voor het onderwijs in de geschiedenis, redigeert tijdschriften en schrijft ontzettend veel brieven. In 1954 cijfert hij dr. A. Blonk, met wie hij samen een reeks schoolboeken schrijft, voor, dat hij ‘op de een of andere manier bij het totstandkomen van 12 boeken betrokken’ is. Eveneens in deze jaren neemt een plan om op universitaire uitnodiging naar Indonesië te komen, vaste vorm aan.

Bijbel

Jan zal er colleges over de Azië-problematiek, Annie cursussen voor onderwijzers, studenten en vrouwenverenigingen geven. Na de nodige tegenwerking van zowel Indonesische als Nederlandse zijde, kunnen de Romeins op 5 oktober 1951 uitvaren.

Niet zodra hebben zij hun huis verlaten, of het pand Victorieplein 21 A III wordt door Jan Erik met een stel vrienden en vriendinnen heringericht als een soort sociëteit: in de woonkamer verschijnt een praalbed en op pa's schrijfbureau komt een tennistafel. Al wat binnenvalt doet mee en pingpongt naar hartelust. Wat de thuiswacht niet weet is dat vader en moeder in plaats van op zee te varen, vanwege averij

aan het schip weer op weg zijn naar Amsterdam. Bij hun woonhuis aangekomen loopt, toevallig, Annie het eerst de trap op. Zij steekt haar hoofd om de deur, ziet de ravage, legt een waarschuwende vinger op de lip, keert zich om en roept naar Jan ‘Wacht even!’ Weer beneden verklaart zij zonder enige opgaaf van redenen: ‘Wij gaan vanavond ergens logeren’. De nergens op bedachte Jan, gewoon als hij is Annie's praktische raadgevingen te volgen, vraagt niet waarom en volgt zijn vrouw naar de Pressers.

Van het verblijf in Indonesië doet Annie later verslag in haar boekje *Met eigen ogen* (1953), waarvan de hoofdstukken eerst als reisbrieven in de Groene zijn gepubliceerd. Schaduw over de reis is de heupfractuur die zij in Jogja oploopt en die haar voor bijna drie maanden in het ziekenhuis houdt. Haar behandelend chirurg dr G.J. Renes en zijn vrouw verlenen Jan in die tijd gastvrijheid. Een gastvrijheid overigens die voor Jan zo volmaakt vanzelfsprekend is dat hij, terwijl hij weet dat de Renessen binnen twee weken andere logées verwachten, geheel geïnstalleerd blijft zitten waar hij zit en voor de gasten tenslotte een hotel wordt opgezocht. Een onschatbare hulp in de huishouding is Jan ook hier weer niet. Bij het afruimen van de tafel gaat hij soms zover, te zeggen: ‘Laat mij dít nu eens wegbrengen’. En dan neemt hij de vaas met bloemen.

Gastheren en -vrouwen hebben doorgaans een zeer goed oog voor de eigenaardigheden van hun logé, al was het alleen maar door hun vergrote gevoeligheid voor wederzijdse privacy die, hoe dierbaar de gast ook is, altijd balanceert op het scherp van het mes. Een stoornis in het privéleven van de Renessen is Jan nimmer, en ook Jan en Annie samen niet als ze worden uitgenodigd hun verblijf in Jogja voort te zetten na Annie's terugkomst uit het ziekenhuis.

Was Annie een voorbeeldige patiënte geweest, die nooit zeurde of mopperde en zich altijd gehoorzaam hield aan wat de dokter voorschreef, weer verenigd met Jan herneemt bij een van de eerste gezamenlijke maaltijden het tikje frikkige in haar zijn kans.

Jan, niet voor niets ooit begonnen als theoloog, had gevraagd of hij niet een Hollandse bijbel mocht hebben. Op die manier kon hij meedoen met het bijbellezen voor tafel, dat de kerkelijke Renessen met hun inwonende Indonesische studenten plachten te doen. Toen Annie, uiteraard onkundig van dit ritueel, Jan mèt de anderen zijn bijbeltje zag opendoen, sloeg ze het voor zijn neus dicht met de uitroep: ‘Dàt hebben we gehàd!’ In zo'n geval was Jan de beteuterde, maar in heel veel andere slaagde hij erin zijn vrouw op een volmaakt duidelijke manier op haar tekortkomingen te wijzen. Fijnzinnige en vaak ook geestige, echter niet mis te verstane kritiek, die zij - om de lieve vrede - meestal zwijgend onderging. Dat zij op eenmaal met een: ‘Jij hebt me in ons hele leven geen ongare aardappel bespaard!’ reageerde (een soort reactie dat zeldzaam was maar wel doeltreffend) verwondert ons méér dan een dagelijks woedende Annie zou hebben gedaan.

Er is één groot front waar Jan de baas is: het front van zijn directe omgeving. Al wat in de cirkel dringt van de rust die hij nodig heeft voor zijn werk en de aandacht die hij nodig heeft voor zichzelf, moet, liefst zonder conflicten, daaruit weg. In tegenstelling tot wat Annie schrijft, heeft zo de trouwe, sinds 1946 inwonende gedienstige Eleonora Wirthberg rond 1955 huize Romein niet verlaten ‘omdat er in het geslonken gezin geen taak meer voor haar was’, maar omdat Jan dat wilde. Annie mocht ‘Wirthbergje’ graag; ze was vertrouwelijk met haar en beschouwde haar als een vriendin. Toch geeft zij Jan, na wat tegenstribbelen, toe in zijn wens en handhaaft daardoor de traditie dat er maar één op de eerste plaats komt: Jan.

Met Jan Romein bij de Unesco-conferentie in Braunschweig.

ca. 1950. Met Eleonore Wirthberg.

Kort na hun terugkeer van de Indonesische reis, als Jan zestig is geworden en Annie met hulp van zijn vrienden een feest voor hem heeft georganiseerd met Liber Amicorum en al, zegt hij in zijn dankwoord iets wat zowel Annie's emotionele zelfdiscipline, als haar reserve jegens strelende of gewoon liefdevolle woorden uitgedrukt: ‘Een ook is er onder ons, die ik niet bedank, mijn vrouw. Ik heb haar één keer bedankt - het was nog in het begin van onze verloving - en toen heeft ze in de eenvoud van haar meisje-zijn enkel gezegd: “dat mág je niet doen”, en mij daarmee de vrouwelijke wijsheid geleerd, dat er verhoudingen tussen mensen zijn die zelfs boven dankbaarheid uitgaan’. Wie weet, denk ik peinzend als ik dit lees, wie weet had Jan haar honderd maal liever wèl bedankt en er desnoods spontaan aan toegevoegd: ‘je bent een schat!’ dan te moeten zinspelen op een vrouw die zoveel efemere wijsheid uitdroeg....

't Huys te Groede

Van alle jaren vijftig zijn er twee, een aan het begin en een aan het eind, erg belangrijk voor het privéleven van de Romeins. In 1950 wordt de eerste dochter van Annelies geboren: oudste kleinkind en in de volgende achtentwintig jaar uitgroeiend tot Annie's liefste kameraad, vriendin, kind ook. Haar grootvader noemt zij ‘vava’, haar grootmoeder ‘moemoe’. Als ze bij vergissing een keer ‘opa’ zegt tegen Jan wordt hij kwaad: een opa is óud. Met zijn kleinkinderen, het zullen er zeven worden

van wie hij de laatste twee nog op zijn sterfbed ziet, haalt Jan iets in van de tijd en de aandacht die er voor zijn kinderen bijna nooit was - maar ook zij moeten hem bij voorkeur niet storen als hij werkt.

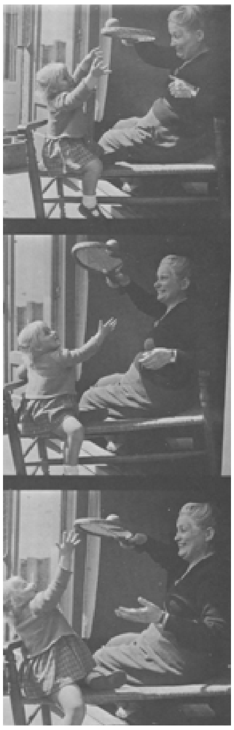
In 1959, tweede jaartal, verhuizen de Romeins van Amsterdam naar Groet. Al jaren hadden ze daar hun vacanties doorgebracht, en nu kunnen ze er voorgoed heen. Het is een lang gekoesterde wens, dat huisje: buiten wonen, zee en duinen vlakbij, twee werkkamers, een tuin en een logeerverblijf voor kinderen en

kleinkinderen. '*t Huys te Groede* laat Jan op zijn briefpapier drukken, en in de gevel zit een steen met de zinspreuk van Hugo de Groot: HORA RUIT.

Als grootouders, 1951.

Het huis te Groet.

ca. 1935-1936.



Annie Romein spelend met haar kleinkind, 1953.

Niet langer dan drie jaar zou de tijd nog voortsnellen voor Jan.

Het boek waar hij sinds de oorlog mee bezig was, *Op het Breukvlak van twee Eeuwen*, het boek, waarmee hij aan zijn critici en concurrenten (in het bijzonder Geyl) zou bewijzen dat hij een volwaardig wetenschapsbeoefenaar was, aan dat boek werkt hij als een gedrevene voort tot zijn dood. In '58 had immers niet Jan Romein, maar Geyl de P.C. Hooftprijs toegekend gekregen. Annie spreekt over een 'campagne' tegen Jan, maar dat deze uitsluiting Jan even goed bleef steken moge blijken uit zijn opmerking, in 1961, aan Victor van Vriesland: '...de P.C. Hooftprijs zou ik gaarne aanvaard hebben. Al zou ook hier het genoegen niet meer onvermengd geweest zijn sinds èn Geyl èn Rogier daar reeds mee begiftigd zijn, heren die ik mijn grote vijanden zou noemen, ware het niet dat hun formaat in mijn geest geen enkele verbinding kan aangaan met het gebezigde adjectief "groot"'.

Van '59 tot '62 werkt Jan, steeds zieker en steeds minder in staat tot zijn gewone veertienurige werkdag, op de toppen van zijn wilskracht door aan het *Breukvlak.*

Een suggestie van zijn goedbedoelende secretaris P.A.L. Oppenheimer om dan tenminste 's ávonds niet te werken wijst hij, razend, af. Annie's zorg voor hem, de zorg van een moeder voor een ziek kind, wordt alleen onderbroken wanneer zij, na jarenlange (verzwegen) klachten, een maagoperatie ondergaat. Op 16 juli 1962 sterft Jan. Het *Breukvlak* is onvoltooid.

Annie besteedt er gedurende vier jaar veel tijd aan, het in zijn geest voort te zetten en af te schrijven. Erg veel ruimte voor eigen werk blijft er niet over; de stroom van essays en uitgeschreven lezingen uit de jaren vijftig (voor een deel gebundeld in *Spelen met de Tijd*, 1957) stokt, evenals haar medewerking aan Verstandig Ouderschap en NVSH, - een medewerking overigens waar haar kinderen niet zonder reden nogal verbaasd over zijn. Haar inzet voor het *Breukvlak* is totaal. Ook het precisiewerk van correctie, noten en bibliografie, werk dat haar (Annie Romein was allesbehalve een pietje precies) het minst ligt, brengt ze met hulp van haar oudste zoon en Jans assistenten tot een goed einde. Een ander verband waarin zij samenwerkt is de herdruk van Jans uit 1949 daterende *Apparaat voor de studie der Geschiedenis.* Helemaal zonder slag of stoot gaat dit niet.

Een voorstel van de huidige Leidse hoogleraar Ivo Schöffer om het verouderde *Apparaat* bij te werken stuit op hevige weerstand: er mag geen tittel of jota veranderd aan wat Jan geschreven heeft, laat staan dat sommige van zijn opstellen, omdat ze niet meer actueel zijn, uit de bibliografie moeten verdwijnen. In 1967 is het boek af. Een jaar later breekt Annie bij een autoongeluk haar been. Als ze na het ziekenhuis terugkomt in Groet loopt ze slecht. De kinderen zijn bezorgd: ze zit daar maar alleen, en wie komt te hulp als ze 's nachts van de trap valt? Ieder denkt verschillend over zijn eigen recht op zelfstandigheid, en over de hoeveelheid last die hij een ander wil of kan bezorgen. Menigeen uit Annie's omgeving, is mijn ervaring, denkt ook verschillend over de strikte noodzaak van haar verhuizing naar het Rosa Spierhuis. Annie zelf, uit angst dat haar kinderen haar als een blok aan het been zullen ervaren, kiest in ieder geval voor het verlaten van haar huis bij de duinen, en arriveert eind augustus '69 in Laren.

Critische bewoners

De laatste fase in het leven van Annie Romein opent met een uitlating die, afgezien van haar eigen geestelijke energie, het gebrek aan 'rust' typeert dat men van een laatste haven als het bejaardenhuis zou mogen verwachten. Nog vóór zij er haar intrek heeft genomen, laat de directrice van het Rosa Spierhuis zich bij de opening

in juni 1969 tegenover een belangstellende ontvallen: ‘Zulke mensen wonen hier ook’. Annie's roep van linkse lastpost en non-conformist is haar vooruitgesneld, en in de jaren die volgen zal ze nog veel te stellen krijgen met een bejaardenhuisbeleid dat ze bovenal betuttelend vindt.

Van 1971 tot 1974, als *Omzien in Verwondering* verschenen is en *Ja vader Nee vader* op stapel staat, vormt ze met enkele andere Rosa Spier-genoten een groep van ‘critische bewoners’. Door een tussentijdse wisseling in de directie is een volslagen onbekwame figuur directrice geworden, en de critische bewoners doen via vergaderingen, briefwisselingen en zelfs een advocaat, alle mogelijke moeite het autoritaire, met name op het punt van de verpleging grillige beleid van deze directie aan de kaak te stellen. Nagenoeg alle bezwaarschriften en brieven uit deze periode van conflicten tussen leiding en bewoners zijn van de hand van Annie. Significant voor de bevoogdende toon van de leiding (en voor de prioriteiten van Annie Romein!) is het volgende citaat uit een bewonersbrief van 20 oktober 1971: ‘Toen via de televisie een oproep werd gedaan om op staande voet geld bijeen te brengen voor de vluchtelingen in Oost-Pakistan, en enige bewoners dat des avonds om negen uur ook hier wilden aanpakken via de intercom, werd dat door de directrice belet, ‘omdat sommige oudjes, die al naar bed waren, er van zouden schrikken’. Dezelfde directrice blokkeert Annie's telefoon, als vrienden haar om kwart voor elf 's avonds voor een ernstig bericht willen bellen. De ‘oudjes’ en derzelver rust vormen eveneens het alibi voor het afstoten van de logeerkamers: de bewoners mogen niemand, ook geen familie, zonder verlof te logeren hebben. Reden voor Annie's oudste kleindochter om 's nachts langs te komen, op het venster te tikken, binnengesmokkeld te worden en samen met haar grootmoeder een fles wijn aan te spreken.

Omgekeerd zijn er uiteraard net zo goed verontruste geluiden over Annie's eigenzinnige, in veler ogen dwarse en onmogelijke opstelling. Een interview met *Levend Joods Geloof* waarin zij gewaagt van het Rosa Spierhuis als ‘een puinhoop’, komt haar haar op een standje van de voorzitter der Rosa Spier Stichting te staan. En als ze het voor de televisie op 2 december 1973 over ‘pakhuizen’ heeft, gaat er een brief uit van de Humanistische Stichting voor Huisvesting van Bejaarden naar de NOS, met de verzekering dat het Rosa Spierhuis ‘het tegendeel van een pakhuis’ is.

Ondanks haar omgang met een paar andere bewoners, leeft ze in wezen een geïsoleerd bestaan. Veel van de ‘nog werkende kunstenaars’ in het huis kijken haar met de nek aan, en het moet gezegd, ze wàs ook niet altijd even aimabel. Ook hier is het de befaamde mengeling van moedwil en misverstand, waardoor zij mensen van zich afstoot. Opzet: ze kan iemand vierkant buiten de deur zetten, of dermate hatelijk zijn dat hij of zij zich wel wacht ooit nog het woord tot haar te richten. Noodlot:

ze weigert als ze werkt een papiertje op de deur met *Verzoeke niet te bellen*, want 'dat staat zo arrogant'.

De voortschrijdende ouderdom en de lichamelijke narigheid waarmee ze te kampen heeft, beletten haar niet er een buitengewoon strikte dagindeling op na te houden. Iedere ochtend

vanaf half negen zit ze achter haar bureau in de kleine zijkamer, en werkt door tot om half een het eten komt. 's Middags leest ze, prikt wat rond met haar stok in het lapje tuin dat van haar is, maakt jam van clandestien geplukte bessen, of zit te breien. Ze doet nooit niks.

Behalve *Ja vader Nee vader* (1974, over ouderdom en jeugd) schrijft ze een fors aantal essays voor De Gids, Vrij Nederland, Wending en, in de laatste periode, Opzij. Een selectie uit de stukken tussen 1965 en 1974 wordt opgenomen in de bundel *Drielandenpunt* (1975).

In zijn hoofdtrekken is dit werk gelijk gebleven aan ouder werk. Maar er zijn ook nieuwe impulsen. De actualiteit speelt een steeds belangrijker rol (navenant neemt het aandeel van het commentaar toe), de stijl is er niet eenvoudiger op geworden, en we zien duidelijk de politieke voetstap van de jaren zestig afgedrukt. Annie's anti-kapitalisme wil geenszins ouderwets zijn: Angola, Vietnam, de consumptiemaatschappij en ‘Big Brother’ van de technologie bevolken in even aanzienlijken getale haar lezingen als de literaat, de bourgeois en de ziekelijke probleemschrijver van weleer. ‘Laat de industriële Heren/ steeds meer dingen produceren/ die je best wel kan ontberen/ maar waarmee zonder mankeren/ je de conjunctuur doet keren/ en... de buurt kan imponeren’, houdt ze in wat we een berijmd essay in het klein mogen noemen, met Sinterklaas 1976 haar intimi voor.

De geschiedenis van het feminisme in Nederland die ze graag geschreven zou hebben, is een te omvangrijk project geworden. Tegen Wim Hora Adema zegt ze spijtig: ‘Dat kan ik niet meer. Daarvoor moet ik naar de UB en het Internationaal Archief voor de Vrouwenbeweging, elke dag. Anders doe ik het niet goed’.

Studenten, feministisch of niet, kunnen altijd terecht bij haar voor hun werkstukken. Ze moeten dan alleen wel grondig gestudeerd hebben en Mevrouw Romein niet het gevoel geven ‘dat er op mijn kosten een scriptie gehaald wordt’, door even gebruik te komen maken van haar kennis en belezenheid. Haar bijdragen aan Opzij, voor een deel door Claire Rappange uitgezocht voor de (intussen verschenen?) postume bundel *Vrouwenwijsheid*, levert ze mede om haar vriendinnen in de redactie een plezier te doen. Mèt Bertha Schuyten, oude vriendin uit Blaricum die zeker eenmaal per week langskomt, zijn zij het met wie ze buiten de familie veel contact heeft: Wim Hora Adema, Harriet Freezer, Cora Vreede die zij in Indonesië ontmoet had. Ze brengen boodschappen mee, halen lijstjes boeken uit de bibliotheek, laten hun breiwerk corrigeren en bezorgen haar wat afleiding en nu en dan een dagje-uit.

Van de kinderen is het Annelies die het trouwst komt aan zetten. Jan Erik ziet ze niet zo veel, Bart Joost wat vaker. Het valt haar zwaar, te moeten ervaren dat ouders en kinderen van elkaar kunnen vervreemden.

Annie kan niet huilen, dat schrijft ze zelf in *Omzien.* Maar om moeilijkheden in de privésfeer huilt ze wèl. De doodenkele keer dat een buurman of een vriendin haar per ongeluk betrapt en tranen ziet, is het daarom. Buiten de intiemste kring beschermt Annie's stalen wil haar kwetsbare opperhuid. ‘Ze was hard’, is mij vaak verteld, ‘hard voor anderen, maar vooral hard voor zichzelf’. Ik geloof dat het laatste waar is, het eerste niet, of hooguit half. Als ik Mevrouw Romein niet die ene keer ontmoet had, zou ik misschien verleid zijn er wèl zo over te denken. Maar ik heb gezien hoe ze naar me keek toen ze zei: ‘Als je geen kinderen hebt krijg je ook geen kleinkinderen’, en sindsdien heb ik in haar hardheid niet meer geloofd.

Dat ze echter voor zichzelf spartaans was, is zeker. Geplaagd door aanhoudende ingewandsklachten, doofheid (ze werd kribbig als haar gehoorapparaat weer piepte), een heupoperatie die lukte, maar waarvan het resultaat: goed kunnen lopen, weer teniet werd gedaan door een defect kniegewricht, liet zij zelden of nooit iets merken van haar ongemakken. Het nieuwe huis dat een vriendin betrokken had moest en

zou tot en met de zolderverdieping bekeken worden. ‘Zou je niet liever gaan zitten?’ ‘Nee. Ik wil dat zien. Als je me maar de tijd wil laten kom ik boven’.

Pas de laatste anderhalf jaar zien insiders hoe moeizaam alles begint te worden.

Haar verzet tegen de slijtage neemt af. Ze laat zich wat meer gaan: ze ‘zeurt’ vaker over pijn en moeheid. Ze is bang, tenminste, als je zó vaak praat over de dementering van oude mensen kan het haast niet anders of je vreest hetzelfde lot. Aan haar bureau komt ze bijna niet meer. Als iemand een boek meebrengt zegt ze dat ze daar weleens iets over zou willen schrijven, ‘maar nu niet, dan moet ik me eerst beter voelen’.

Breien doet ze wel nog, in haar makkelijke stoel. Maar soms ook dat niet. Dan is het: ‘Ik ben zo doodmoe. Ik kan niet meer naar die schrijftafel. Ik zit maar te zitten’.

Op de avond van 2 februari 1978, om half tien, zond de NOS het televisieportret uit van Annie Romein-Verschoor in *Markant.* Aan Cora Vreede had Annie gevraagd of ze haar gezelschap wilde houden; samen kijken vond ze gezelliger dan helemaal alleen. Omdat haar vriendin die avond eters had, spraken ze rond negen uur af. Om half acht belde Annie, zeer tegen haar gewoonte in, op met de vraag of Cora wat eerder kon komen: ‘Dan zitten we eerst nog even bij elkaar’.

Toen Cora tegen half negen op haar kamer in het Rosa Spierhuis kwam, zag zij Annie scheefgezakt in haar stoel. Haar bril lag afgegleden op de grond. De televisie stond aan, veel te luid, op het programma dat aan het interview vooraf ging.

De dag na haar drieëntachtigste verjaardag, op 5 februari 1978, stierf Annie Romein-Verschoor in het Burgerziekenhuis te Amsterdam. Haar euthanasieverklaring, getekend 26 augustus 1975, hoefde niet gebruikt te worden.

ca. 1950.

De aanhalingen uit brieven van Jan Romein zijn alle afkomstig uit de collectie van het Nederlands Letterkundig Museum te Den Haag, sign. R.652 B.1.

Aloys van den Berk
Annie Romein-Verschoor
Selektieve bibliografie

- *Aan den Oedjoeng.*
  Santpoort, Uitg. C.A. Mees, 1928.
  - meisjesboek.

- Jan Romein en Annie Romein-Verschoor.
  De lage landen bij de zee;
  geschiedenis van het Nederlandse volk.
  Utrecht, De Haan, 1934. 2 dln.
    - geschiedschrijving.
    - 8e bijgewerkte druk Amsterdam, Querido, 1979.
    - herdrukken in één band.

- *De Nederlandse romanschrijfster na 1880*;
  een literair sociologische studie.
  Utrecht, Drukkerij Hoeijenbos & Co. N.V., 1935.
  - verschenen als proefschrift.

- *Vrouwenspiegel*;
  een literair sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880.

  Amsterdam, Querido, 1936.
    - 2e herziene druk van het proefschrift uit 1935.
    - een herdruk verscheen in 1977 bij Sun, Nijmegen, als 22e deel in de reeks Sun Reprints.

- Jan Romein en Annie Romein-Verschoor.
  Erflaters van onze beschaving;
  Nederlandse gestalten uit zes eeuwen.
  Amsterdam, Querido, 1938-1940. 4 dln.
    - herdrukken in één band.
    - 13e druk 1979.

- *Het jaar rond*;
  een getekende kalender; geillustreerd door Annelies Romein.
  's-Gravenhage, Servire, 1946.

- *Slib en wolken*;
  stromingen en gestalten van de nieuwste Nederlandse literatuur.
  Amsterdam, Querido, 1947.
    - in 1947 verscheen een Franse vertaling onder de titel *Alluvions et Nuages.*
    - in 1950 verscheen onder de titel *Silt and Sky* een Engelse vertaling.

- *P.C. Hooft*, *1581-1647*;
  in opdracht van het Amsterdamse comité P.C. Hooft 1647 - 21 mei 1947 en onder auspiciën van het Nationale Comité voor de herdenking van P.C. Hooft.

  Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1947.
  - biografie.

- *Vaderland in de verte*;
  levensgeschiedenis van Hugo de Groot (1583-1645) en zijn vrouw Maria van Reigersberch.
  Amsterdam, Querido, 1947.
    - Romanprijs van de Gemeente Amsterdam, 1948.
    - 5e druk Amsterdam, Querido, 1975.

- *De vruchtbare muze*;
  tendens en engagement in de literatuur.
  Amsterdam, Querido, 1949.
    - essay.
    - herdruk als 27e deel in de reeks Sun Reprints bij Sun, Nijmegen, 1978.

- *Man en vrouw*;
  uit de geschiedenis van een menselijke verhouding;
  Dies-college 10 februari 1951.
  Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1951.
  (Leidse Voordrachten; no. 2).

- *Met eigen ogen*;
  heugenissen van een Indonesische reis.
  Amsterdam, Querido, 1953.
  - reisbeschrijving.

- *Spelen met de tijd.*
  Amsterdam, Querido, 1957.
    - essays.
    - herdruk Nijmegen, Sun, 1979. (Sun Reprints; no. 34).

- *Zedelijkheid en schijnheiligheid.*
  's-Gravenhage, NVSH, 1962.
  - essay.

- *Omzien in verwondering*;
  herinneringen.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1970-1971. 2 dln.
  (Privé-domein; no. 17).
    - 11e druk 1979, deel 1.
    - 10e druk 1979, deel 2.

- *Ja vader*, *nee vader*;
  over de afbraak van het patriarchaal gezag en over wat er voor in de plaats kwam.

Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974.
- essay.

- *Drielandenpunt.*
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975.
  (Synopsis).
  - essays.
- *Vrouwenwijsheid.*
  Verschijnt januari 1981.
  Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.
  (Synopsis). - essays.

Beknopte lijst met secundaire literatuur:

- *Romein*, *Jan.*
  Annie Romein-Verschoor. in: Zesentwintig biografieën.
  Amsterdam, Querido, 1949. blz. 63-66.
  (Singel 262).
- *Auwera*, *Fernand.*
  Annie Romein-Verschoor. in: Geen daden maar woorden; interviews.
  Antwerpen enz., Standaard uitgeverij, 1970.
- *Dubois*, *Pierre H.*
  Belangrijk tijdsdocument voltooid.
  Het Vaderland, 1 mei 1971.
- *Constandse*, *A.L.*
  Annie Romein ziet om in verwondering; met wrok of trots?
  NRC en Handelsblad, 9 september 1971.
- *Moor*, *Wam de.*
  Zonder lach, zonder traan.
  De Tijd, 2 oktober 1971.
- *Reve*, *Karel van het.*
  Annie get your gun.
  Hollands Maandblad, 12e jrg., no. 285-286, 1971, blz. 46-54.
- *Meijer*, *J.W.L.*
  Annie Romein.
  Tirade, 15e jrg., no. 165, blz. 152-163. - deel 1.
  Tirade, 15e jrg., no. 169, blz. 394-409. - deel 2.
- *Bibeb* (ps. van B. Lampe-Soutberg).
  Annie Romein-Verschoor. in: Veertien vrouwen;
  interviews.
  Amsterdam, Van Gennep, 1974.
  - eerder in *Vrij Nederland.*
- *Poll*, *K.L.*

De nieuwe duivel.
NRC-Handelsblad, 3 mei 1974.

- *Rogier*, *Jan.*
  Annie Romein 1895-1978.
  NRC-Handelsblad, 10 februari 1978.
- *Rogier*, *Jan.*
  Afscheid van een sterke vrouw.
  Vrij Nederland, 11 februari 1978.
- *Brunt*, *Emma.*
  De derde weg van het feminisme.
  Haagse Post, 25 februari 1978.
- *Alofs*, *Helle.*
  Alles is politiek, niet alles is literatuur.
  De Volkskrant, 25 maart 1978.

Richter Roegholt
Enige herinneringen aan Annie Romein

Toen ik jong was, had de naam van Jan en Annie Romein een magische klank. Het was oorlog en alleen al die titels *De lage landen* en de *Erflaters* hadden aantrekkingskracht op een groot deel van het ontwikkelde publiek.

Het gold in die tijd als een ‘geheim voor ingewijden’, dat de beste stukken of gedeelten van ‘háár’ afkomstig waren. Waar dit stellige gerucht vandaan kwam, weet ik niet meer. Wel weet ik, dat ik het later onzin ben gaan vinden. Het werk is van Jan en Annie samen en voor de lezer zijn zij als auteur ondeelbaar. Of het mogelijk is, op grond van authentieke bronnen een scheiding te maken tussen beider aandeel in het gemeenschappelijke product, zal uit nader onderzoek moeten blijken.

Na de oorlog, toen ik geschiedenis ging studeren en toen de Koude Oorlog bezit van ons nam, voelde ik me persoonlijk in de steek gelaten en ontgoocheld door het feit dat een aantal zo eminente mensen vasthield aan het verdoezelen en vergoelijken van de ernstige misstanden in de Sovjet-Unie. Ik meende ook, dat zij hun ogen sloten voor de kiemen van totalitarisme die te vinden waren in het werk van Lenin en, nog verder terug, reeds in de structuur van het marxistische systeem.

Dit leidde ertoe, dat ik onvriendelijke stukken schreef over de mensen rond De Vrije Katheder en De Nieuwe Stem, eerst in Propria Cures, later in Het Vrije Volk. De betrokkenen zullen het zich niet erg hebben aangetrokken, maar in een beschouwing over mijn samenwerking met Annie Romein in de jaren '70 mag het niet onvermeld blijven.

De fellow travellers zagen, zonder zelf communist te zijn, de Sovjet-Unie als de draagster van de ware vooruitgang. Zij waren intellectuelen, die bereid waren ter wille van het heil van de mensheid hun specifieke vrijheid naar het tweede plan te schuiven. Zij brachten een groot offer: door de anti-communisten gewantrouwd, waren zij niet minder het doelwit van kwetsende aanvallen in De Waarheid.

Stellig ontleenden zij aan hun positie in wankel evenwicht een intellectuele en morele trots. Trouw blijven aan het ideaal dat in oktober 1917 zo verblindend mooi was geweest, was voor Annie Romein de kern van haar politieke keuze. Daarbij was ze achterdochtig. Ze wantrouwde vooral de renegaten, de overlopers naar het andere kamp; hun overtuiging kon wel eens door eigenbaat gevoed zijn. Dat zou haar niet overkomen.

De Koude Oorlog week naar de achtergrond. In het Vietnamtijdperk werd blijvende steun aan Amerika precies zo paradoxaal als de trouw van de fellow travellers aan het communisme: het vergoelijken van misdaden onder het motto dat daar ‘uiteindelijk’ een betere toekomst of een grotere vrijheid uit zou voortkomen.

Ik begreep nu, hoe het kwam dat onder de fellow travellers de aardigste mensen en de interessantste schrijvers scholen. Ik bleef hun positie afwijzen, maar ik voelde sympathie voor het menselijk drama in hun geest. Het waren 18e-eeuwers die in de vooruitgang geloofden en hiervoor alleen een andere vorm hadden gekozen dan ikzelf. Tussen de verschillende plaatsen waarop men het accent kon leggen, bestond een uitgebreid gebied waarop men elkaar kon ontmoeten.

Ik leerde Annie persoonlijk kennen in de NVSH, waar ik eindredacteur van het verenigingsorgaan Verstandig Ouderschap was. Annie publiceerde hierin stukjes over ‘zedelijkheid en schijnheiligheid’, die later door de NVSH gebundeld werden uitgegeven. Ze was ook lid van de redactieraad, een ornamenteel adviescollege dat twee keer per jaar bijeenkwam. Onze contacten verliepen daar geheel zonder wrijving.

Annelies Heinemeyer, de dochter van Jan en Annie, was in 1972 bereid als paranimf op te treden bij mijn promotie over De Bezige Bij. Het proefschrift viel, blijkens een brief die ik van Annie ontving, in goede aarde, waarschijnlijk vooral ook bij mensen in haar omgeving. Ze was al lang op zoek naar iemand die *De lage landen bij de zee* kon aanvullen met een naoorlogs hoofdstuk. Jan Romein was immers in 1962 gestorven. Als dit hoofdstuk er zou komen, wilde Reinold Kuipers van Querido's uitgeversmaatschappij er een geheel nieuwe editie van brengen, waarin ook de delen over proto- en praehistorie zouden zijn herschreven.

Het verzoek aan mij kwam van Annie persoonlijk; ik nam het aan zonder bang te zijn dat ik ruzie zou krijgen met iemand die als een 'lastige dame' bekend stond. Zou het mogelijk zijn, een hoofdstuk te schrijven dat goed bij het werk van Jan en Annie Romein zou aansluiten?

Hoewel Jan Romein het marxisme heel verdund toepaste, behield hij steeds een grote behoefte aan leerstelligheid en aan het geloof in wetmatigheden. Hoewel Annie Romein verre van een gelovige was, kon ze de marxistische aanpak uitstekend dienstbaar maken aan haar diepe behoefte aan oppositie en een kritische houding. Daardoor is hun gezamenlijk werk zo leesbaar. De leerstelligheid geeft er een verleidelijke helderheid aan; de kritische toon garandeert de lezer dat hij au serieux wordt genomen en geen zoete koek gevoerd krijgt.

Ik ben geen marxist; ik geloof niet dat er wetmatigheden in de geschiedenis bestaan die tot voorspelbaarheid kunnen leiden. Ik zie op zijn best onderling samenhangende processen en herkenbare patronen, die de gebeurtenissen begrijpelijk, althans verwerkbaar kunnen maken. Zonder oorzaak-en-gevolg constructies kunnen we niet leven, maar we moeten ons ervan bewust zijn, dat we ze achteraf construeren en dat je er vooraf nooit zeker van kunt zijn.

Misschien is het te danken aan het grote verschil in opvatting, dat mijn bijdrage op geen enkele tegenstand bij Annie is gestuit. We hebben over een paar punten van ondergeschikt belang overleg gepleegd, maar in feite is haar invloed op mijn hoofdstuk nihil geweest. Misschien zou bij meer verwantschap een scherpere discussie over nuanceverschillen zijn ontstaan.

Het lag zeker niet aan tijdgebrek, want zo was Annie niet: dan had de uitgever nog maar een maandje of langer moeten wachten. Zij hield onbekommerd vast aan de opvatting dat een uitgever een ondernemer was, die met háár werk goed geld verdiende. Met zo iemand hoefde je niet te veel égards te hebben.

Dit speelde zich af in de eerste helft van 1973, want het boek

zou in de najaarsaanbieding van dat jaar uitkomen. Annie was toen 78 jaar oud en had deze nieuwe editie van het werk dat haar en haar man beroemd had gemaakt, grondig voorbereid. Ze had een doorschoten exemplaar - ik geloof van de Phoenix-pocketeditie die De Haan in 1961 van *De lage landen* had uitgegeven - waarin de verbeteringen waren aangegeven. Toen heb ik bewondering opgevat voor de wijze waarop ze dit had gedaan. In die passages, waarin de weelderige stijl herinnerde aan de invloed die Jan van de Tachtigers had ondergaan, was rigoureus het mes gezet; in opsommingen van namen, speciaal waar het recente cultuuruitingen betrof, waren de sindsdien vergeten namen geschrapt. Hele alinea's waren herschreven. Ik besefte, dat Annie haar meesterschap toonde in de wijze waarop ze het boek kende en opnieuw kon modelleren.

Kleinzoon en grootmoeder, 1966.

De greep die zij op de stof had, kwam ook tot uiting bij het keuren en indelen van de illustraties die Alje Olthoff bijeengebracht had.

Was Annie Romein op hoge leeftijd mild geworden? In elk geval was ze een allerliefste grootmoeder, die eigengemaakte jam, snoepjes en breiwerk bij de hand had voor kleinkinderen en kinderen van vrienden. Maar ik weet niet of deze kant nieuw in haar was, want die àndere kant van haar, de strijdvaardigheid, de wil tot tegenspraak en oppositie, was in 't minst niet verzwakt. Ze vocht tegen de volkstelling, ze ontdekte onrecht in het Rosa Spierhuis, ze stond op de bres tegen elke poging de bejaarde bewoners als ‘oudjes’ te bevoogden. In haar appartement met haar tuin, haar boeken en haar schrijfmachine, had ze tevreden kunnen zijn. Maar ‘sich ruhig auf ein Faulbett legen’, daar kwam ze niet aan toe.

Zo heb ik Annie dan toch nog een beetje gekend. Lief èn pittig, een bijzondere vrouw.

Maarten C. Brands
Annie Romein, een paar persoonlijke herinneringen

In het najaar van 1956 ben ik pas echt met de Romeins in aanraking gekomen. Het ging om de bekende Hongaarse opstand, Amsterdamse studenten hadden Romein opheldering gevraagd over zijn standpunt. Ook ik vond - en vind dat nog - dat Romein daarover 'onhistorisch' dacht. Wij mochten, zo was ongeveer Romein's standpunt, Hongarije niet geïsoleerd bezien. De Suez-interventie en de Algerijnse oorlog dienden in de beschouwing betrokken te worden. Ik vond Romein's standpunt daarom onhistorisch, omdat hij onvoldoende rekening hield met de verschillen in kansen op verandering. Van Suez was al gauw duidelijk geworden dat Frankrijk en Engeland niet meer hun gang konden gaan zoals zij vroeger gewend waren te doen. Immers, zelfs de V.S. hadden zich gekeerd tegen deze ouderwetse koloniale interventie? En wat Algerije betreft: daarvan was toch duidelijk dat Frankrijk daar een nooit te winnen dekolonisatie-oorlog voerde? Net als Nederland zou Frankrijk deze strijd vroeger of later moeten opgeven. Maar hoe stond het met de kansen op verandering in de Oosteuropese landen onder Russisch gezag? Ik vond dat Romein er nog altijd zichtbaar moeite mee had tegenover de Sovjet-Unie scherp stelling te nemen.

Romein nodigde mij uit om deze zaak eens te bespreken. Wij werden het niet eens, zoals wij ook later over de meeste politieke zaken van mening bleven verschillen. Dat verschil van mening heeft echter nooit m.i. onze verhouding geschaad. Buitenstaanders - zijn collega Geyl voorop - gingen ervan uit dat Romein zich omringde met aanhangers, partijgenoten, wat dat ook moge zijn. De basis voor die veronderstelling was niet anders dan die van de spreekwoordelijke waard en diens kijk op zijn gasten. Romein daarentegen heeft zich omringd met medewerkers die in meerderheid het politiek zeker niet met hem eens waren. Ter illustratie kan een merkwaardig voorval dienen. In 1959/60 had ik een beurs aangevraagd om mijn studie in Duitsland te kunnen voortzetten. Romein ondersteunde die aanvrage. Ik moest voor een commissie verschijnen die merkwaardigerwijs uit één persoon bestond: een man die ik vandaag nog mijn collega moet noemen. Deze zaagde mij door over mijn politieke opvattingen. Ik heb toen duidelijk verklaard dat ik voorstander van de Nato was, als het geringere kwaad. Toen ik weken later bij de Romeins aan de koffietafel zat, zei Jan zo langs zijn neus weg: 'Je hebt een verhoor gehad over je Nato-opvattingen, hoor ik'. Mijn ondervrager had Romein in verbazing gevraagd, of hij wel wist dat een van zijn assistenten een Nato-klant was. Romein moet toen gekscherend geantwoord hebben: 'Ja zeker, waarom denk je anders dat ik hem in dienst genomen zou hebben?'.

In contact met de Romeins was de open confrontatie iets zo vanzelfsprekends voor mij geworden, dat ik er grote moeite mee had in te zien dat niet alle hoogleraren zo met hun assistenten omgingen. Wat ik Romein kwalijk blijf nemen, is dat ik nooit bij hem geleerd heb in bepaalde gevallen te zwijgen.

Dit stuk moet over Annie Romein gaan en niet over Jan. Wat ik echter hier geschreven heb over het libertinisme van Jan, gold ook voor Annie. Onze verschillen van mening hebben nooit - voorzover ik weet - onze vertrouwensrelatie in de weg gestaan. Die relatie was nl. op iets anders gebaseerd, waardoor zij zich vrij voelde haar achterdocht ('Feind hört mit') op te schorten. Het trof mij weer eens bij het nalezen van stukken door haar geschreven, hoe vaak die afschuwelijke Duitse kreet voorkomt: hoe onvrij zij zich gevoeld moet hebben in haar persoonlijke uitingen, b.v. over de Sovjet-Unie. De tegenstander niet in de kaart te willen spelen betekende een aanzienlijke beperking van haar openhartigheid. Zij had immers daarvoor maar al te vaak leergeld betaald. De ervaring dat vroegere medestanders haar woorden

later tegen haar zouden gebruiken, is haar niet bespaard gebleven. Hoeveel ‘vrienden’ hebben zich later niet van haar afgewend omwille van haar opvattingen en uitlatingen? Het was niet zo lang voor haar dood dat zij me nog vertelde van wat toch echte vrienden geleken hadden die haar niet meer wilden zien, omdat ze iets uit het verleden van Prins Bernhard had opgehaald. Kortom, zij maakte op mij de indruk voorbereid te zijn voor het geval relaties toch weer misliepen, zoals dat in zovele andere gevallen al gebeurd was. Onze relatie was van dien aard dat zij er kennelijk van uitging dat ik het geschonken vertrouwen niet zou beschamen, ook al hoorde ik niet in alle opzichten tot de ‘club’, wat die ook geweest moge zijn. In onze gesprekken verliet ze tijdelijk de barricade waarachter zij zich meestal verschanst had. Haar polemische levenshouding bestond immers bij de gratie van die verschansing. Een van de aandoenlijkste herinneringen die ik aan haar bewaar, heeft te maken met de toga van haar man. Toen ik in 1970 benoemd werd tot min of meer de opvolger van haar man, kwam zij bij ons thuis op bezoek, met in de hand een koffer. In die koffer bleek de toga van haar man te zitten. Zij vond dat ik dat uniform dat op zich al een lange geschiedenis had, bij komende gelegenheden moest dragen. Ik vond dat eervol en erg aardig van haar bedacht. Het was een van die momenten waarop deze vrouw die zo wars was van vormelijkheid en ballast der tradities, duidelijk waarde bleek te hechten aan symbolen en ritueel. Zo'n doorbraak ging dan ook meestal gepaard met een ontroering die men niet dagelijks bij haar kon waarnemen. Je merkte ook aan de ontroering een element van zelfoverwinning: het mocht eigenlijk niet, maar nu de ogen toch niet droog gebleven waren, had het kennelijk toch iets bevrijdends voor haar. Zij kon zich op zo'n uitzonderlijk moment veroorloven even uit het harnas te stappen. En zij vond het nog fijn ook! Dit alles was al reden genoeg voor mij om er wat verlegen met de situatie bij te staan. Voor die verlegenheid was nog meer reden, omdat Annie in haar welwillendheid een klein detail over het hoofd had gezien. Zoals bekend was Jan Romein nogal klein van postuur geweest, terwijl ik de twee meter haal. Het ontging haar eerst dat dit erekleed nog niet tot mijn knieën raakte. Zij moet Jan in haar herinnering erg groot hebben voorgesteld, of - wat meer voor de hand ligt - mij betrekkelijk klein. Een verklaring die m.i. nog meer voor de hand ligt is dat zij, zoals wel vaker gebeurde,

soms zo vol was van een bepaald idee dat het voor haar te pietluttig was aan details, als in dit geval de maat, veel aandacht te schenken.

ca. 1947.

Om misverstand te voorkomen: deze momenten waarop zij meende het harnas even te kunnen afleggen, zijn voor mij de dierbaarste herinneringen aan Annie Romein gebleven. Zij hoefde dan even niet meer de onafhankelijke, rationele, polemiserende vrouw te spelen die vaak ongenaakbaar en pinnig kon zijn. Immers voor een groot deel van de tijd was zij bezig zich tegen iets af te zetten op haar onverzettelijke manier. Maar ook al ging daar veel tijd in zitten, het was toch slechts één kant van haar persoonlijkheid. De andere liet ze alleen dan zien, wanneer ze niet langer de noodzaak voelde haar gevoelens, affectie en emotie te verbergen: wanneer ze zich voldoende veilig voelde om haar puritanisme - voor korte tijd - af te leggen. Op die ogenblikken - zij waren naar mijn herinnering niet zo talrijk - kon je zien, hoe onvrij deze naar buiten zo zelfstandig levende vrouw was en welke diepe behoefte zij eraan kon hebben 'gewoon gezellig' te zijn. Op al die andere momenten moest er altijd zoveel. Die momenten van vrijheid konden door kleine incidenten weer verstoord worden. Deze vrouw die zo'n hekel had aan schone-schijn-ophouders, erkende op deze uitzonderlijke momenten dat haar persoonlijkheid ook een andere kant had die zij niet vaak durfde te vertonen. In haar memoires is die spanning ook duidelijk herkenbaar voor de lezer die door de regels heenkijkt.

Deze dubbele-bodemonderzoekster die zo scherp b.v. schijnopenhartigheid (van o.a. Gide) aan de kaak gesteld had in haar geschriften, bleek met een spanning tussen gevoel en verstand rond te lopen die zelfs haar af en toe te machtig werd. Daarover te spreken waagde zij slechts zelden. Je kon immers nooit weten!

Na wat ik hier geschreven heb, kan ik het verwijt verwachten dat ik me de rol van biechtvader aanmatig tegenover een vrouw die beter dan anderen haar eigen boontjes wist te doppen. Daarop kan ik slechts antwoorden dat ik die rol ook niet vervuld heb en dat zij meer naar mijn problemen geluisterd heeft dan ik naar de hare. Het enige wat ik er verder over kan zeggen is dat zij het gevoel moet hebben gehad dat ik enigszins vertrouwd was met de problemen waarover zij sprak.

Onze band is vooral ontstaan na de dood van Jan Romein. Als enige medewerker voor theoretische geschiedenis werd ik geacht de zaak voort te zetten en te strijden tegen het anti-Romein-front, dat niet geheel vrij was van kleingeestigheid. Zijn

collega's beschouwden de leerstoel van Romein met zijn dood te zijn opgeheven. In 1967 bleek door een administratieve navraag dat de universiteit die leerstoel als niet opgeheven beschouwde. De vraag wat men van plan was met die leerstoel leidde tot enige consternatie. Annie was sterker dan ik overtuigd van de kwade bedoelingen van de echte of vermeende anti-Romeinianen. Zij meende mij zoveel te moeten steunen in de strijd. Na mijn promotie liet ze me duidelijk weten dat ik slachtoffer was geworden van de nog bestaande anti-Romein stemming onder zijn vroegere collega's. Zij heeft er toen het hare voor gedaan om een reisbeurs voor me te organiseren.

Ik schrijf het - wat een paradox - vooral aan haar toe dat wij het jaar daarop naar de V.S. vertrokken waar Jan en Annie op politieke gronden nooit waren toegelaten. Mijn dankbaarheid heb ik slechts kunnen uiten in hand- en spandiensten in de periode toen Annie op bewonderenswaardige wijze Jan's grote werk, het *Breukvlak*, voor publicatie gereed maakte.

Annie behoorde zeker niet tot de geduchte categorie der ‘veuves abusives’ die na de dood plegen te leven van het grote gelijk van hun gestorven echtgenoten. Ik vind wel dat zij soms achteraf te veel haar eigen kritiek op en aanvulling van zijn gedachten buiten de schijnwerper gehouden heeft. Het meisje voor halve dagen, zoals zij zich wel eens noemde, was een te vanzelfsprekende rol voor haar geworden. Dit bleek m.i. ook zo duidelijk uit de casuele, terloopse wijze waarop zij haar werk deed. Je kreeg vaak de indruk dat ze het er even tussendoor deed. Ze breide, terwijl ze las en aantekeningen maakte.

Een steeds terugkerend thema in onze gesprekken was wel de dialectiek der alledaagse dingen. Ik sprak al over haar dubbele-bodem-onderzoek, als het ging om het werk van Gide. Onwaarachtigheid was volgens haar een natuurlijk gevolg van eerlijkheid om de eerlijkheid. ‘...Iedere tijd heeft zijn eigen hypocrisie: een tijd die al te luidruchtig om waarheid en waarachtigheid roept, kan niet bekend wezen te liegen en dus bouwt ieder die wat te verbergen - en wie heeft dat niet? - zich een scherm van eerlijkheid en openhartigheid op..’. (Drielandenpunt, p. 58). In 1962, in haar *Zedelijkheid en schijnheiligheid* had zij al gewezen op het conformisme van menig vermeend nonconformistisch auteur die erop uit is de laatste waarheden te onthullen. Zo'n auteur zet zich niet schrap tegen een muur van hoon en laster, integendeel: hij past zich aan de toon aan die in zijn hele omgeving gangbaar is, aldus ongeveer haar eigen woorden.

Dit was een van haar lievelingsthema's: al die NRC-kunstrecensenten die alles moeten toejuichen, als het maar ‘eigentijds’ is, bang als zij zijn om voor van gisteren gehouden te worden. Alsof het nieuwste, het laatste een waarde op zich voorstelt! Een andere variant van hetzelfde thema waren de vrouwenbladen waarin de vrouwenemancipatie tot een goed in de markt liggende waar was geworden. Daar werd op even dwingerige wijze vrouwen voorgehouden toch vooral zich zelf te zijn, als hun vroeger

was opgelegd niet zich zelf te zijn. Zij stond zeer kritisch tegenover al deze vormen van getrainde spontaniteit en creativiteit, zoals zij ook zeer droef werd van al dolgedraaide schreeuwerige vormen van de vrouwenbeweging. In die gevallen, zo zei ze scherp, maken vrouwen niet de beweging, maar mismaakt de beweging vrouwen.

'Annie Romein als dialectica' komt uit bijna alles wat zij geschreven heeft naar voren. Bijzaken die tot hoofdzaken geworden zijn, middelen die tot doel verheven zijn, bevrijding die tot nieuwe dwang leidde: dat waren de dialectische thema's waarover zij bij herhaling schreef. Haar samenvattend oordeel was dat mensen hun heil zo vaak op de verkeerde plaats gezocht hebben met voorbijgaan aan de aard der dingen. Zelfs een Sartreuse dacht dat zij in vrije liefde met Sartre kon leven. Ook zij moest met pijn en leed leren inzien dat die liefde haar niet zo vrij liet dat zij met plezier andere vrouwen Sartre's huis zag binnengaan. Mensen maken zich zelf zoveel wijs en laten zich ook zoveel wijsmaken, zou men Annie Romein's adagium kunnen samenvatten, en ik zal hun daarop wijzen. Mensen moesten beter weten en eigenlijk ook beter willen. Hoe smadelijk kon ze spreken over ouder wordende mensen die alle moeite deden er steeds jeugdiger uit te zien en zich navenant gedroegen. De jeugd was naar haar mening toch al een 'overschat seizoen' dat zich tiranniek was gaan gedragen. Anderzijds was er kennelijk geen redelijke plaats voor ouderen in deze samenleving die zo zeer vernieuwing tot hoogste waarde heeft uitgeroepen. Maar, aldus haar oordeel, mensen beginnen aan het verkeerde eind, als ze zich aan die tirannie van de jeugdigheid menen te moeten aanpassen. Je zag haar onmiddellijk verstrakken, als ze toevallig verzeild raakte in gezelschap van zulke 'pretenders' der jeugdigheid. De voosheid daarvan stuitte haar werkelijk tegen de borst. Het hedendaagse fetisjisme had in haar ogen zeer vele vormen. Voor haar essays over de sociologie van macht en moraal, gedrag in het algemeen, zat zij derhalve nooit verlegen om onderwerpen.

Een van mijn laatste ervaringen met Annie was een gesprek in Laren. Het was niet lang nadat zij in onze tuin bessen was komen plukken. Ze had een groot plezier in dit soort werk. Het speet me dat ik niet thuis was, toen zij door het struikgewas schoof om weer eens jam te kunnen maken. Kort daarna ging ik, zoals wel eens vaker gebeurde, even bij haar langs. Enige weken tevoren had een artikel in V.N. gestaan over informele kringen die invloed zouden uitoefenen op het buitenlands beleid van Nederland, toen onder verantwoordelijkheid van Minister Van der Stoel. Dat artikel was een volledige flop, omdat de auteur Amerikaanse patronen overgeplant had naar Nederland, zonder hier soortgelijke beïnvloeding te kunnen aantonen. Sinds jaren zit ik in een club waar ontwikkelingen in buitenlands beleid besproken worden. Ik heb - niet tot mijn ongenoegen - nooit gemerkt dat er enige invloed van ideeën van deze club op concreet beleid is uitgegaan. In dat artikel werd ook mijn naam genoemd.

Nadat Annie over de overvloedige bessencultuur gesproken had, begon zij met een ongerust gezicht over dat artikel. Het was me al gauw duidelijk dat zij mij zag afglijden naar dat gladde terrein van perverterende macht in streepjespak. Zij wilde weten wat er werkelijk aan de hand was. Even voelde ik me - lang geteisterd door een oudtante-complex - als het jongetje die achter tante's rug zijn vinger in de jampot had gestoken. Tante had het toevallig net gezien. Na mijn verhaal was ze enigermate gerustgesteld. Ik behoorde kennelijk (nog) niet tot die gecorrumpeerde categorie die onafhankelijkheid had ingeruild voor macht, geld of het lidmaatschap van enig select clubje. Want van dat soort côterietjes hield ze niet. Mensen die er trots op waren daartoe te behoren konden rekenen op haar medelijdende minachting. De

‘officiëlerigheid’ van de paraphernalia-lieden had niet haar voorkeur. Haar voorkeur ging uit naar een bordje op schoot.

Als grootmoeder in 1962.

Na het ‘verhoor’ gingen we over, zoals gebruikelijk, op de schandalen van het huis (Rosa Spierhuis): Incompetentie van de directie, bewoners die kunstenaar noch intellectueel waren maar wel voor beide speelden e.d. Op zulke momenten kreeg Annie in haar verhalen over de strijd hiertegen, iets samenzweerderigs: samen met die of die had ze een tegenactie georganiseerd. Het grootste compliment dat ze overhad voor haar medestanders was haar lof: zij is een flinke meid. Wat ze van mannen zei in dergelijke gevallen herinner ik me niet meer. Maar de term ‘meid’ is in mijn oren blijven steken, omdat ik hem zo wonderlijk vond in haar mond. Ik geloof dat de term kenmerkend is voor de manier waarop zij probeerde iets positiefs over anderen te zeggen.

Daarom wist ik niet precies wat ik aan moest met haar positieve oordeel over de inleidingen die ik tot twee uitgaven van haar man heb geschreven. Ik vond dat er weinig aanleiding was tot loftuiting. Dat vond trouwens ook de uitgever van *Historische lijnen en patronen*: er zat kennelijk te weinig aanbeveling in. Annie echter wist dat ik datgene wat ik de moeite waard vind op een wat omslachtige indirecte wijze pleeg aan te bevelen. Zij schreef me dat dit stukje precies was, wat het wezen moest. Ik heb er nooit achter kunnen komen, of zij dat werkelijk meende. Niet dat ik haar van onoprechtheid verdacht. Ik begreep het niet. Misschien bedoelde zij dat het voor mijn doen niet eens zo slecht was. Het had immers nog erger gekund. Over de inleiding die ik voor de Amerikaanse vertaling van het *Breukvlak* geschreven had, schreef zij me een lyrische brief die een licht vervreemdend effect op mij had: tenslotte hadden wij over zo vele dingen zo verschillende opvattingen en bovendien, lyrisch zijn kwam bij haar ook niet iedere dag voor.

In februari 1978 hebben wij van haar afscheid genomen in Schagen, in de kop van Noord-Holland, niet ver van haar geliefde Groet, daar waar duinen en vlak weideland naadloos in elkaar overgaan en samen zo'n oerhollands landschap vormen. Het afscheid vond plaats in een omgeving en op een manier die veel op haar eigen

voorkeur leken. Het februari-landschap was toen wij Schagen verlieten nog kaler dan toen wij kwamen.

Theun de Vries
Strijdbaar, kritisch, puriteins
Herinneringen aan Annie Romein-Verschoor

Wat Annie Romein-Verschoor in haar overigens unieke mémoires over mij heeft geschreven, deugt niet. Ik bedoel daarmee: zij heeft mij in de schaduw van haar levensverhaal gelaten en mij daar maar éénmaal uitgehaald om mij een of andere zotternij te laten uithalen. Zo was het niet, en dat wist Annie Romein zelf natuurlijk het best. Maar in de tijd toen zij haar herinneringen schreef was een oude controverse tussen haar en mij kennelijk niet geheeld. Ik kom daar nog nader op terug.

Om bij het begin te beginnen: ik ken het echtpaar Romein van het midden der jaren '30. Onze contacten begonnen met een brief van mijn kant, om mijn bewondering uit te spreken voor *De Lage Landen bij de Zee* (1e dr. 1933), dat mij bij het vormen van mijn marxistische visie op de eigen vaderlandse historie van immens nut is geweest; hetzelfde kan ik zeggen van Jan Romeins *Machten van deze Tijd*, een boek dat voor mij het wereldtoneel met alles doordringende schijnwerpers verhelderde. In 1936 kreeg ik van de Uitgeverij Leopold het verzoek om voor een reeks ‘Grote vaderlanders’ een figuur te kiezen en ‘historisch’ - niet-belletristisch - te behandelen. Ik koos Oldenbarneveldt, in wiens leven het drama van de Nederlandse klassen- en politieke strijd in de 17e eeuw zich voor het eerst acuut heeft geopenbaard. Voor dat werk riep ik - het was mijn eerste marxistische studie - de hulp in van het echtpaar Romein. Annie Romein heeft mij toen een zeer charmante brief geschreven, waarin zij naast haar bewondering voor *Stiefmoeder aarde* een hele reeks adviezen gaf die mij bij het schrijven van mijn biografie (meer een biografisch essay, zou ik het nu willen noemen) van dienst konden zijn. Zo ried ze mij de lectuur aan van Franz Mehrings *Lessinglegende*, een kapitaal boek in de marxistische geschiedschrijving, ook nu nog van verbluffende actualiteit. Niet in 't minst omdat Mehrings kritiek op de Hohenzollens en Pruisen als geschreven lijkt voor de DDR van vandaag, waar militair vertoon, Pruisengeest (Scharnhorst, Gneisenau c.s.) en ophemeling van Frederik II aan de orde van de dag zijn. Maar dit terloops.

Later heeft Jan Romein het handschrift van mijn Oldenbarneveldt-essay nog eens kritisch doorgenomen en mij nog met enkele formuleringen geholpen. De link met de Romeins was daarmee gelegd. Ik werd door hen gevraagd in Amsterdam kennis met hen te komen maken, wat ik uiteraard graag deed. Dat was nog in 1936. Ik werd in dat huis aan de toenmalige Zuider Amstellaan sterk getroffen door de sfeer van eenvoud in de sfeer en het gezin. Ik denk dat er ook niet overmatig veel geld was. Ik bleef er 's middags warm eten, een degelijke stamppot waarvan ik me overigens herinner dat ze me uitstekend smaakte. Die stamppot was een soort symbool van de eenvoud en het puritanisme dat in den huize Romein heerste - puritanisme niet als bekrompenheid, maar als warsheid van elk uiterlijk vertoon, of dat nu eigen interieur, kleding of ideeën betrof; een spartaanse en daardoor fascinerende ernst. Ik kreeg bij die gelegenheid erg veel respect voor Annie (als ik het nog niet had), nu ik haar ‘dubbel leven’ van zo nabij zag; ze moest het huishouden leiden, waaronder haar drie kinderen, de keuken doen; er werd tevens verwacht dat ze met fervente betrokkenheid meedeed in onze gesprekken over literatuur, marxisme, politiek en wat toen de topic of the day was: de Spaanse burgeroorlog. Annie's betrokkenheid was enorm. Het moest mij daarbij uiteraard opvallen dat Jan Romein zachtmoediger was in zijn oordeel en opinies over mensen dan Annie. Haar fel en strijdbaar karakter maakte mij toen wel een tikje bang voor haar; ik was nog erg jong en gemakkelijk te intimideren. Ik zei zelf ook niet zo veel; ik had dan ook

veel te luisteren en te leren, nog niet wetend dat Annie in later jaren soms mijn wanhoop worden zou.

In januari 1937 kwam ik in Amsterdam wonen als kersvers lid van de CPN en kunstredacteur van De Tribune. Ik was van het begin af aan een huisvriend van de Romeins. Ze ontvingen graag mensen, zo eens in de drie of vier weken waren er ontzaglijk gezellige avonden - en daar is wat afgepraat! Daar waren Alexander de Leeuw, theoreticus van de partij, Jac. Bot, de architect en voorzitter van de Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kultuur, een linkse anti-fascistische organisatie; de leraar en latere hoogleraar Dirk Loenen; de toneelspeler Louis van Gasteren en zijn vrouw, de zangeres Menagé Challa; de schilders J.J. Voskuil en Peter Alma, allemaal met vrouwen en vriendinnen. Iets later maakte ik bij de Romeins kennis met Henriette van Eyk. Mr. Sem Davids, redacteur van De Groene, was er geregeld van de partij (en van ‘de’ partij). Deze boeiende en voor een jong auteur onvervangbaar ‘leerzame’ avonden hielden op, toen in het voorjaar van 1938 een conflict rees tussen de Romeins en de CPN.

Nu heeft Annie Romein in haar memoires gezegd dat ze de CPN - Romein was immers vroeger redacteur geweest van De Tribune - al in 1927 hadden verlaten. Die verklaring is mij een raadsel; laten wij haar aan verzwakt geheugen toeschrijven... Bijna alle goede vrienden en kennissen van de Romeins waren communisten of vrienden van de partij. Zo heb ik ook, zonder enige twijfel aan hun partijlidmaatschap, Jan en Annie in de zomer van 1937 voor De Tribune, nu omgedoopt tot Volksdagblad, geïnterviewd; ik maakte toen een reeks interviews met schrijvers en kunstenaars rond het vraagstuk van een antifascistisch volksfront.

De controverse met het echtpaar Romein rees in alle scherpte tijdens de z.g. Trotzkisten-processen in Moskou, die al in 1936 waren begonnen en waarbij de ene Sovjet grootheid na de andere sneuvelde, meestal na vernederende bekentenissen van schuld en verraad. Ik zeg dit laatste vanuit het huidig perspectief; ik was er destijds volledig van overtuigd dat de procesverslagen uit de USSR op waarheid berustten. Die toenmalige waarheid verdedigde ik heftig; ik herinner me een bewogen avond bij het echtpaar Romein, toen Jan en Annie - Annie vooral - grondige twijfel lieten blijken omtrent het waarheidsgehalte van de processen. Jan wilde dat ik zou uitpraten, Annie sneed mijn argumenten af. Ik verliet het huis van de Romeins, om er niet terug te komen; een huis waarvan ik op sentimentele wijze was gaan houden. Wij hadden er o.a. het feest gevierd,

toen Henriette van Eyks *Kleine Parade* door de Maatschappij van Letterkunde was gelauwerd. Bij die gelegenheid schijn ik in de lantaarnpaal voor het huis van de Romeins te zijn geklommen om een feestrede op de prijswinnares af te steken; de episode waarin ik in Annie's mémoires fungeer, al kan ik mij er andere en betere herinneren... Wat het hele conflict tussen CPN en Romeins verhevigde was de kwestie van Jans benoeming tot hoogleraar aan de A'damse Gemeentelijke Universiteit, waar voor de steun van de communisten in de gemeenteraad onontbeerlijk was. Een steun die zij Jan Romein uiteindelijk toch, zij het met tegenzin, hebben gegeven. Maar voor deze communisten, ook voor mij, was er geen relatie meer. Ik vond 't jammer, maar mijn loyaliteit van bekeerling was wel zo intens dat ik graag bereid was daaraan vriendschappen op te offeren, zelfs met Jan en Annie Romein.

ca. 1937.

Uit die tijd stamt een irritatie van Annie Romein jegens mijn persoon, die lang is blijven voortsmeulen. In de oorlog hebben wij geen contacten gehad, tenzij indirecte. In dezelfde periode n.l. waarin ik met A. Roland Holst, Johan van der Woude, Walter Brandligt, Clara Eggink en anderen een ‘alternatieve’ kultuurkamer op touw zette en in het kunstenaarsverzet werd betrokken, was Annie Romein lid van een soortgelijk clubje van verzetsmensen - waartoe de beeldhouwer Frits van Hall en naar ik meen ook Willem Sandbergh behoorden - met een soortgelijk doel; al die ontwerpen zijn na de oorlog gecoördineerd in de huidige Federatie van Kunstenaars-beroepsverenigingen. Jan Romein ontmoette ik éénmaal op het Amsterdams CS; een koele ontmoeting.

Na de oorlog kwam er een nieuwe toenadering tussen het echtpaar Romein, die intussen verhuisd waren, en mij; we wisselden onze oorlogervaringen uit, Annie was meer op een distantie dan Jan. Ik was in de oorlog redacteur geworden van de illegale Vrije Katheder, en werd hoofdredacteur toen het blad na de bevrijding legaal werd. In het begin deed het blad het als forum van de linkse intellectuelen erg goed, maar naarmate de koude oorlog dichterbij kwam liepen de abonnees weg. We versmolten ons toen met De Vrije Kunstenaar, welk blad eenzelfde lot was beschoren, en van de redactie van die periodiek kwamen de redacteuren Leo Braat, Willy Pos, Marius Flothuis en Annie Romein in de redactie van De Vrije Katheder. Een onzalige combinatie van CPN-ers, CPN-gezinden en partijtegenstanders die in destructie moest eindigen. Annie Romein had een diepe wrok tegen de partij, ik was partijbestuurder (of werd het kort daarop), en we lagen geregeld overhoop in

de redactie-vergaderingen; dat is de tijd waarop ik doelde toen ik zei dat Annie soms mijn wanhoop geweest is... Henri Wiessing, die toen of iets later ook lid werd van de redactie, probeerde tevergeefs te bemiddelen. Er waren duidelijk twee stromingen in de redactie, en die tegenstelling heeft het blad uiteindelijk in 1949 genekt. Men vindt de neerslag van heftige meningsverschillen tussen mij en Annie in verschillende polemieken uit de jaren 1948 en '49 in De Vrije Katheder. Het is jammer dat Annie dit hoofdstuk uit haar leven in haar *Omzien* niet heeft verwerkt.

Ik was er eigenlijk niet rouwig om dat ik Annie enkele jaren niet meer zag. Dat zou veranderen toen ik in 1953 op de zonderlinge gedachte kwam om geschiedenis te gaan studeren. Als jongen was ik van het gymnasium weggelopen en het zat me altijd erg dwars dat ik nooit had kunnen studeren en een academische graad behalen. Ik kreeg van de universiteit de dispensatie om de colleges te volgen, en Jan Romein gaf me zelfs toestemming om zijn colloquia voor derdejaars bij te wonen. Ik heb dat een half semester gedaan, toen Romein tegen me zei: ‘Het is toch grote onzin dat jij geschiedenis gaat studeren; je hebt twee goede biografieën op je naam staan, en de rest weet je al. Laat maar schieten.’ Ik heb het inderdaad laten schieten, maar hield er wel van die tijd een hernieuwde vriendschappelijke verhouding met de Romeins aan over. Annie had mij toen blijkbaar weer in genade aangenomen. Over het verleden, over oude ruzies, over bittere conflicten is niet meer gerept; mis-

schien was het goed, al heb ik wel eens gedacht dat dat oude zeer beter had kunnen worden uitgepraat. Dat dit niet gebeurde, is volgens mij een van de redenen waarom Annie's mémoires mij zo wonderlijk in de schaduw dringen.

Ik heb Annie bij tijd en wijle weer ontmoet, en bij die gelegenheden is geen kwaad woord, geen boze blik gewisseld. Integendeel. De eerste keer waarop ik Annie na de dood van Jan Romein terugzag was bij haar bekroning door de Haagse Jan Campertstichting met de Huygensprijs. Niet lang daarna werden zij en ik met Jan Wolkers en een vierde (wiens naam ik heb vergeten) door Simon van Collem gevraagd om in een Amsterdams bioscooptheater naar de film ‘Carnal Knowledge’ te komen kijken en onze mening daarover te zeggen. Ik heb toen echt genoten van Annie's onverminderde strijdbaarheid en felheid; er bleef van de film niet veel over; zij was dolle Mina op en top, geweldig sympathiek.

Ondanks het feit dat Annie en ik bij haar bekroning met de Huygensprijs een hele tijd als oude vrienden met elkaar hadden zitten praten is daaruit toch geen nieuwe vriendschap ontstaan. Die kwam er pas weer in de laatste paar jaar van haar leven. In 1975 stierf mijn vrouw; Annie belde me op en vroeg toen meteen of het geen tijd werd om de connecties te herstellen; ze was heel mild voor haar doen. Ze woonde toen in het Rosa Spierhuis in Laren; daar heb ik haar herhaaldelijk opgezocht. We konden toen met elkaar praten zoals wij dat nooit eerder hadden gekund, en ik bemerkte dat ze veel op had met wat ik de laatste jaren had geschreven. Het puritanisme beheerste ook in zoverre onze gesprekken, dat er niet over persoonlijke gevoelens werd gesproken; de stiff upper lip (waarvan ik overigens als Fries houd) was bij beide partijen aanwezig. De kritische zin werd afgereageerd op de buitenwereld, de politiek, de literatuur, meer nog op de bestaande geschiedwetenschap. De verdediging van Jans geestelijke erfenis zat Annie hoog. Ik heb het altijd als een compliment ervaren dat ze mij in een TV-interview kort voor haar dood met Jan Romein heeft vergeleken: beiden van Doperse huize, beiden in het leven meegaande, in wezen echte doordouwers. (Een passage die natuurlijk in de overname van de TV-tekst in de NRC werd weggelaten).

De stiff upper lip werd een van Annie's heroïsche eigenschappen toen zij steeds meer last kreeg van haar in Indonesië gebroken en nooit goed gezette heup. Ze klaagde nooit echt, maar het bestaan van pijn en last werd op een zakelijke manier vastgesteld; mèt de opmerking of het advies aan mijn adres om nooit in een bejaardentehuis te gaan wonen, zolang je het in je eentje nog redden kunt. Die dingen waren welsprekend. Haar dood in '78 heeft mij geëmotioneerd. Ik had het gevoel dat er toch een element uit mijn leven was weggevallen - een tegenstrijdig, maar altijd fascinerend element, een van de waardevolle spelingen van het genus mens die ik op mijn weg ben tegengekomen.

S.A.J. van Faassen
Jan Romein & Anthonie Donker
Twee linkse intellectuelen en het probleem van het engagement

Aan de eerste van de twee afleveringen die het tijdschrijft *De Nieuwe Stem* in november en december 1962 aan de nagedachtenis van een van zijn oprichters, de in datzelfde jaar overleden Jan Romein, wijdde, droeg Nico Donkersloot het in twee gedeelten uiteenvallende artikel 'Met en voor Jan Romein' bij. Haalde hij in het eerste gedeelte van dat artikel herinneringen op aan de in 1938 rond Romein gevoerde 'strijd om het professoraat'[1.], belangrijker lijkt mij toch het tweede gedeelte van Donkersloots artikel, dat de ondertitel 'Gesprek en samenwerking' meekreeg. In dit gedeelte van zijn artikel immers vertelt Donkersloot wat het werk van Jan Romein voor hem betekend heeft, en, sterker, nog steeds betekent:

> Het lezen en herlezen van zijn werk heeft veel indruk op mij gemaakt, vooral de, zo vaak betwiste, zin voor objectivering en relativering die het kenmerkt, met een verhoogde spanning doordat het erin samengaat met een heugenis of heimwee naar het absolute dat aan de, maar hoe scherp door hem gecontroleerde idealist in hem bleef herinneren.[2.]

Terzijde latend of deze kenschets van Romeins werk hem recht doet, treft het dat Donkersloot zo zeer de nadruk legt op twee aspecten van Romein en zijn werk: de zin voor objectivering en het idealisme.

Dat laatste zal voor wie Donkersloots eigen werk kent niet helemaal als een verrassing komen. In zijn bibliografie komen titels voor als *Fausten en faunen. Beschouwingen over boeken en menschen* (Amsterdam 1930), *Ter zake. Beschouwingen over litteratuur en leven* (Arnhem 1932), *Hannibal over den Helicon? Een nieuwe dichtergeneratie en haar werkelijkheid* (Arnhem 1940), *De vrijheid van de dichter en de dichterlijke vrijheid* (Arnhem 1946), *Nijhoff, de levensreiziger* (Amsterdam 1954) - alle verschenen onder Donkersloots schrijversnaam Anthonie Donker -, en zijn intreerede als hoogleraar te Amsterdam *Dichter en gemeenschap* (Arnhem 1936); het zijn stuk voor stuk titels die wijzen op een voortdurend pogen kunst en leven met elkaar in overeenstemming te brengen.

In een brochure, *Over het begrip 'leven' in de kunstleer van hedendaagse Nederlandse literatoren*, schrijft Bartling over de wending die hij in de kunstleer van literatoren sedert 1880 heeft aangetroffen:

> Voor de tachtigers was de inhoud der kunst enkel en alleen de schoonheid. Voor hen had de kunst niet slechts een aesthetische zijnswijze, doch ook een uitsluitend aesthetische zin [...]. Voor Coster, Marsman en Ter Braak is daarentegen het kunstwerk de aesthetische vorming van voor de kunst toegankelijk materiaal tot een vormgestalte, wier gehalte 'leven' uitdrukt. Tegenover de 'schoonheid' als wezen der kunst is dus het 'leven' gesteld.[3.]

Ook Donkersloot vindt een plaats in het rijtje namen dat Bartling geeft, en dus bij de schrijvers die kiezen voor een geëngageerd schrijversschap, die kiezen voor het leven. Bartling wijst er overigens terecht op dat de term 'leven' zonder nadere invulling een rijkelijk vage term is; in het vervolg van dit artikel zal ik daarop voor wat betreft Donkersloot en Romein nog terugkomen.

De zin voor objectivering die Donkersloot aan Romein toeschrijft, is iets wat ook in Donkersloots eigen werk naar voren komt.

In een artikel over Donker, getooid met de in dit verband veelzeggende titel 'Zoolang er hoop is...', waarin Menno ter Braak zijn bezwaren tegen Donkers uiteenzet, zegt hij:

> Uit al zijn [d.i. Anthonie Donkers, v.F.] critieken van den laatsten tijd, uit de één meer, uit de ander minder, maar uit vrijwel alle, spreekt een zekere door niets gemotiveerde welwillendheid voor het schrijven als zoodanig en in het bijzonder voor de nederlandsche letterkunde als branche van het schrijfvak. Men versta mij wel: ik verwijt Anthonie Donker geen welwillendheid tegenover iets of iemand *in* de letteren, maar ik verwijt hem een teveel aan tevredenheid over het bestaan eener zo fatsoenlijke nederlandsche letterkunde, aan het geluk van dit gezin, want hij geeft zich zooveel moeite voor het familiestamboek, dat daarvoor een geheime reden moet zijn [...]. Daarbij kan men nog heel goed intelligent en ruim blijven; het gevaar is in dezen niet de domheid en de bekrompenheid, maar het geleidelijk aan opgaan in die processen, zoodat men er niet meer bovenuit kan kijken. Op zichzelf is het al een enigszins hachelijk teeken, dat iemand als Donker met dezelfde intelligentie en ruimheid kan schrijven over Bierens de Haan, Houwink, Boudier-Bakker, Slauerhoff; ik zeg, met *dezelfde* intelligentie, met dezelfde onpartijdigheid en vriendelijkheid dus, alsof hij door deze verschillende phaenomenen alleen maar vriendelijk geboeid en niet hartstochtelijk geïntrigeerd ware.[4.]

In Donkers eigen tijdschrift *Critisch Bulletin* vroeg daarop een anonymus zich af:

> [...] of de Nederlandsche jongeren nu werkelijk niets anders te doen hebben. Met zulk volkomen overbodig en volslagen onbelangrijk geschrijf over futile aangelegenheden blameeren zich tijdschrift en auteur.[5.]

Terecht maakte Ter Braak zich wat boos over dit merkwaardige stukje; hij antwoordde Donkersloot dan ook per brief, uit welke ik een aantal passages aanhaal, omdat ze mijns inziens voortreffelijk weergeven wat er tegen Donkers zin voor objectivering is in te brengen[6.]:

> Je antwoord in het Critisch Bulletin las ik. Mij dunkt, dat je beter geen antwoord had kunnen geven dat dit, waar geen argument in voorkomt, en waardoor aan het publiek op unfaire wijze wordt gesuggereerd, dat ik een 'gratis lulpraatje' over je verkocht heb, waarin geen verstandig woord wordt gezegd. Soit! [...]. De zaak was voor mij een principieele quaestie in een persoonlijk kleed [...]. 'Fausten en faunen' vind ik een boek om respect voor te hebben; dat heb ik trouwens duidelijk genoeg laten merken in mijn aanval, dat het om gebrek aan respect voor je intelligentie bij mij niet gaat! Wat ik je Haagsche Post-standpunt noem, is niet de qualiteit van je stijl of het gehalte van je overwegingen, maar

je uiteindelijk gemis aan keuze, aan durf, dat je zelf tot een soort schijn-objectiviteit idealiseert.

Jan Romein, ca. 1958.

Het is een bezwaar dat Ter Braak overigens ook tegen Jan Romein had. In een bespreking van diens *Het onvoltooid verleden* (1937) zegt Ter Braak onder meer:

> Wat is nu de tragedie van den historicus die te intelligent is om aan zijn isolement en naïviteit te kunnen vasthouden (tegen beter weten in), maar tevens met al zijn instincten historicus *blijft*? Het is de tragedie van den eierdans tusschen verleden en heden, tusschen traditie en vernieuwing, tusschen objectiviteit en subjectiviteit. De critische intelligentie zegt: 'Geef het objectieve verleden prijs'; de historische instincten protesteeren: 'Maar dan kan men immers met goed fatsoen geen geschiedenis meer schrijven!' Dit 'inwendig' debat zet zich voort, tot ergens de voorlopige redding in zicht komt: de definitie.[7.]

De hang naar definities zag Ter Braak scherp bij Romein, maar anders dan hij zie ik in Romeins conceptuele belangstelling niet een zich verschuilen achter (schijn)objectiviteit maar een poging om nauwkeurig zijn positie ten opzichte van de hem omringende fenomenen te bepalen, als wel degelijk een keuze. Wie Romeins voorwoord op de bundel *Machten van dezen tijd* (1932) opslaat, 'n voorwoord dat Ter Braak gekend had kunnen hebben, zal zien dat Romein daarin weliswaar zegt bewuste en onbewuste subjectiviteit te vermijden, maar, gaat hij verder:

> er is, naar schrijvers oordeel, een derde soort subjectiviteit, die zich nooit vermijden laat. Zoomin als een mensch over zijn eigen schaduw kan springen, kan hij, wanneer hij iets beoordeelen moet, los komen van zijn 'waarde-oordelen', die in laatste instantie in zijn levens- en wereldbeschouwing wortelen [...][8.]. Het eenige, wat men binnen dit

> onvermijdelijk-subjectieve bereiken kan, is het vermijden van het bewuste en onbewuste subjectivisme [...]. Wil men, dan kan met het vermijden van die beiden 'objectiviteit' noemen, maar dan is het eenvoudiger en het wek tenslotte minder misverstand, om van eerlijk te spreken; het vermijden der onbewuste subjectiviteit: eerlijkheid tegenover zichzelf, en het vermijden der bewuste subjectiviteit: eerlijkheid tegenover anderen te noemen.[9.]

Ook over de verwijten die Ter Braak aan Donkersloots adres

richtte, is wel iets op te merken. Zo schreef Donkersloot in een voor zijn literatuuropvattingen belangrijk gedeelte in de bundel *Ter zake*:

> Dogmalooze critiek is aan geen enkele beperking onderworpen behalve aan deze, ongereglementeerde, levende, boeiende, onvermijdelijke: de persoonlijkheid van den schrijver, uitgangspunt en axioma van heel zijn critische meetkunde. Het eenige normatieve aan deze critiek is persoonlijk: levende reactie, geen stelsel.[10.]

Dat nadert al heel dicht de opvattingen van Ter Braak. Paul de Wisplaere heeft echter ooit terecht erop gewezen dat

> wat in Donkers terminologie subjectiviteit en noodzakelijk eenzijdigheid heette, Ter Braak als objectiviteit en voorkeursloze ruimheid [kon] voorkomen, daar subjectiviteit voor hem met principiële eenzijdigheid en partijdige keus samenhing.[11.]

Een bevestiging van De Wispelaere's stelling is te vinden in het vervolg van Ter Braaks hierboven al geciteerde bespreking van *Het onvoltooid verleden*, waar hij zegt:

> Hier is de geboren historicus aan het woord, die door de intelligentie geplaagd wordt, maar tevens tot elke prijs de historische objectiviteit (zij het dan in den ‘modernsten’ vorm) wil vasthouden, omdat anders zijn sterksten instincten hun geliefkoosden spelvorm zouden moeten ontberen.[12.]

Wie dit nietzscheaans geformuleerde oordeel te afwijzend voorkomt, wil ik erop wijzen dat het geciteerde voor Ter Braak geen totale afwijzing inhield; zo zegt hij verderop in deze bespreking:

> De bijzondere qualiteiten van Romein moet men dan ook niet zoeken in een ‘strenge philosophie’, maar in de grootte harmonie tusschen de tactiek van zijn methode en zijn persoonlijkheid [...]. In de opstellen van Romein nu openbaart zich iemand, die beseft dat men de traditie niet omver kan werpen zoolang men historicus blijft (en dat wil Romein immers); hij wil echter het overgeleverde toetsen aan het materiaal, hij wil de traditie lenig, soepel houden door nooit te aarzelen haar dorre bestanddelen af te stooten.[13.]

Dit laatste moet uit de mond van Ter Braak als een compliment beschouwd worden.[14.] Ter Braak heeft des te meer recht van spreken omdat hij zelf, bij het schrijven van zijn in 1927 verdedigde dissertatie, voor deze keuze gestaan had.[15.]

Ik denk dat met de hierboven gegeven citaten aangetoond is dat Ter Braaks verwijt van het vermijden van keuzen niet principieel is, maar er één is van gradaties. In 1918 al, dus ver voor Ter Braak, schreef Romein in zijn *Romain Rolland. Een inleiding tot Jan Christoffel*:

> Onze begrippen en leerstellingen zijn immers niet meer dan een schijn, een omschrijving der werkelijkheid. Nu wisselt de werkelijkheid niet, maar wel de manier waarop wij haar zien [...]. Dat ronduit toe te geven is de

> eenige mogelijkheid om zich voor verdogmatiseering te behoeden [...]. Het leven is heilig, begrippen niet: vervorm niet een nieuwe ziel in u naar begrippen der oude [...]. Intellectueel zijn beteekend [sic] sceptisch zijn. Deze scepsis is uiting van het waarheidsmoment.[16.]

Pieter Geyl schreef in een oorspronkelijk in *De Gids* van juli 1947 gepubliceerd opstel over Romeins werk dat het aantrekkelijke daarin is

> de ernst van zijn worsteling met die grote gedachten, en de oprechtheid waarmee hij er verslag van doet. Want dat is karakteristiek voor zijn werk. Hij bouwt niet, in koele klaarte van een intellectueel heelal tevoren ontworpen plan, een trots en indrukwekkend stelsel [vgl. Ter Braaks 'strenge philosophie', v.F.]. Hij is een zoeker. Zijn gemoed drijft hem zozeer als zijn geest. Zijn beschouwingen van de geschiedenis, zijn opvattingen over wat zij geven kan en over hoe zij het best te benaderen is, zijn vondsten en zijn twijfelingen, dat alles betekent iets voor zijn leven.[17.]

Voerde Ter Braaks opmerking dat Romein 'de traditie lenig, soepel houden [wilde] door nooit te aarzelen haar dorre bestanddelen af te stooten' al terug naar het begin van mijn artikel, de opmerkingen van Geyl aan het slot van het citaat doen dat zeker; Geyl merkt bovendien in een volgend opstel op dat dit opstel over Romein 'gericht [is] tegen diens stelling, dat de objectiviteit omtrent het verleden slechts bereikbaar is voor hem die in harmonie met de ware tijdgeest leeft, voor hem die partij gekozen heeft.'[18.] Zoiets voeg je niet iemand toe die het kiezen probeert te omzeilen.

In opdracht van de tijd noemde Jan Romein een van zijn bundels. Ter Braak verweet Romein door zijn zin voor objectivering (ik gebruik Donkersloots omschrijving) het maken van keuzen uit de weg te gaan; Geyl op zijn beurt nam het Romein kwalijk dat hij meende dat historische objectiviteit slechts bereikbaar is voor hem die in harmonie met de ware tijdgeest leeft.

Nu is uit het voorgaande al min of meer gebleken dat de begrippen 'leven' en 'engagement' bij Donker zowel als bij Romein dan wellicht elkaar niet geheel en al dekken, maar toch elkaar heel dicht naderen. De begrippen moeten elkaar daarom ook wederzijds kunnen verhelderen.

Ook voor wie het met mij eens is dat Romein door zijn breed opgezette beschouwingen nogal eens zijn paarlen tussen het varkensvoer verstopt, en dat zijn dialectisch betoogtrant nogal eens de indruk wekt inderdaad het maken van een keuze te vermijden, moet het duidelijk zijn dat Romein terecht een geëngageerd historicus wordt bevonden.[19.] In zijn *In de hof der historie* bij voorbeeld verdedigt hij zich tegen de opmerkingen van de socialistische voorman W. Banning die hem een 'dominee in wetenschappelijke toga' schold, door te zeggen dat het moeilijk zal zijn een geschiedschrijver te vinden, 'die *niet* door een ethische idee geleid werd, die haar *niet* verdedigde met methode en voorbeelden uit zijn vak, die *niet* als hij het dan zo graag zo wil noemen, dominee was in wetenschappelijke toga.'[20.]

Voeren Donkersloots opvattingen hem echter eveneens naar een dergelijk engagement?

Donkersloot moge nog zo hoffelijk schrijven over de diepe indruk die Romeins werk op hem gemaakt heeft, de vraag is natuurlijk of zijn opmerkingen meer dan hoffelijkheid zijn en of ze stoelen op een inderdaad aanwezige congenialiteit of zelfs beïnvloeding.

Zowel Jan als Annie Romein behoorden tot de medewerkers van het sinds 1930 verschijnende tijdschrift *Critisch Bulletin* dat door Donker geredigeerd werd. Het

tijdschrift verscheen zowel afzonderlijk als als bijlage bij *De Stem*, een, gezien de aard van dat blad, niet onbelangrijk gegeven. Uit het medewerkersschap van de Romeins zou een zekere waardering bij Donkersloot voor hun werk kunnen spreken. Merkwaardig is het dan, althans voor iemand die voorgeeft zo onder de indruk te zijn van Romeins werk als Donker, dat pas in oktober 1953 Donker zelf in een afzonderlijk artikel aandacht besteedt aan Romein, en dan nog alleen aan diens beschouwingen over Toynbee. Die aandacht moet Romein dan bovendien nog delen met Geyl en Ernst Robert Curtius.[21.] Duidt dit al op een beperkte belangstelling, van onbenul getuigt het dat Donker meestal de boeken van de Romeins laat bespreken door P.J. Bouman. Wat diens verdiensten ook mogen zijn geweest, zelfs Donker moet toch hebben geweten dat Bouman, hoewel hij de boeken van Romein vaak niet eens onwelwillend bespreekt, mijlenver van Romeins opvattingen afstond. Zo bewoog Bouman zich in politiek opzicht aan de uiterste rechtse zijde van het politieke spectrum: hij was onder meer betrokken bij pogingen, in 1938, een tijdschrift met de veelzeggende titel *De Nieuwe Orde* op te richten.[22.]

Het is dus hoogstwaarschijnlijk niet wegens betoonde belangstelling dat Donkersloot uitgenodigd werd een bijdrage in geschrifte te leveren aan het liber amicorum dat Romein ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag zou worden aangeboden. Aan dat liber amicorum, *Weerklank op het werk van Jan Romein* (Amsterdam 1953), droeg Donkersloot een opstel bij

dat zijn titel ontleende aan een dichtregel van Henriette Roland Holst uit haar bundel *De nieuwe geboor*: 'Wij zaten wachtende als in een kring'. In dat nogal brokkelige opstel gaf Donkersloot een aantal in de literatuur omstreeks 1900 levende toekomstverwachtingen van een rechtvaardiger maatschappij weer. Romein bedankte Donkersloot met een tamelijk formeel briefje, zoals al zijn brieven aan Donkersloot tamelijk formeel zijn:[23.]

> Voor mijn '1900' studie is je stuk in de bundel een welkome bijdrage en ik vergis me wel niet als ik aanneem dat zij ook als zodanig bedoeld is. Het is prettig deze zaken - ze mogen dan elk voor zich bekend zijn - bij elkaar te hebben. Je passage over het tragische - ik zou het 'bijna' willen weglaten - in de tegenstelling tussen de gemeenschapsaspiraties en de afstand van deze kunstenaars tot de maatschappij heeft mij weer opnieuw doen beseffen, hoe vreemd het in de geschiedenis toch wel toe gaat, want ik geloof niet dat die tegenstelling ooit groter geweest is dan juist toen en het zou, dunkt mij, nog een aparte studie verdienen die ik dan ook nog zal moeten ondernemen, om de oorzaken van die juist toen zo breedgaande verwijdering op te sporen.

Deze studie zou Romeins in 1967 voor de eerste maal gepubliceerde *Op het breukvlak van twee eeuwen* worden. In hoeverre de door Romein per brief geuite waardering gemeend was, laat zich thans niet meer achterhalen, maar voorzover ik heb kunnen nagaan heeft Romein voor zijn *Breukvlak* geen gebruik gemaakt van Donkersloots opstel, noch naar de letter, noch naar de geest.

Dat geringe resultaat van deze rechtstreekse confrontatie is tekenend. Want hoewel Donkersloot en Romein veel gemeen hadden, blijken ze op cruciale momenten elkaars standpunten beleefd te negeren. Dat kan zelfs gezegd worden van hun activiteiten in *De Nieuwe Stem* - dat zij beiden hadden helpen oprichten - waarin Romein het links-radicale element vertegenwoordigde en Donkersloot het pacifistische[24.], zoals blijkt uit zijn opstel 'Is de Derde Weg de gevaarlijkste?'[25.], waarin hij deze door hem aangehangen richting kenschetst als

> het niet aflatend streven om naar het gebruik van alle overige middelen dan dat van het geweld te blijven zoeken en er geen te verwaarlozen en de geringste kans niet te missen, omdat men ook bijna zonder hoop alles moet blijven ondernemen wat tot onze redding zou kunnen bijdragen.

Wie dit een rijkelijk vage omschrijving vindt, kan ik geen ongelijk geven. En zolang het in het vage blijft wat je je bij Donkersloots 'redding' moet voorstellen, bestaat de neiging Ter Braak met zijn opmerkingen over schijnobjectiviteit gelijk te geven. Deze omschrijving gaf Donkersloot bovendien nog in de eerste aflevering van *De Nieuwe Stem* die blijkens een redactionele mededeling in het novembernummer van 1956 *De Vrije Stem* zou heten, als reactie op het neerslaan van de Hongaarse opstand. In die mededeling stond te lezen dat de redactie

> door de jongste agressies in de wereld, in het bijzonder de ontstellende gebeurtenissen in Hongarije, de behoefte [gevoelt] het karakter van De Nieuwe Stem scherper dan te voren te markeren in de naam van het tijdschrift, welke doelstelling onveranderlijk bestaat in een onafhankelijke houding ten opzichte van de beide machtsblokken, in de verwerping van

> elke agressie, en in de bevordering van een vrije ontplooiing van de mens in de maatschappij.

Deze verklaring en de naamsverandering waren noch door Romein noch door Donkersloot geïnitieerd, maar waren afgedwongen door Jef Suys[26.] die zelf eerst de formulering voorgesteld had:

> te beginnen met dit nummer verschijnen in ons orgaan geen bijdragen, waarvan de auteur niet bereid is te onderschrijven: 'ik veroordeel onvoorwaardelijk de overweldiging van de Hongaarse vrijheidsstrijd door de Russische gewapende macht'.[27.]

Betekende de verklaring in het novembernummer al een afzwakking, al heel weinig piëteitsvol mag het worden genoemd dat van de dood van Suys in december 1956 gebruik werd gemaakt door de naamsverandering stilzwijgend onder tafel te werken.

Volgens Annie Romein gebeurde dat omdat de redactie van *De Nieuwe Stem* er voortdurend op bedacht moest zijn dat haar woorden niet misbruikt werden. Juist de door Suys voorgestelde naamsverandering zou - als treffend bewijs door haar aangehaald - van die bedachtzaamheid het slachtoffer zijn geworden:

> Een treffend bewijs daarvan was de aankondiging op verlangen van enkele van de redactieleden in het novembernummer van '56 van nog weer eens een korte samenvatting van het standpunt van het blad, onveranderlijk, onafhankelijk tussen de beide machtsblokken en van het juist daarom als een lege concessie klinkend besluit het voortaan 'de vrije stem' te noemen. Een besluit waarop, terecht, geloof ik, is teruggekomen.[27a.]

Het is een nogal vertekenend beeld van de hiervoor geschetste gang van zaken.

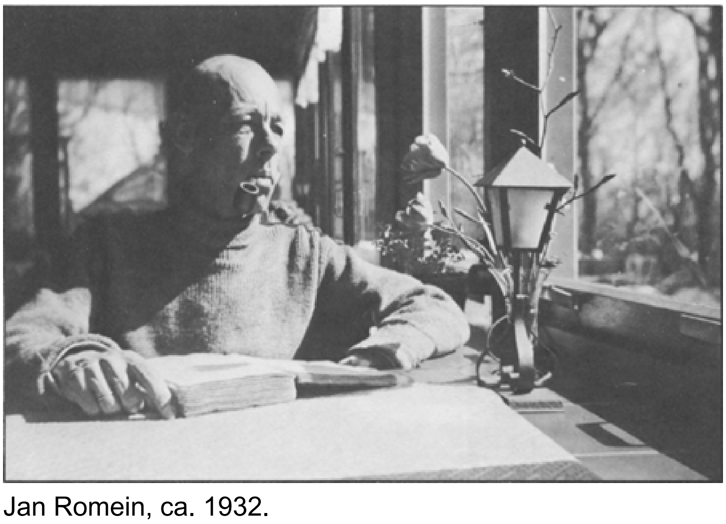
Hoewel niet alleen Donkersloot voor deze onoprechte daad aansprakelijk moet worden gesteld, getuigde zijn bijdrage over de Derde Weg, welke beweging Suys uit teleurstelling al

in 1954 verlaten had, in het januarinummer van 1957 in dit licht van grote politieke onhelderheid. Die onhelderheid kan hem wel vaker worden verweten, als je althans als norm stelt dat iemands daden met diens woorden moeten overeenstemmen; dat dat bij Donkersloot niet altijd het geval is, zegt mijns inziens iets over zíjn engagement.

In januari 1940 publiceerde Donkersloot een terugblik op ‘Tien jaren Critisch Bulletin’; hij schreef daarin over zijn literaire kritiek: ‘De maatstaf die men een boek, dat als kunstwerk, een levensbeeld van persoonlijke portée en visie, bedoeld is, aanlegt, kan men niet streng en strikt genoeg, de eischen die men er aan stelt, kunnen niet hoog genoeg zijn.’ En, verderop: ‘Van de gestadige handhaving van den scherpsten critischen maatstaf is op geen enkele wijze dispensatie mogelijk.’[28.] Dat schreef hij in een tijd, toen de tweede wereldoorlog al begonnen was, en toen andere schrijvers hun schrijverschap in dienst gesteld hadden van de strijd tegen het fascisme. Terecht maakt Würzner in een artikel over de ontvangst van de Duitse emigrantenliteratuur in Nederland Donker het verwijt dat hij geloofde van buitenaf te kunnen beoordelen wat er in Duitsland gebeurde, omstreeks 1940; zo schreef Donker n.a.v. de roman *Das Vaterland* van Heinz Liepmann, waarin het fascistische Duitsland en zijn concentratiekampen aangeklaagd worden: ‘Het onderzoek naar de waarheid wordt nog meer belemmerd, doordat er inderdaad veel gelasterd en “gehetzt” werd en wordt: door Amerikaansche, Engelsche, Fransche kranten, door emigranten.’[29.] Dat duidt, alweer, op weinig politiek benul, zoals ook zijn verwijt aan de dichters van de zgn. Criteriumgeneratie daarvan getuigt: ‘De tijd, de onmiddellijk ons omgevende werkelijkheid, die het individu steeds meer tracht in te sluiten, oefent zwaarder druk op de poëzie uit dan meestal het geval was.’[30.]

Deze a-politieke houding koos Donker bewust. In een poëziekroniek in *De Stem* waarin hij enkele bundels revolutionaire poëzie besprak, zegt hij:

> Dat iemand die voor politieke partijen sympathie noch begrip heeft, nog ongehinderd in de verzen van een ‘marxist’ de stem van een oprecht mensch kan herkennen, heeft, zoolang geen Mussert of mutsaart daar een eind aan maakt, het voordeel, dat onvertroebelde, onpolitieke waarheid in een ersntigen en zuiveren vorm nog zijn werking kan doen en waardering en gehoor kan vinden.[31.]



Jan Romein, ca. 1932.

Die drang naar waarheid had Donker, getuige zijn woorden in *Ter zake*: ‘Wezen en voorwaarde, van de critiek niet alleen, maar van alle schrijverschap, is een hartstochtelijke en geïnspireerde poging naar waarheid. De uitingsdrang van den schrijver is een vorm van waarheidsdrift.’[32.]

Voor Romein betekende intellectueel zijn, sceptisch zijn. Die scepsis noemde hij ‘uiting van het waarheidsmoment’. Maar waar voor Romein dit waarheidsmoment een zich actief bemoeien met de hem omringende maatschappij betekende, vormde de waarheidsdrift van Donker voor hem een excuus zich van die maatschappij en haar problemen terug te trekken. Dat zag Anton van Duinkerken al toen hij in zijn ‘Verweer tegen Just Havelaar’, 'n verweer dat tevens inging tegen wat hij het neo-humanisme noemde, Donkers literatuuropvattingen als ‘terugtocht op het particuliere’ beschouwde.

> Deze terugtocht op het particuliere moet men beoordelen als een beschermingsmiddel der persoonlijkheid tegen de toenemende aanmatiging van de ‘maatschappeijke orde’, dat is het complex der aanspraken van het collectief.[33.]

In deze benadering is wellicht moeilijk Donkersloots actieve bemoeiing met het kunstenaarsverzet te plaatsen; ik betwijfel of hierin inderdaad een discrepantie ligt, maar bij gebrek aan een bruikbaar en volledig overzicht van het kunstenaarsverzet, laat ik deze kwestie hier rusten. Wel kan gewezen worden op de onvrede die er ontstond over de manier waarop het Militair Gezag, voor welk orgaan Donkersloot belast was met de zuivering van de kunstenaars, zijn taak na de oorlog uitvoerde. Donkersloot, die namens het kunstenaarsverzet één van de vrijgekomen N.S.B.-zetels in de Eerste Kamer bezette na de oorlog, moest regelmatig zijn beleid verdedigen.[34.]

Dat hij al voor de overgang naar Partij van de Arbeid lid was van de S.D.A.P., zoals Noordenbos beweert[35.], moet betwijfeld worden: Donkersloot zou pas later namens de P.v.d.A. in de

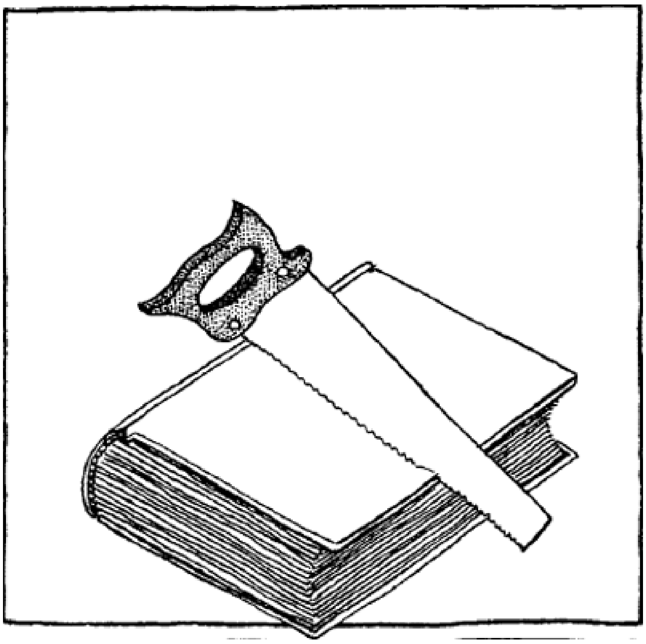
Eerste Kamer zitting hebben. Zo was hij ook niet betrokken bij de oprichting van de Nederlandse Volksbeweging, hoewel hij in zijn artikel 'De Nieuwe Stem in het Nederland van vijftien jaar geleden' juist zo waarderend terugkeek op de geest van eenheid die zich vlak na de oorlog manifesteerde.[36.] Ook daarin onderscheidde hij zich van Romein die al tijdens de oorlog zijn *Nieuw Nederland. Algemene beginselen ener hervorming in hoofd en leden* schreef, dat als deel 1 van de serie 'Woorden tot het Nederlandse volk' in 1945 werd gepubliceerd. Al is dat geen vlekkeloos geschrift, het is in ieder geval een te waarderen poging. Overigens kwam in het hoofdbestuur van de Nederlandse Volksbeweging, de voorloper van de P.v.d.A., Romeins kandidatuur voor de politieke studiecommissie ter sprake. 'Hilde Verwey-Jonker noemt hem als deelnemer. Banning echter "acht prof. Romein hiervoor niet geschikt",' weet Jan Bank te melden.[37.] Romein zou nog wel gepolst zijn voor een bestuursfunctie in de P.v.d.A., maar heeft die afgewezen. Dat is, uiteindelijk, het verschil tussen het engagement van Romein en dat van Donker. Romeins engagement bestond uit het

> oordelen naar beste weten, zonder aanzien des persoons - dat spreekt van zelf - maar zelfs zonder aanzien der 'zaak' - terwille van de zaak. En dat niet uit een soort intellectuelenhoogmoed, maar eenvoudig, omdat de crisis, waar in het socialisme en de arbeidersbeweging verkeren [...] slechts overwonnen kan worden, wanneer in een vrije kritiek de diepste oorzaken ervan worden blootgelegd.[38.]

Donkers engagement komt het beste naar voren, wanneer hij in zijn *Dichter en gemeenschap* weliswaar pleit voor een in de gemeenschap geworteld dichterschap, maar uiteindelijk werkelijk geëngageerde literatuur afwijst met de woorden:

> Met politiek in den besten zin van het woord, d.i. het streven naar de goede gemeenschapsvorming kan de litterastuur, mits volgens haar eigen beginselen en op de eigen beeldende wijze, overeenstemmen, maar even dicht als alle actueele politiek aan de oogenblikkelijke tegenstellingen en verwarringen van den strijd der partijen of van een geforceerde opheffing daarvan grenst, raakt de hierop betrokken litteratuur het terrein der elkaar kruisende meeningen en acties waar voor het wezen en dan samenhang der dingen geen aandacht is.[39.]

Tussen deze polen van enerzijds scherpe analyse en bijbehorende keuze, en anderzijds verdoezelde eenheidsdrang raakt het engagement inderdaad vaak beklemd.



Tekening: Peter Yvon de Vries

Eindnoten:

1. Zie daarvoor A. Romein-Verschoor, *Omzien in verwondering*, dl. 1, Amsterdam [5]1971, pp. 302-313.
2. *De Nieuwe Stem* jg. 10, afl. 11, november 1962, p. 665.
3. D. Bartling, *Over het begrip 'leven' in de kunstleer van hedendaagse Nederlandse literatoren*, Assen 1935, pp. 7-8.
4. *De Vrije Bladen* jg. 8, afl. 5, mei 1931, p. 156; Ter Braaks artikel is - met wijzigingen - ook opgenomen in zijn *Verzameld werk*, dl. 3, Amsterdam 1949, pp. 419-424. Het draagt daar de minder tot de verbeelding sprekende titel 'Anthonie Donker, administrateur'.
5. 'Onschuldig tijdverdrijf', in: *Critisch Bulletin* jg. 2, afl. 6, juni 1931, p. 175.
6. Brief van 8 juni 1931 (deze brief berust in de collectie van het Nederlands Letterkundig Museum te Den Haag - in het vervolg NLMD -, sign. B.802 B.1).
7. 'Historische eierdans', in: *Het Vaderland* 13 juni 1937; ook in *Verzameld werk*, dl. 4, Amsterdam 1951, p. 158.
8. Zie voor de door Romein hier ingenomen positie: E.E.G. Vermeulen, *Waarden en geschiedwetenschap*, Assen 1978, pp. 3-5.
9. *Machten van dezen tijd. Overzicht van de voornaamste problemen der hedendaagsche internationale politiek*, Amsterdam 1932, p. 8.
10. *Ter zake. Beschouwingen over litteratuur en leven*, Arnhem 1932, pp. 16-17.
11. Paul de Wispelaere, *Van stem tot anti-stem. Een historisch beeld van het tijdschrift De Stem als brandpunt van humanistische en vitalistische stromingen in de Nederlandse literatuur tussen de twee wereldoorlogen*, Antwerpen 1974 (ongepubl. diss.), p. 500.
12. Zie noot 7; *V.W.*, dl. 4, p. 159.
13. Zie noot 7; *V.W.*, dl. 4, p. 160.
14. Zie hiervoor, evenals voor het eigenzinnig gebruik, dat Ter Braak maakt van woorden als 'intelligentie' en 'persoonlijkheid' de dissertatie van P.F. Schmitz, *Kritiek en criteria. Menno ter Braak en het literaire waardeoordeel*, Amsterdam 1979.
15. Zie P.F. Schmitz, 'Afscheid van Kaiser Otto III. De objectiviteit van Menno ter Braak', in: *Menno ter Braak.* Een verzameling artikelen onder redactie van Sjoerd van Faassen, Den Haag 1978, pp. 7-12.
16. *Romain Rolland. Inleiding tot Jan Christoffel*, Rotterdam 1918, pp. 24-25.
17. P. Geyl, 'Twee historici over hun vak', in: *Tochten en toernooien*, Utrecht 1950, p. 154; het artikel over Romein is kennelijk een van de toernooien.
18. *Ibid*, p. 167.
19. Zie bijv. A.F. Mellink, 'Jan Romein (1893-1962). "Er is geen koninklijke weg voor de wetenschap"', in: *Intermediair* 1 februari 1980.

20. *In de hof der historie, Kleine encyclopaedie der theoretische geschiedenis*, Amsterdam 1951, p. 35.
21. 'Drie cultuurhistorici aan het woord: Romein, Geyl, Curtius', in: *Critisch Bulletin* jg. 20, afl. 10, oktober 1953, pp. 433-445. Zie voor de medewerking van de Romeins aan *C.B.* en voor de besprekingen van hun werk: P.J. Verkruijsse, *Critisch Bulletin*, dl. 2, Amsterdam 1975.
22. Zie over Bouman: H.E.S. Woldring & D.Th. Kuiper, *Reformatorische maatschappijkritiek*, Kampen 1980, pp. 216-223; over zijn politieke houding m.n. p. 224, en het wat vertekende beeld dat hij zelf daarvan geeft in *Voor en na de zondvloed*, Amsterdam 1970. In een artikel dat vermoedelijk volgend voorjaar in *Maatstaf* zal verschijnen, ga ik nader in op Bouman en *De Nieuwe Orde.*
23. Brief van 25 november 1953 (NLMD, sign. R. 652 B.1).
24. Zie Anet Bleich & Max van Weezel, *Ga dan zelf naar Siberië! Linkse intellectuelen en de koude oorlog*, Amsterdam 1978.
25. *De Nieuwe Stem* jg. 12, afl. 1, januari 1957, p. 9.
26. Zie over hem: Fenna van de Burg, 'Een linkse non-conformist in de Koude Oorlog. Het denken van Jef Suys' in: *Het tweede jaarboek van het democratisch socialisme*, Amsterdam 1980, pp. 213-255.
27. Brief van Jef Suys aan de redactie van *De Nieuwe Stem* (NLMD, sign. D.6441 B.2)
27a. Annie Romein-Verschoor, 'Bij de opheffing van De Nieuwe Stem, het orgaan van de onbetrouwbare fellow-travellers', in: *Vrij Nederland*, 27 april 1968.
28. *Critisch Bulletin* jg. 11, afl. 1, januari 1940, pp. 3 en 4.
29. M.H. Würzner, 'Nederland en de Duitse emigrantenliteratuur, 1933-1940', in: *Bzzlletin* jg. 8, afl. 72, januari 1980, p. 40.
30. *Hannibal over den Helicon?*, Arnhem 1940, p. 6
31. 'Poëziekroniek', in: *De Stem* jg. 14, afl. 3, maart 1934, pp. 302-303.
32. *Ter zake. Beschouwingen over litteratuur en leven*, Arnhem 1932, p. 13.
33. Anton van Duinkerken, *Verzamelde geschriften*, dl. 2, Utrecht-Antwerpen 1962, pp. 49-50.
34. F.J.F.M. Duynstee & J. Bosmans, *Parlementaire geschiedenis van Nederland na 1945*, dl. 1, Assen 1977.
35. O. Noordenbos, 'Nicolaas Anthony Donkersloot, 1902-1965', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 1970-1971*, Leiden 1972, p. 39.
36. *De Nieuwe Stem* jg. 15, afl. 1, januari 1960, p. 48.
37. Jan Bank, *Opkomst en ondergang van de Nederlandse Volksbeweging (NVB)*, Deventer 1978, p. 206 en 207.
38. Jan Romein, 'Waar het om gaat', in: *Het Fundament* jg. 6, afl. 1, 1939, p. 3.
39. N.A. Donkersloot, *Dichter en gemeenschap*, Arnhem 1936, p. 23.

W.F. Wertheim
De Romeins en Azië

1. Ontmoeting met de Romeins

Voor het eerst hoorde ik over Jan Romein spreken in vooroorlogs Batavia, in een gesprekskring opgericht door de zeer erudiete hoogleraar aan de Rechtshogeschool Henk Hoetink. In de koloniale sfeer van vóóroorlogs Nederlands-Indië was het ongebruikelijk om serieuze aandacht te besteden aan een marxistische auteur - maar bij Hoetink thuis kòn dat; twee avonden achtereen werden gewijd aan de pas verschenen *Lage Landen bij de Zee*, waarover de historicus P.J. Koets een inleiding hield. En ook *Machten van deze Tijd*, met zijn scherpe politieke analyses, kwam herhaaldelijk ter sprake.

Kort daarop lazen Hetty en ik Annie's *Vrouwenspiegel.* Haar analyse van de Nederlandse ‘damesromans’ was een onthullende ervaring voor ons. Dank zij haar als gids lazen we *Bruiloft in Europa* van Marianne Philips, dat nu eens geen damesroman was, maar een beklemmend stuk werkelijkheid uit de pre-Nazi tijd in Wenen.

Pas in het Jappenkamp maakte ik kennis met Jan's belangrijke opstel ‘Het ontwaken van Azië’ dat in 1929 was opgenomen in deel 8 van de onder zijn leiding bewerkte *Nieuw Geïllustreerde Wereldgeschiedenis.* Het was natuurlijk weer Jaap de Haas, die deze contrabande het kamp had binnengebracht. Hier vond ik een analyse van de Aziatische bevrijdingsstrijd, geschreven met een helderheid en inzicht zoals ik die niet eerder was tegengekomen. Een Japanse bewaker zag me met het boek op een steen zitten, en wou de plaatjes bekijken. Toen hij een foto van Soen Jat-sen zag, keek hij bedenkelijk, en zei dat het boek eigenlijk niet in het kamp had mogen komen - maar het was een geschikte Jap, en er gebeurde verder niks. Het sterkst werd ik getroffen door de slotwoorden van de paragraaf over Indonesië: ‘Maar de padi groeit en zij groeit onhoorbaar’.

In februari 1946 keerden we naar Holland terug, en mijn eerste bezoek in Amsterdam was aan Hoetink, die al vóór de oorlog hoogleraar was geworden aan de Gemeenteuniversiteit. Hij had een paar vrienden uitgenodigd om mijn verslag van de oorlogsjaren in Indonesië aan te horen - en tot die vrienden hoorden Jan en Annie Romein, die ik voor het eerst ontmoette. Het sloeg meteen aan - mijn verslag werd als ‘Nederland op den tweesprong’ in Romein's maandblad De Nieuwe Stem opgenomen. Kort daarna trad ik tot de redaktie toe - vooral met het oog op Indonesië, dat in die jaren in het centrum van de politieke belangstelling stond.

Het leek er op, dat ik veel kans had op een professoraat in de juridische faculteit in Leiden - maar mijn radicale denkbeelden, waarvan ik in lezingen geen geheim maakte, bleken voor Curatoren daar niet aanvaardbaar. We kwamen bij Jan en Annie met de jobstijding dat de benoeming niet doorging, maar Jan wreef zich in de handen en zei: ‘Dat is prachtig, er is hier net een vacature, nu proberen we je naar Amsterdam te halen’. Dit werd mijn afscheid van de rechten en van de Leidse sfeer en het begin van een loopbaan in de Aziatische sociologie en geschiedenis. Niet alleen de vriendschap tussen onze twee gezinnen groeide - er kwam tussen Jan en mij ook een nauwe samenwerking.

Ik was intussen voorzitter geworden van de Vereniging Nederland - Indonesië, en Jan sprak wel eens op door ons georganiseerde avonden. Ik herinner mij een keer, dat hij nà de communist Geugjes, die een fel verhaal had afgestoken, aan het woord kwam, een slok nam uit het enige op de bestuurstafel staande glas, en zei: ‘Ik drink uit het glas van Geugjes - maar ik drink het niet leeg!’

Het eerste grote project waar Jan en ik aan samenwerkten was een op initiatief van Henk van Randwijk (Uitgeverij Djambatan) samengesteld fotoboek over ‘Azië in beweging’: een geschiedenis van Azië en Noord-Afrika in de eerste helft van de 20ste eeuw, die in 1954 voor het eerst, met een Indonesische tekst, verscheen. De inleidingen zijn deels door Jan, deels door mij geschreven. Later is het boek ook, met een aanvullend hoofdstuk over de jongste periode, in een Engelse, en in een Hollandse versie gepubliceerd (*Een wereld beweegt*, 1958).

2. Jan en Annie in Indonesie

In die tijd was er ook sprake van, dat de Romeins en wij samen naar Indonesië zouden gaan, op uitnodiging van de Indonesische regering, voor de vervulling van gasthoogleraarschappen aan de Gadjah Mada-Universiteit in Jogjakarta. Wij reisden samen naar Parijs, om daar de Indonesische Minister van Onderwijs Prijono, en de Rector van de Gadjah Mada te ontmoeten. Tegelijkertijd bezochten wij daar een bijeenkomst van de pas opgerichte Société Européenne de Culture, die bedoeld was om de polarisatie van de Koude Oorlog tegen te gaan. Het viel ons bij die reis op hoe afhankelijk Jan op reis eigenlijk was van Annie - *zij* was het, die de kaartjes kocht, de kellners betaalde, kortom alle praktische zaken voor hem regelde.

Voor Jan en Annie ging de reis naar Indonesië in 1951/52 door - het was voor Jan de eerste levende kennismaking met Azië. Annie had een deel van haar jeugd op Java doorgebracht - zij schrijft erover in *Omzien in verwondering*; in 1927 publiceerde zij, wat ze noemt een ‘jonge meisjes-roman’ over die levensperiode: *Aan de Oedjoeng.* Overigens blijkt uit haar herinneringen duidelijk dat ze in haar jeugd niet in Indonesië, maar zoals zoveel Nederlanders in Nederlands-Indië heeft geleefd:

> Ontmoetingen met Indonesiërs had ik in mijn Indische jeugdjaren nauwelijks gehad. Wij leefden in een afzonderlijke wereld, in alle vriendelijkheid totaal afgesloten van het menselijk bestaan ook van de Javaanse bedienden die jarenlang op ons erf woonden.

En Annie voegt er aan toe: ‘Wij leefden niet in Indonesië, wij leefden ernaast’.

Onze reis ging niet door - ik was zo geschokt door het feit, dat wij zouden aankomen juist op het moment dat Hjalmar Schacht, economische steunpilaar van Hitler, als eregast en

economisch adviseur in Indonesië zou worden ontvangen, dat ik de reis uitstelde - wij gingen pas in 1956/57. Wel was het jammer dat we de tocht niet samen met Jan en Annie konden maken.

Voor hen beiden was - ondanks Annie's heupfractuur en maanden verblijf in het ziekenhuis - de reis een fantastische belevenis. Men kende Jan's werk goed - en met name 'Het ontwaken van Azië', waarvan de uitgever 2000 exemplaren had laten overdrukken, was door de nationalisten in de jaren dertig stukgelezen. Dit lag ook wel aan het feit dat de koloniale autoriteiten de overdruk direct tot 'verboden lectuur' hadden gestempeld en de invoer verboden hadden - Gouverneur-Generaal De Jonge, die dacht dat de Nederlanders ook de volgende 300 jaren over Indië zouden blijven regeren, was sinds kort in functie!

Na thuiskomst hebben zij beiden over Indonesië geschreven. Annie had deze keer ècht in Indonesië geleefd, en heeft het land en de mensen aandachtig bekeken, met een mengsel van vertedering en ironie. Er komen in *Met eigen ogen* treffende passages voor, zoals de volgende:

> Ik heb nooit een Indonesisch kind zien slaan - misschien zegt dat iets omtrent de funeste uitwerking van de befaamde klap in de verhouding van tuinemployé's en koelies. Ja, ik heb zo goed als nooit een Indonesisch kind horen huilen. En zeker nooit hier een vader of moeder resoluut en doelbewust de straat zien overstappen, een drenzend, jengelend of brullend en trappend kind aan de hand meetrekkend. Begint er een baby of kleine kleuter te huilen dan is er dadelijk iemand, die hem opneemt, dodeint, knuffelt, de borst geeft of wat lekkers toestopt. En nu komt het wonder: deze verwende, rondgezeulde, vertroetelde kinderen worden 5, 6 jaar en het zijn geen jengelende en krijsende en schoppende dwingelanden, maar rustige ingetogen mensen, die hun instincten en verlangens net zo schijnen te beheersen als hun spieren.

En even verder:

> Met hun allerprilste waarneming en met hun eerste redelijk inzicht verwerken zij de ervaring, dat een mens, die zich niet beheerst, die schreeuwt en ruziet en met deuren gooit, zich buiten de samenleving stelt en daarom schopt en jengelt een kind van zes hier evenmin als bij ons een normaal kind van die leeftijd in een hoek van de kamer een plas gaat staan doen.

Jan was, ondanks zijn journalistieke verleden bij De Tribune, geen man voor reisverhalen. Hij publiceerde na thuiskomst *In de ban van de Prambanan*, volgens het voorwoord bevattend 'de voordrachten die ik in Indonesië hield en de indrukken, die ik daar opdeed.'

De meeste voordrachten hebben niet rechtstreeks op Indonesië betrekking - maar zij werden wèl 'alle gekenmerkt door het streven, het geijkte Europese gezichtspunt los te laten en zowel de geschiedenis van Europa als die van Azië te zien met *andere* ogen.'

In deze bundel vinden wij ook een beschouwing over 'De Europese geschiedenis als afwijking van het algemeen menselijk patroon' - een thema dat in zijn werk uit de jaren vijftig steeds zou terugkeren. Het slothoofdstuk, 'De Garoeda broedt - Indonesische indrukken 1952' (eerder gepubliceerd in De Nieuwe Stem), gaat niet in de eerste plaats over indrukken van land en volk, zoals bij Annie, maar over Jan's

‘indrukken van de Indonesische problematiek’. Heel bescheiden stelt hij dat ‘indien er tegenwoordig al Indonesië-kenners bestaan, ik daartoe stellig niet behoor’.

In dit stuk komt de politieke problematiek aan bod (Indonesië tussen het Amerikaanse en het Russische bloc), naast de economische, sociale en culturele. Interessante analyses - maar meer van een man die veel heeft gelezen, gepraat en nagedacht dan een die veel heeft *gezien.* Als Jan al eens een visuele indruk weergeeft van iets dat hij ‘met eigen ogen’ (of ‘met andere ogen?’) heeft bekeken, dan is het niet een concrete belevenis, maar een abstractie. Zoals in het volgende zinnetje:

> Zeker lijkt, dat als voor de Javaanse boer in het bijzonder en voor de Indonesische boer in het algemeen, de voorwaarden van stoffelijke en geestelijke vooruitgang eenmaal zullen zijn geschapen, de menselijke beschaving nog veel te verwachten zal hebben van dit menselijk zo bijzonder waardevolle ‘materiaal’. Men behoeft hen slechts goed aan te zien om dit vertrouwen te krijgen.

Jan hééft blijkbaar iets ‘gezien’; maar wàt dit was, weet hij niet op de lezer over te brengen. Ondanks dat Jan's historisch werk altijd in sterke mate een sociologische component bevat, was hij toch niet socioloog in die zin dat hij uitging van onmiddellijke waarneming. Het is nu eenmaal het lot van historici over samenlevingen te schrijven, die zij niet uit eigen ervaring kennen. De archieven bevatten wèl directe bronnen; maar evenmin als Romein ooit behoefte voelde in archieven te duiken om onbekende feiten op te sporen, was de hem omringende maatschappelijke omgeving voor hem onmiddellijke bron van analyse. Hij heeft nooit iets anders gewild dan om al eens geboekstaafde feiten onder een nieuwe gezichtshoek met elkaar in verband te brengen - maar in diè kunst heeft hij steeds een grote vindingrijkheid en zin voor analyse en synthese getoond.

Het gasthoogleraarschap in Indonesië heeft, náást *In de ban van de Prambanan*, een andere, heel belangrijke vrucht opgeleverd: twee boeken, die uitwerkingen zijn van de twee series colleges die Romein in Jogja heeft gegeven: *Aera van Europa*, en *De eeuw van Azië.* Dit laatste boek, in 1956 verschenen en in vele talen vertaald, gaat uit van dezelfde indeling als het eerder verschenen en veel beknopter fotoboek, en bevat een globale geschiedenis van Azië in de twintigste eeuw. Deze geschiedenis is géén geschiedenis van afzonderlijke landen, maar een behandeling van elk van de beschreven vijf tijdvakken als een geheel; als zodanig was het misschien al een aanzet tot wat Romein later ‘integrale geschiedschrijving’ zou noemen. In feite vinden wij hier in uitgewerkte vorm waarmee Romein al 25 jaar eerder, in *Het ontwaken van Azië*, een begin had gemaakt: een poging om de geschiedenis van Azië als een proces te bestuderen dat gelijkwaardig is, als onderdeel van de wereldgeschiedenis, aan die van de Westerse wereld. Waarbij hij zich losmaakte van de neiging van Westerse historici om de Aziatische wereld vooral te zien als een arena waarin de Westerlingen de hoofdrol vervullen, terwijl kennis van het Aziatische verleden wordt overgelaten aan een beperkte groep hobbyisten: de Oriëntalisten.

3. Waar groeide de padi het eerst?

Ook in het onderwijs in de geschiedenis aan de Amsterdamse Universiteit probeerde Romein, na zijn Indonesische reis, aan de Aziatische geschiedenis een grotere ruimte te verschaffen. ‘Ontwakend Azië’ kreeg nog meer aandacht dan tevoren. In 1953 promoveerde de historicus Jan Pluvier bij mij op een proefschrift over de

Indonesische nationalistische beweging in de jaren dertig - maar in feite was de dissertatie een bewerking van een scriptie, die onder Romein's leiding was totstandgekomen.

In mijn voorwoord voor de handelsuitgave van Pluvier's studie haalde ik de intussen in mijn geheugen gegrifte zin aan uit *Het Ontwaken van Azië* over de padi die ‘onhoorbaar groeide’ - woorden die ik natuurlijk toeschreef aan Romein.

Jan had mij nog verteld hoe de uitgever van de *Geïllustreerde Wereldgeschiedenis*, toen hij in de drukproef dit zinnetje ontdekte, hem vol angst had getelegrafeerd: ‘Wilt U werkelijk dat ik deze zin afdruk?’ Jan schrok even toen hij de zin overlas (het was per slot nog pas 1929) - maar seinde terug: ‘Precies zo laten staan’.

Maar toen gebeurde er iets geks. Naar aanleiding van mijn voorwoord bij Pluvier's boek kwam er een reactie uit Indonesië, ik meen van Hatta: ‘dat zinnetje is niet van Romein, het is van Douwes Dekker’. Ik kon dit natuurlijk, met een verwijzing naar *Het ontwaken van Azië*, makkelijk rechtzetten, maar bleef toch

nieuwsgierig. Ik probeerde de ‘onhoorbaar groeiende padi’ in Multatuli's werk terug te vinden, - maar vergeefs. Ook bij het Multatuli-Genootschap kon men mij niet helpen.

In 1965, kort na de rechtse omwenteling in oktober, hield ik in Rotterdam een lezing, die ik met het bewuste zinnetje besloot - de Indonesische ambassadeur, een echte Sukarnoïst, was aanwezig en begreep precies wat ik bedoelde. Maar tot mijn verwondering begon de Ambassade kort daarna in een maandelijks propaganda-bulletin de leuze te gebruiken precies in omgekeerde zin als ik het had bedoeld: als motto boven mededelingen over hoe goed het met de economische opbouw onder het Suharto-regime ging. Als Romein niet gecremeerd was geweest, zou hij zich in zijn graf hebben omgedraaid.

Enkele maanden geleden nu kreeg ik van de heer C. Bij, van het Multatuligenootschap, opeens bericht - de reden waarom ik hier over dit detail uitweid. Hij wist nu antwoord te geven op een vraag, die ik hem vele jaren geleden had gesteld. Het door Romein gebruikte beeld is tòch oorspronkelijk van een Douwes Dekker afkomstig - maar *niet* van Multatuli, maar van diens revolutionaire naneef E.F.E. Douwes Dekker (ook wel DD genoemd); deze was oprichter van de Indische Partij, en werd in 1913 uit Nederlands-Indië naar Nederland verbannen; pas na de Eerste Wereldoorlog keerde hij naar Indonesië terug. Na de revolutie ging hij zich Setiabuddhi noemen.

De oorspronkelijk versie van Douwes Dekker's tekst luidt: ‘Alleen het ploegstaal van de revolutionaire wil is scherp genoeg om de steengrond van de eigenbaat tot vruchtbaar akkerland om te woelen..... Onhoorbaar groeit de padi’[1.]

Ik neem aan dat deze versie inderdaad van vóór 1929 dateert, en dat Jan Romein, toen hij de uitdrukking opnieuw in ‘Het ontwaken van Azië’ gebruikte, zich van de oorsprong ervan niet bewust was. Hij zal de uitdrukking van een van zijn nationalistische Indonesische vrienden, die in de jaren twintig in Nederland in ballingschap leefden, hebben opgevangen.

Maar als iemand mij kan vertellen, aan welk geschrift van D.D. deze mooie passage ontleend is, zal ik er dankbaar voor zijn.

4. Azie en het geschiedenisonderwijs

Bij zijn pogingen om de geschiedenis van Azië een gelijkwaardige plaats te geven bij de beoefening van de wereldgeschiedenis, ontmoette Romein zowel tegenstand van oriëntalisten als van vakhistorici. Van de kant van oriëntalisten kwam de kritiek, dat historici, die niet gespecialiseerd zijn in de cultuur van de door hen te bestuderen samenlevingen en de bronnen niet in de oorspronkelijke taal kunnen raadplegen, nooit anders dan dilettantenwerk kunnen leveren. Vakhistorici verzetten zich vooral tegen de gedachte, om het primaat van de Europese geschiedenis in de wereldhistorie prijs te geven ten bate van een poging tot Azië-centrische, en op den duur mundiale geschiedschrijving. Maar achter de in een wetenschappelijk kleed gehulde argumenten kon je ook vaak de ideologische ondertoon beluisteren van een verzet *tegen* het prijsgeven van het Westers superioriteitsbesef, *tegen* de ontluistering van het koloniale of imperiale verleden.

> Geyl zei het onomwonden:
> Europeocentrische geschiedschrijving is een term van verwijt geworden. Men predikt universalisme. Maar omdat Europa nù niet meer in het

> centrum van het wereldgebeuren staat, moet men daarom vergeten dat het dat lange tijd wel deed? en werkt die periode niet nog op veel manieren na? Universalisme lijkt mij trouwens als grondslag van wereldgeschiedschrijving praktisch onbruikbaar. Het toneel is te wijd, het gewoel erop te veelsoortig..... hoe kan een mens z'n in zijn eigen cultuurkring en haar eeuwenlange werking gevormde geest laten oplossen in een ongelede en anarchistische *wereld*, zonder dat hij zijn vruchtbaarst levensbeginsel kwijtraakt?’

En al helemaal dwaas vindt Geyl het voorstel van een collega ‘dat wij onze beste studenten (let wel!) buiten-Europese geschiedenis als bijvak zouden voorschrijven...’ Dit zou alleen leiden ‘tot versnippering van dat geestelijke leven en poespas in de hoofden’.

De toon van de hele rede wordt getypeerd door het zinnetje: ‘Als Europeër verfoei ik het defaitisme’. En verder: ‘Door Europa en zijn verleden af te vallen of uit te wissen, door te kruipen voor Rusland, door holle schuldbelijdenissen jegens de Aziatische volken, - daarmee tonen wij ons vermogen niet, en daarmee keren wij geen onheilen’.

Geyl zei dit in zijn afscheidsrede ‘De vitaliteit van de Westerse beschaving’ (1958), die mede tegen Jan Romein gericht was. We hadden het bij dit fluiten in het donker, bij dit sprookje ‘van oude mensen, de dingen die voorbijgaan’, kunnen laten; als niet een Engels historicus, die op het gebied van de Nederlandse koloniale geschiedenis een reputatie te verliezen heeft, zich met nadruk bij Geyl's betoog had aangesloten in zijn intreerede aan een Aziatische universiteit.[2.] Jan Romein was al ernstig ziek toen ik op John Bastin's intreerede reageerde, ter verdediging van de ‘Amsterdamse school’. Jan heeft de tekst van mijn antwoord nog op zijn ziekbed gelezen, en kon zich daar helemaal in vinden.[3.] Mijn betoog luidde in hoofdzaak als volgt: Geyl's afscheidscollege was bedoeld om te protesteren tegen defaitisme, tegen verraad dus aan de Westerse waarden. Maar een van de mooiste producten van de Westerse historische traditie is de gave om zichzelf met een zekere onbevangenheid te zien. Ik verwees naar de relativering in ons wereldbeeld, mensbeeld en maatschappijbeeld door Copernicus en Galilei, door Darwin, Freud en Marx.

> Het lijkt mij dan ook, dat als er sprake is van verraad, het dan Geyl zelf is die verraad pleegt aan de Westerse culturele traditie door zich te verzetten tegen pogingen om tot een meer universele benadering van de historie te komen. Natuurlijk zal het geen makkelijke taak zijn om ons los te maken van een eeuwenoud patroon van geschiedschrijving die eenvoudig het grootste deel van de wereld buiten beschouwing liet. Maar het zou alweer verraad zijn aan de Westerse traditie van wetenschapsbeoefening om van een taak af te zien omdat het niet makkelijk is haar te vervullen. De moderne historicus kan onmogelijk zijn ogen sluiten voor het feit dat, welke invloed de Westerse beschaving dan ook moge hebben uitgeoefend op de buiten-Europese wereld tijdens de afgelopen paar eeuwen van Europese overheersing, de mensheid in haar huidige staat haar erfenis ontleent aan tal van bronnen, over grote delen van de wereld verspreid. Erkenning van de rol die de volken van Azië speelden in de geschiedenis der mensheid mag niet worden toegeschreven aan ‘een verlangen om aan de eisen van een herlevend Aziatisch zelfbewustzijn tegemoet te komen’, zoals Bastin onderstelt. Niettemin is het het verlies van onze dominante positie in de wereld dat onze ogen geopend heeft voor de dynamische kracht van niet-Westerse beschavingen door de geschiedenis der mensheid heen, een kracht die

> wij te lang onvoldoende beseft hebben door onze verblinding als gevolg van de tijdelijke schittering van de Westerse superioriteit.

Jan Romein was zich ten volle bewust van de geweldige betekenis van de Chinese revolutie van 1949, en van de invloed daarvan op de verhoudingen in de wereld. Na onze reis naar Azië in 1956/57 heb ik ten huize van Jan en Annie verslag uitgebracht niet alleen over ons verblijf in Indonesië, maar ook van onze ervaringen in India en China. In tegenstelling tot Jacques Presser, die ook aanwezig was, bleek Jan erg geïnteresseerd in het boerenvraagstuk in die drie landen, waarop ik mij vooral had geconcentreerd (ik was als gasthoogleraar verbonden geweest aan de Landbouwkundige Faculteit in Bogor). Jan en ik werkten beiden mee aan een speciaal China-nummer van Comprendre, een jaarlijks verschijnende publicatie van de Société Européenne de Culture. Terwijl ik mij vooral tot de agrarische vraagstukken beperkte, schreef Jan over 'China in de wereldgeschiedenis'. Enige citaten:

> Niemand ontkent dat de Chinezen het buskruit uitvonden vóór Europa, het maken en gebruiken van het kompas en de boekdrukkunst: niet helemaal toevallig de drie dingen die de Franse encyclopaedisten de drie fundamentele uitvindingen hebben genoemd die de nieuwe geschiedenis in Europa inluidden.
> Er is..... geen reden dan ook om niet te geloven dat China in twintig jaar minimaal, en dertig jaar maximaal geïndustrialiseerd zal zijn, in die mate dat het in ons moderne wereldbestel weer zal worden wat het ondanks teruggang bijwijlen in het verleden altijd is geweest - de grootste macht in het Verre Oosten en, misschien, zelfs in de wereld in het algemeen. De grootste macht, stoffelijk en ook geestelijk. Er is geen redelijke twijfel dat een volk, zo door alle soorten talenten schitterend in het verleden, in de toekomst niet zou schitteren, wanneer zo velen een kans zullen hebben in tegenstelling tot de bevoorrechte enkelingen tevoren. En wel des te meer naarmate het moderniseringsproces op de lange duur onvermijdelijk een grotere mate van intellectuele en artistieke vrijheid meebrengt, die op zijn beurt weer zal leiden tot het 'bloeien van 100 bloemen' en de 'wedijver van 100 gedachtenscholen'.[4.]

Tot op zijn sterfbed bleef Jan werken. De bekroning van het onder zijn leiding totstandgekomen mooie proefschrift van mevrouw Meilink-Roelofsz over de oude Aziatische handel[5.] kon hij niet meer bijwonen - hij lag toen op sterven in het CIZ. Hij had de nà uitreiking van de doctorsbul uit te spreken rede nog op zijn ziekbed voor mij opgeschreven. Hetty heeft hem in een brief de promotieplechtigheid beschreven, en zijn dochter Annelies heeft hem die brief nog voorgelezen. Hij was daar erg blij mee, vertelde Annelies aan Hetty, en vroeg enige keren of hij het nòg eens mocht horen.

5. Madurodam en de wijde wereld

Jan Romein en ik stonden ook nog samen aan de wieg van een afzonderlijk Instituut voor Moderne Aziatische Geschiedenis, aan de Universiteit van Amsterdam, voor de leiding waarvan Pluvier de aangewezen figuur was. Nog steeds moet Pluvier, met zijn bekwame medewerker Dr. Go, een doorlopende strijd voeren binnen de Litteraire Faculteit voor een erkenning van de Moderne Aziatische Geschiedenis als wezenlijk onderdeel van het geschiedenisonderwijs, met name ook voor toekomstige leraren. Nog steeds is de strijd van de Amsterdamse school van Romein tegen de traditionalisten en geborneerde Europeanisten van het type-Geyl gaande. De *studenten* hebben grote belangstelling. *Zij* begrijpen dat Europa niet langer het centrum van de wereld is, en volgen in groten getale het onderwijs in de Moderne Aziatische Geschiedenis - maar de vakhistorici misgunnen Prof. Pluvier en Dr. Go nog altijd de beschikking over één formatiepost die door een jongere medewerker kan worden bezet. Er zijn zelfs, in het huidig tijdvak ongelooflijke, pogingen gaande om het IMAG en het daaraan verbonden kroondocentschap van Prof. Pluvier, zoals het tegenwoordig heet, 'af te bouwen'. Holland op zijn smalst: is Amsterdam soms Madurodam geworden?

Internationaal heeft de mundiale aanpak van Jan Romein, in de laatste jaren van zijn leven, wèl volledige erkenning gevonden. Hij werd één van de drie hoofdredacteuren van het door UNESCO uitgegeven laatste deel van een

geschiedenis der mensheid.[6.] Tezamen met de Indiase historicus Sardar Panikkar en de sterk in Latijns Amerika geïnteresseerde Amerikaanse Caroline Ware kon hij er voor zorgen dat deze wereldgeschiedenis nu werkelijk méér werd dan een stuk Westerse geschiedenis met een buiten-Europees aanhangsel. In het intensieve werk aan dit zesde deel, waar ook Annie actief aan meewerkte, en waar hij ook mij nu en dan in betrok, heeft hij, náást zijn werk aan zijn *magnum opus*, *Breukvlak der Eeuwen*, volle bevrediging kunnen vinden.

ca. 1938.

Eindnoten:

1. Als motto afgedrukt in het tijdschrijft *De Brug tot elkaar*, 1978.
2. John Bastin, *The Western Element in Modern Southeast Asian History*, intreerede uitgesproken op 14 december 1959 bij de aanvaarding van een professoraat in de geschiedenis aan de University of Malaya in Kuala Lumpur; gepubliceerd in 1960, in bekorte vorm.
3. W.F. Wertheim, 'Asian History and the Western Historian: Rejoinder to Professor Bastin', in *Bijdragen tot de Taal-*, *Land- en Volkenkunde*, dl. 119 (1963), pp. 149 e.v.
4. In het Nederlands is de tekst opgenomen in Jan Romein, *Eender en Anders: Twaalf nagelaten essays*, 1964.
5. M.A.P. Meilink-Roelofsz, *Asian Trade and European Influence in the Indonesian Archipelago Between 1500 and about 1630*, diss. Amsterdam, 1962.
6. *History of Mankind: Cultural and Scientific Development*, Vol. VI: *The Twentieth Century*, in twee delen door UNESCO gepubliceerd in 1966.

Claire Rappange & Ageeth Scherphuis
Annie Romein, een feministe

'Ja mevrouw, we hadden zo gedacht... een humornummer van De Groene, iets fris en smakelijks in het jonge najaar. We hebben al een reeks van humoristische specialisten geëngageerd, die tot in de godsdienst en de Nederlandse journalistiek toe de humor hebben weten te ontdekken en nu dachten we dat u...

Neemt u me niet kwalijk, maar ontdekkingen kosten tijd en ik heb het druk...

Daarom hebben we het u gemakkelijk willen maken. U hoeft niets te ontdekken. U schrijft over de humor, die er *niet* is, over de ontbrekende humor in onze Nederlandse vrouwenromans. U bent immers gespecialiseerd in onze Nederlandse romanschrijfsters en haar tekorten?[1.]

Mijnheer, als het dan toch in de krant moet komen wat we hier bespreken, zou ik graag van de gelegenheid gebruik maken om een verklaring af te leggen: ik ben feministe.

Zelfs een redacteur van De Groene verbleekt bij zo iets.

U bedoelt?

Ik bedoel, dat het me gruwelijk gaat vervelen, wanneer zeer mannelijke melkmuilen en honderdvijf procent mannelijke, ietwat cholerische heren op leeftijd mij handenwrijvend complimenteren, omdat ik de buurvrouwen zo dánig zou hebben afgetuigd.

Ik heb niet de minste behoefte wie ook af te tuigen en zeker niet onze schrijvende vrouwen, wier triomfen, de triomfen van mijn feministische hart zijn, al heb ik daarom niet genoeg vrouwelijk minderwaardigheidsgevoel om albums te gaan aanleggen van vrouwelijke prestaties-op-het-gebied-van.

Wanneer ik bij het lezen van onze romanschrijfsters 'meer suers dan soets' geproefd heb, om met Anna Bijns te spreken, is daarmee soms gezegd, dat ik die zoete smaak uit het werk van onze romanschrijvers had leren waarderen?'[2.]

In deze gefingeerde samenspraak, in een artikel over vrouwenhumor dat Annie Romein in 1937 in De Groene schreef, maakte zij heel duidelijk wat haar relatie tot de vrouwenbeweging was. Zij is niet verblijd met het applaus van een stel oud-bollige heren, na het verschijnen van haar *Vrouwenspiegel.* Ook op het werk van romanschrijvers zou heel wat aan te merken zijn. Het is Annie Romein ten voeten uit: een feministe-tot-in-haar-vingertoppen, maar een zeer kritische feministe, onafhankelijk eigenwijs denkend. Zij liet zich door niemand imponeren en was niet uit op het applaus van anderen.

Zij was niet het type actievoerster dat vooraan demonstraties liep, en aan het eind van de jaren zestig had ze daar ook de leeftijd niet meer voor: 73 jaar. Ze woonde wel het tweede congres van Dolle Mina bij in 1971,[3.] hetgeen bewijst dat ze haar belangstelling voor de vrouwenbeweging niet verloor. Belangrijk voor ons is haar voornaamste bezigheid: het schrijven. Zij ondersteunde op die manier de vrouwenbeweging, ook al had zij kritiek op, wat in haar ogen, de uitwassen van het feminisme waren. Zij ontmythologiseerde het vrouw-zijn in een tijd (twintig en dertiger jaren), waarin nog velen overtuigd waren dat de plaats van de vrouw thuis was, en haar enige roeping het gezin. Zij hielp mee dit idee te wijzigen. Zij schreef over ieder onderwerp dat feministen bezighoudt en waarmee feministen zich zijn gaan bezighouden.

In 1923 valt ze in De Tribune[4.] een kameraad aan die vrouwenarbeid wil verbieden, omdat volgens hem 'daarin de oorzaak van de werkeloosheid ligt'. Ze bestrijdt dat de vrouw geboren is met een aanleg voor het huishouden en zet duidelijk uiteen

dat de vrouw, uitsluitend door maatschappelijke ontwikkelingen, achter het fornuis terecht is gekomen. In 1946 pleit ze in *De Internationale Informatiebladen van Vrij Nederland*[5.] voor een proef met banen voor halve dagen voor vrouwen. In die tijd liepen vrouwen de kans ontslagen te worden, als zij trouwden. Heel voorzichtig maakte Annie Romein duidelijk dat een vrouw, niet zoals een man, haar eigen toekomst maakte, maar die afwacht, afhankelijk van een ander, zij het dan de ander. Sommigen hebben daar plezier in, anderen laten veel van hun bekwaamheden braak liggen.

Waarom, vraagt ze zich af, kan een vrouw geen meisje voor halve dagen thuis zijn en daarnaast een part-time baan in het onderwijs of op kantoor of in een artsenpraktijk uitoefenen? 'Wat een rijker, ruimer, nuttiger bestaan konden al deze vrouwen hebben.'

Tweede Dolle Mina-congres, april '71.

Haar critici probeerde ze op de voorhand de mond te snoeren met het argument dat we over vijftig jaar dankzij de atoomenergie allemaal een vierurige werkdag hebben. Het hielp niet. Er barstte een groot kabaal los over haar 'minderwaardige' bijdrage. Van mannen en van vrouwen. Ze ging rustig door en maakte in een volgend stuk[6.] nog duidelijker dat 'een niet doelmatig ingericht huishoudelijk bedrijf en een maatschappelijk leven dat alleen met mannen rekent, niet de vrouw de vreugde en voldoening van werk waarvoor zij aanleg heeft, mogen ontzeggen'. De andere vrouwen kunnen wat haar betreft rustig doorgaan met bridgen en spreien haken.

In 1964 toen het zo goed ging dat er een tekort aan arbeidskrachten ontstond en vrouwen ineens wel de fabrieken en kantoren werden binnengelokt kwam Annie Romein in De Nieuwe

Stem[7.] terug op haar artikel uit 1946. Ze verbaast zich fijntjes over de snelle aanpassing van de moraal aan de economische noodzaak. Ze waarschuwt voor het gevaar dat als de tijden veranderen de vrouwen weer met hetzelfde gemak naar huis zullen worden gestuurd. En voorziet dat het vrouwen niet zal lukken én haar huwelijk in stand te houden én buitenshuis te werken zonder voorzieningen als centrale verwarming per woonblok, centrale keukens, gemeenschappelijke waskelders en crèches. Ze voorziet - in 1964 - 'de economen zullen me wel weer een vreselijke dilettant vinden' dat door de komende automatisering de vrouwen weer terug naar huis worden gestuurd: 'uit spuit de bocht gaat uit'. Als enige oplossing ziet zij weer een vier-urige werkdag voor iedereen.

Haar feminisme is in de eerste plaats solidariteit met de vrouwen die er het slechtst aan toe zijn. (Ook andere gediscrimineerde groepen konden op haar solidariteit rekenen). Sterk blijkt dit uit haar proefschrift dat al in 1935, onder de naam *Vrouwenspiegel*, als handelseditie werd uitgegeven. Maar ook later in 1975[8.] vraagt ze zich af of er solidariteit tussen vrouwen bestaat, of er gemeenschappelijke vrouwenbelangen zijn. 'Wie gaat met Opzij in de Pijp colporteren?'

Als eerste deed zij in haar proefschrift een onderzoek naar de maatschappij-visie van romanschrijfters en in hoeverre zij kwalitatief en kwantitatief hun achterstand op de man hadden ingehaald. Zij keek daarbij naar talent, grote betrokkenheid bij het verhaal, een niet minder grote afstandelijkheid van hetzelfde verhaal en nog eens: talent.[9.] Vele volgens haar criteria, ontalentvolle hoofden zijn in de loop der tijd op haar schavot gevallen. Zij bezat de kracht van een visie: wanneer een ander die niet bezat, werd die genadeloos afgestraft.

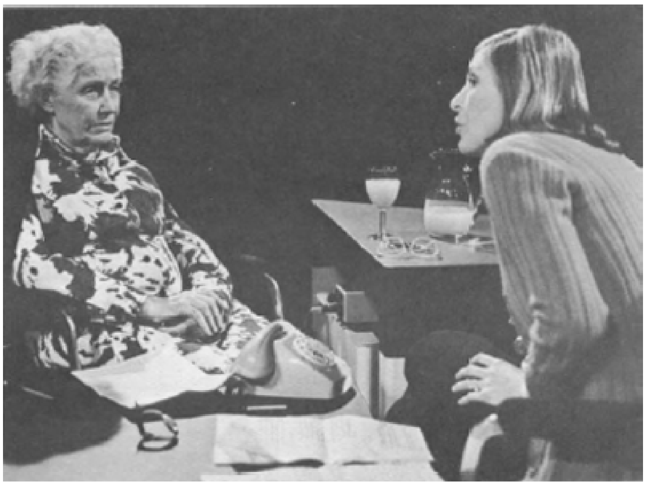
Van Ina Boudier-Bakker liet zij weinig heel: 'deze boeken vertolken zeer zuiver het gemoedsleven van de Hollandse bourgeoisvrouw en, omdat de bourgeoisie nog altijd onze kultureel leidende klasse is, van de talloos velen die er naar streven het te worden,[10.] Ook Top Naeff moet het ontgelden (zoals vele anderen): 'Het realistisch uitbeelden heeft in deze verhalen geen ander doel, dan den lezer toegankelijk te maken voor de emotie, maar de werkelijkheid doet niets ter zake.'[11.]

Van damesfeminisme moest zij niets hebben. Het feministische boek, (1896) *Hilda van Suylenburg* van Cécile Goedkoopde Jong van Beek en Donk, kon in haar ogen geen genade vinden. Evenmin de rode freule Cornélie Huygens. Beide konden geen aansluiting vinden bij het proletariaat. Annie Romein hield hen de Russische Sofia Perofskaja en de gezusters Figner, uit de negentiende eeuwse revolutionaire 'Naar het volk' beweging, ten voorbeeld. Ter illustratie gaf ze een fragment van Kropotkin over Sofia Perowskaja: 'Niemand had in de kleinburgeres, die in een katoenen japon met bonte hoofdoek om en in mannenlaarzen water ging scheppen in de Newa, de generaalsdochter, de freule vermoed.'[12.] Om de tegenstelling Sofia - Hilda te laten uitkomen, schrijft Annie vervolgens: 'Een Hollandse pendant - van ongeveer 20 jaar later - zou moeten luiden: Ieder vermoedde in de opvallende verschijning, die in een degelijke mantel met een petrolie-kan in de hand door de zonnige straat stapte, onmiddellijk de vooruitstrevende dochter van een bekende Amsterdamse familie'.

In de ogen, van de door haar verfoeide schrijfsters die ook nog met een 'zwak literair talent' begiftigd waren, was het hoogste doel voor de burgelijke vrouw: 'het bereiken van een behoorlijke aan haar vermogens beantwoordende werkkring die haar in staat zal stellen tot een rationeler bescherming van haar misdeelde zusters.' Voor Annie Romein is dit de nieuwe versie van de ouderwetse soep- en borstrokken-liefdadigheid.[13.]

En dat waren nog feministische schrijfsters!

Over twee belangrijke onderwerpen in de vrouwenbeweging heeft Annie Romein zich zeer terughoudend uitgelaten: abortus en de sexuele revolutie. Voor zover we konden nagaan, heeft ze één keer haar houding tegenover abortus beschreven in een artikel in Verstandig Ouderschap[14.] uit 1962. Ze toont zich daarin geen voorstander. Ze schrijft dit naar aanleiding van discussie over het al dan niet toestaan van een abortus aan de Amerikaanse mrs Finkbine die softenon had geslikt, en zo goed als zeker een mismaakt kind zou krijgen. In zo'n geval en in andere ernstige gevallen: als het voortzetten van de zwangerschap gevaarlijk is voor de gezondheid van de vrouw, en als het kind een te zware last voor de moeder zou zijn, is volgens Annie Romein abortus geoorloofd.



Televisie-interview door Ageeth Scherphuis.

Verder wilde zij - in 1962 - niet gaan.

Haar houding tegenover sexualiteit was niet preuts, maar wel zeer terughoudend. Voor de sexuele vrijheid die de NVSH in de jaren zestig voorstond had ze geen goed woord over. Ze vond voorbehoedmiddelen niet iets als een zakdoek die je bij je steekt als je een avondje uitgaat.[15.] In de artikelen die ze over dit onderwerp heeft geschreven gaat ze ervan uit dat hele sexuele revolutie op mannenvoorwaarden is opgezet, omdat op dat moment de vrouwenemancipatie nog lang niet was voltooid, of liever gezegd, volkomen was vastgelopen. Er is geen rekening gehouden met wat de vrouw wil, er is zelfs niet over nagedacht. Je uitleven, schrijft ze, gaat altijd ten koste van een ander en in dit geval ten koste van de vrouw. De sexuele openheid vindt ze een wezenlijke winst, maar het betekent ook in dat verhevigde mate van de vrouw gevraagd wordt dat ze zich aanbiedt als een verzameling lichaamsdelen en niet als een mens. De grote winst gaat toch naar de man. Een opvatting die pas later in de vrouwenbeweging opkwam en daar nu gemeengoed is.

Haar ideeën over het huwelijk blijken duidelijk uit de recensie - veel meer een essay - die ze schreef over *Portret van een huwelijk* door Nigel Nicolson in de Boekenbijlage van Vrij Nederland[16.] in 1975. Het society-huwelijk van Vita Sackville West - een minor poet and novelist, zoals de Engelsen dat zo aardig uitdrukken - en Harold Nicolson - een zwak parlementslid - waarin beiden volstrekt hun eigen gang gingen en Vita het niet in haar hoofd haalde haar man ooit te volgen naar en van zijn buitenlandse posten en in haar brieven nooit naar zijn werk informeerde, kon geen genade vinden in de ogen van Annie Romein. ‘Nergens ben ik een zinnetje tegengekomen dat getuigt van de warmte, van de vertedering, van een zich verplaatsen in, zich aanpassen aan de verlangens of de tobberijen van de ander, de met toegeeflijkheid aanvaarde hebbelijkheden die in een lang huwelijk zo kunnen binden en irriteren soms.’[17.] Dit is een opvatting van het huwelijk die zij ook in haar

eigen leven in praktijk bracht, getuige haar herinneringen in *Omzien in verwondering.* Een opvatting die niet altijd overeenkomt met de ideeën over het huwelijk in de vrouwenbeweging. Zich aanpassen, goed, maar dan van beide kanten. Annie Romein die zichzelf omschrijft als een 'meisje voor halve dagen' in haar huishouden, maar ook in haar werk daarbuiten, was een voorbeeld van iemand die zich aanpaste aan de wensen van

de ander(en?). Tekenend in dit verband is haar opmerking als Simone de Beauvoir zich beklaagt dat zo vaak wordt aangenomen dat haar roem een afleggertje zou zijn van die van Sartre, dat 'dat voor een deel onvermijdelijk, onmisbaar en helemaal geen schande is'.

Tegelijkertijd ziet zij heel duidelijk dat deze opvatting een handicap is voor de volledige emancipatie van de vrouw. Je vrijheid veroveren op wie je het meest dierbaar zijn: je man en je kinderen, is moeilijk en maakt je strijd al gauw belachelijk. Annie Romein was ervan overtuigd dat de vrouw blijvend in de positie is van het arme negerslaafje dat zo aan zijn goede baas is gehecht, 'Wij vrouwen zijn allemaal Uncle Toms.'

Annie Romein, ca. 1950.

Eindnoten:

1. Gedoeld wordt hier op haar proefschrift *De Nederlandse romanschrijfster na 1880*, (1935). Bij de eerste handelseditie kreeg het boek de titel *Vrouwenspiegel.* Verwijzingen in dit stuk naar *Vrouwenspiegel*, zijn gebaseerd op de SUN-uitgave van 1977.
2. Bij de Arbeiderspers zal binnenkort verschijnen *Vrouwenwijsheid een bundel kritieken en essays over de vrouw* geschreven door Annie Romein-Verschoor en verzameld door Claire Rappange. Vele van de noten zullen naar artikelen in dit boek verwijzen. Dit artikel staat op p. 22-26.
3. Zie: Marjo van Soest *'Meid, wat ben ik bewust geworden'. Vijf jaar Dolle Mina.* Den Haag, Dolle Mina, 1975. Op p. 68 staat Annie Romein op een foto van dit congres.
4. *Vrouwenwijsheid* p. 186-188.
5. Idem p. 189-192.
6. Idem p. 193-195.
7. Idem p. 196-213.
8. Idem p. 104.
9. Zo drukte zij zich uit in ieder geval in haar recensie van Anja Meulenbelt's *De schaamte voorbij* in Idem p. 60.
10. *Vrouwenspiegel* p. 97.
11. Idem p. 86.
12. Idem p. 71-72.
13. Idem p. 71.

14. *Vrouwenwijsheid* p. 155-157.
15. Idem p. 159.
16. Idem p. 95-102.
17. Idem p. 101.

Maarten 't Hart
Een korte, maar hevige briefwisseling

Kort nadat mijn artikel Feminisme en de tirannie van de biologie in de Gids was gepubliceerd, kreeg ik een brief van mevrouw Romein-Verschoor. Ik had haar in dat Gids-artikel nogal hard aangepakt omdat zij, ook in een Gids-artikel, kort daarvoor nogal harde uitspraken had gedaan over het nut of liever het ontbreken van nut van de biologie bij het begrijpen van het onderscheid tussen de sexen. Ondanks mijn nogal harde uitspraken was de brief van mevrouw Romein-Verschoor heel vriendelijk en ik heb haar ook vriendelijk terug geschreven. Daarna was er over en weer verder - helaas - geen sprake meer van correspondentie. Wel viel mevrouw Romein-Verschoor mij aan op grond van een artikel in Vrij Nederland. Dat artikel, een recensie van het magistrale boek van E.J. Dijksterhuis. *De mechanisering van het wereldbeeld*, bevatte ook een uitval tegen het feminisme. Ik schreef in dat stuk dat mannen die echt iets nieuws op het gebied van de natuurwetenschap hadden gepresteerd net zo goed hun hele leven lang onderdrukt waren als vrouwen dat veelal nu nog zijn, dat ze gepest, tegengewerkt, onderdrukt werden en dat er dus geen grond voor is om te stellen dat vrouwen niets gepresteerd hebben op het gebied van de natuurwetenschap omdat zij onderdrukt zijn. Want mannen die op dit gebied echt iets groots deden, zijn ook altijd onderdrukt. Hiertegen kwam mevrouw Romein-Verschoor in opstand. Daarna was het weer enige tijd stil, maar toen verscheen er in 1977 in Opzij een nogal lang artikel van mevrouw Romein-Verschoor dat in de vooraankondiging een definitieve afrekening heette te zijn met Maarten 't Hart. Toen het artikel eenmaal verscheen, bleek het een uiterst beheerste en redelijke bestrijding te zijn van een aantal van mijn denkbeelden, en allerminst een afrekening (en trouwens ook zo niet bedoeld). Ik reageerde daarop met een kort weerwoord dat ook in Opzij werd afgedrukt en stuurde dat weerwoord ook rechtstreeks naar mevrouw Romein-Verschoor. Daarop ontving ik van haar een heel aardige brief, waarop ik weer antwoordde. Zo hebben wij tweemaal een brief aan elkaar geschreven. Mijn twee brieven zijn helaas nogal haastig geschreven en daarom

stilistisch niet altijd even goed, maar de twee brieven van mevrouw Romein-Verschoor zijn met grote zorg geschreven en lijken mij de moeite waard gepubliceerd te worden. Hadden wij nog wat langer met elkaar kunnen corresponderen dan geloof ik zeker dat het wederzijds tot veel begrip voor elkaars standpunt zou hebben geleid. Trouwens: uit het feit dat mevrouw Romein-Verschoor het boek van Anja Meulenbelt, *De schaamte voorbij*, net zo grondig verfoeide als ik het doe, mag worden afgeleid dat zij athans voor deze vorm van hedendaags feminisme net zo weinig voelde als ik doe. Misschien dat de correspondentie zou zijn voortgezet als mevrouw Romein-Verschoor niet, kort nadat ik haar mijn boekje *Laatste Zomernacht* had toegestuurd, kwam te overlijden.

Laren, 29 augustus 1975

Beste mijnheer 't Hart,

Ik kom u even bedanken voor de lectuur van uw Gids-artikel over ‘feminisme en de tirannie van de biologie’, waar ik veel van geleerd heb. Niet alleen dat het ‘jammer is dat alle feministische literatuur stamt van vrouwen die geen natuurwetenschappelijke opleiding hebben gehad’. Want hoewel ik zelf mijn tekort aan biologische scholing betreur - een mens heeft aan éen leven niet genoeg - heb ik me al eerder geërgerd aan de verwarrende lekendiscussies over genene en hormonen zonder daar zelf een redelijk gezichtspunt tegenover te kunnen stellen. Vandaar dat de ‘biologische’ uitspraken in mijn artikel, waar u, ik neem aan terecht, over valt, in de vragende vorm gesteld zijn. Maar uw artikel heeft me nog eens opnieuw op de vraag gedrukt, hoe die toon van verbittering zich in het hedendaags feminisme zo opdringt. U zelf schrijft over ‘een soort verbittering, omdat de mens een biologische verschijning is’.

We moeten er natuurlijk wel vanuit gaan dat het feminisme in welk tijdperk dan ook (het huidige, dat van een eeuw geleden en het nu vrijwel vergeten, maar zeer merkwaardige uit de 18de eeuw) geen wetenschappelijke activiteit was en is, maar een sociaal-politieke, een actie tot bewustmaking en propaganda van ideeën. Het uitgangspunt is het groeiend inzicht van de vrouw over haar positie in de bestaande maatschappij, d.w.z.

hoe die positie geworden is op grond van het biologisch gegevene en zoveel eeuwen geschiedenis en traditie, waarin dat biologische in en door mannen beheerste wereld geïnterpreteerd werd.

Want niet om u lik op stuk te geven, maar de bioloog die het feminisme gebrek aan biologisch inzicht verwijt, is zich vaak weinig bewust van de tirannie van geschiedenis en traditie. Natuurlijk vormen biologische en historische gegevens een wel haast onontwarbaar kluwen, maar wanneer u (blz. 318) schrijft: ‘Daarom is het in de ethologie gebruikelijk om te zeggen dat het onmogelijk is om een onderscheid te maken tussen aangeboren en aangeleerd gedrag, dan is mij dat in alle bescheidenheid te biologisch en te weinig menselijk-historisch gedacht, in zo verre daar een geweldige factor verwaarloosd wordt: die van het in geschiedenis en overlevering vastgelegde collectieve geheugen van de mensheid.

U zegt wel: ‘Uit biologische gegevens kunnen we dan ook in de eerste plaats leren dat er domweg geen mannelijk en vrouwelijk gedrag bestaat’, toch kunnen we geen stap doen zonder dat die als mannelijk of vrouwelijk beoordeeld wordt en altijd naar normen die zich vaak biologisch voordoen, maar die in wezen traditioneel-historisch zijn. D.w.z. mannelijk en vrouwelijk gedrag bestaat in de realiteit wel, wordt in miljoenen gevallen opgemerkt, positief of negatief beoordeeld en daardoor geaccentueerd en helemaal daargelaten of we dat verschil onderdrukt of verdoezeld willen en kunnen zien, wanneer een truttige mevrouw tegen mij zegt: ‘u heeft geschiedenis gestudeerd, hè, dat vind ik nou helemaal geen vak voor een vrouw. Ik zou niet graag willen dat mijn dochter dat koos’, dan zijn m.i. de biologische gronden ver te zoeken.

Zo zou er ook niet gezocht behoeven te worden naar de biologische man-vrouw normen omtrent kleding die in de eerste plaats sociaal-historisch zijn en dus wisselend. Grieken en Romeinen droegen geen broeken, hun toga's doen meer denken aan een wikkelrok. Maar Chinese vrouwen droegen vanouds wel broeken, terwijl mandarijnen in een soort ‘chamberloek’ liepen. Tot in onze eeuw droeg de mannelijke kleuter rokjes. De broek is oorspronkelijk een (Germaans?) ruiterkledingstuk. Karel de Grote wordt meestal in een soepjurk afgebeeld en de hele mannelijke geestelijkheid heeft eeuwenlang in pijen en soutanes gelopen. In het sociale vlak probeert de lager gewaardeerde altijd de hoger gewaardeerde te evenaren of na te apen. Zodra de confectie dat mogelijk maakte, kleedde de arbeider op z'n zondags zich als heer, zijn vrouw als dame en zo deed de emancipatie de vrouw naar de broek, de jekker, de zuidwester grijpen, maar niet andersom want daarmee zou de man zich kleineren.

Er is evengoed een tirannie van de geschiedenis als van de biologie, het is er alleen een die wisselt of beter: die veel sneller wisselt. Ik geloof dat daarom de vrouwen, toen ze zich van hun achterstand bewust werden, daartegen het eerst in verzet zijn gekomen. In mijn Gids-artikel heb ik willen nagaan in hoeverre het verzet tegen de tirannie van de biologie, dat ik typisch acht voor het huidige feminisme althans voor een deel ervan, samenhangt met de wijze waarop de ‘seksuele revolutie’ in het maatschappelijke verkeer en niet minder in de met de pornografie concurrerende literatuur de vrouw de rol opdringt van lijdzaam en biologisch bepaald (en *dus* voorbestemd) object van zijn uit de traditioneel historische tirannie bevrijde seksualiteit.

Het is duidelijk, dat ik niet onkritisch sta tegenover dit soort eenzijdige bevrijding. Ik ben er mijn leven lang voorstander van geweest dat ieder mens en dus ook iedere vrouw in beginsel recht heeft op een zo groot mogelijke vrijheid die de vrijheid van anderen niet in de weg staat. Ik sta achter de huidige emancipatiebeweging in zo verre ze zich ervan bewust toont dat die beweging in de eerste helft van onze eeuw

min of meer is blijven steken en om voltooiing vraagt. Maar ik zeg: non tali auxilio tegen die vrouwen die zich in hun ergernis niet keren tegen hun ‘biologische’ verrederaars, maar tegen hun biologische functies. Ik zal niet beweren dat ik als tiener niet geleden heb onder wat de Engelse vrouwen ‘the curse’ noemen en die me nog al dwars gezeten heeft. Maar ik vind het malligheid om een normale zwangerschap onder niet ongunstige milieuomstandigheden als een zware beproeving voor te stellen, eerder het tegendeel.

U kent vermoedelijk het verhaal van Margaret Mead over een van haar Zuidzee-eiland-volkjes waar de jonge man een soort rituele wedergeboorte ondergaat door hem uit een pseudobaarmoeder te toveren met de zin: niet een vrouw heeft je gemaakt, maar wij mannen. Wel nu, ik zou het gevoel hebben dat ik mezelf weggooide en als inférieur stempelde, wanneer ik me het ‘voorrecht’ liet ontnemen dat die Zuidzee-mannen zo duidelijk onderkenden door... het na te apen. Ik zou zelf de emotioneel-intellectuele ervaring en bewustwording van drie zwangerschappen en bevallingen niet graag uit mijn leven wegcijferen en niet graag uit mijn leven willen wegdenken en superioriteit voor mijn sekse opeisen, al sluit ik de mogelijkheid niet uit, lijkt het me zelfs waarschijnlijk dat vrouwen (en mannen) die over vijftig jaar hun (nog altijd gewenst) kind-uit-een-reageerbuisje aan de kliniek afhalen daar een soortgelijke emotionele ervaringssfeer omheen zullen spinnen, omdat we nu eenmaal bij reageerbuisjes alleen niet leven kunnen.

Natuurlijk heb ik als levendig kind gewenst een jongen te zijn die in bomen mocht klimmen en in open water zwemmen. Maar in mijn herinnering heeft dat toch niet zo lang geduurd. Want al ben ik blijven staan op gelijke rechten en kansen, al ben ik me vaak bewust geweest van discriminatie en al heb ik nooit berust in wat me als ‘vrouwelijk’ werd opgelegd, ik zou het als de vernedering van een minderwaardigheidsgevoel ervaren, wanneer ik afstand zou willen doen van die vrouwelijke identiteit, waarin ik me thuis voel als in een oude jas waar je geen afstand van kan doen. Ik geef toe een ondefinieerbare situatie bepaald door de (ook al niet onwrikbare) tirannie van de biologie en de veel sneller wisselende tirannie van de sociale normen.

Met nogmaals mijn dank voor uw correcties en vriendelijke groeten.

Leiden, 11 september 1975

Zeer geachte mevrouw Romein-Verschoor,

Heel veel dank voor uw uitvoerige brief! Na uw brief betreur ik het enigszins dat ik mij nogal fel over uw uitspraken heb uitgelaten. Maar het is toch moeilijk te verwerken als je als bioloog, al is het dan maar vragenderwijs, zo buiten spel wordt gezet. Daar komt bij dat ik al jaren werk met stekelbaarzen en dan is het om de een of andere reden moeilijk te verwerken om te lezen over ‘stekelbaarsjeshuwelijk’. Je hebt dan het gevoel dat je werk als niet serieus te nemen terzijde wordt verschoven. Maar misschien zou dat soort overgevoeligheid niet omgezet mogen worden in nogal heetgebakerde uitspraken over kerkvaders.

Ja, de verbittering waar u over schrijft! Het is heel moeilijk om daar als man in te komen. Deze zomer nog heb ik dat weer gemerkt. In Neuchatel moesten wij ons inschrijven in een hotel en omdat ik nog bezig was met de koffers stelde mijn vrouw aan de hotelhouder voor dat zij het formulier zou invullen. Maar daar was geen sprake van, dat kon alleen de man maar doen, nee, het was onmogelijk dat mijn vrouw dat deed. Mijn vrouw was daar echt woedend over, ik vind zoiets wel volstrekt belachelijk maar ik kan me er toch niet kwaad over maken. Maar ja, juist daarom is het zo moeilijk, geloof ik, om als man iets te begrijpen van de feministische literatuur.

En daarom klaag ik er ook over dat er geen feministische literatuur van vrouwelijke biologen is. Al die sociologen of pseudo-sociologen staan zo ver van mij af dat dat op zichzelf al een barriere vormt.

Weliswaar kan ik iemand als Evelyne Sullerot heel goed volgen, maar als ze dan plotseling begint met een hartstochtelijk betoog tegen het zelf voeden door de vrouw van een baby denk ik: hoe is dat nu toch mogelijk? Ik zou er, als bioloog, zo blindelings vanuit gaan dat het beter is om het kind zelf te voeden omdat de organen daar nu eenmaal voor aanwezig zijn en omdat moedermelk vanzelfsprekend beter is dan elke andere melk omdat nu eenmaal in de loop van de evolutie is uitgeselecteerd dat de meest optimale voeding voor het kind dat moet opgroeien die melk is, dat ik niet kan begrijpen dat iemand er anders over denkt. Gedragsonderzoek over interactie tussen moeder en kind is de laatste tijd veel uitgevoerd. Daaruit is gebleken dat kinderen die van de eigen moeder borstvoeding krijgen een betere relatie met de moeder ontwikkelen dan kinderen die dat niet krijgen. Als bioloog ben ik daar al min of meer a priori van overtuigd, wat natuurlijk ook wel gevaarlijk is. Hetzelfde geldt ook voor het zelf kinderen krijgen versus het reageerbuisje. U schrijft over emotionele ervaringssfeer rondom dat reageerbuisje en dat zal stellig ook wel gebeuren. Maar ook in dit geval heb ik sterk de indruk dat die emotionele ervaringssfeer niet voldoende zal zijn om de echte ervaringssfeer die een geboorte met zich meebrengt, te vervangen. En het is die sfeer die biologisch gezien zo uitermate functioneel is en die in de loop van de evolutie heel langzaam is ontwikkeld (en ook nog maar weinig door cultuur is beïnvloed) die waarschijnlijk helemaal niet gemist kan worden. Er is interessant onderzoek in Engeland gedaan aan de relatie tussen moeder en kind en daarbij is vooral gekeken naar de zelfstandigheid van het kind ten opzichte van de moeder en naar het eventueel sterk gebonden zijn aan de moeder. Daarbij viel het op dat bepaalde kinderen heel sterk afweken van alle andere kinderen, ze waren veel zelfstandiger dan de andere kinderen, hadden een betere relatie met de moeder en de vader, groeiden beter, enfin, nog een heel aantal dingen meer. Men begreep aanvankelijk niet wat daar de oorzaak van kon zijn. Tinbergen deed toen de suggestie om eens te onderzoeken of er iets bij de geboorte van die kinderen kon zijn gebeurd. Men onderzocht dat. Wat bleek nu: al die kinderen waren in de taxi geboren onderweg naar het ziekenhuis en daardoor had de moeder-kind relatie zich veel beter kunnen ontwikkelen dan in de onpersoonlijke sfeer van het ziekenhuis. Zulke gegevens lijken mij toch heel belangrijk. Maar in de feministische literatuur is duidelijk een trend aanwezig om juist geen rekening te houden met dit soort gegevens en om gewoon maar te vergeten dat de mens toch in de eerste plaats een biologisch verschijnsel is.

Ik ben met u eens dat vanzelfsprekend bij mensen de geschiedenis en de in het collectieve geheugen van de mensheid vastgelegde overlevering een zeer grote betekenis heeft. Maar ook die geschiedenis en die overlevering wordt beïnvloed en is niet los te denken van de mens als biologisch wezen. Dat is de achtergrond van mijn opmerking over het niet te onderscheiden verschil tussen aangeboren en aangeleerd gedrag. Wat dat betreft ben ik er niet zo zeker van dat er niet gezocht zou hoeven worden naar biologische normen omtrent kleding. Ik weet hier zelf niet zoveel van maar ik kan U in dit verband verwijzen naar een opstel van F. Sierksma in Ethologie, de biologie van gedrag: ‘De geklede aap tussen ethologie en antropologie’. Veel van wat hij zegt is nogal speculatief, zoals altijd bij hem, maar er blijkt toch wel uit zijn gegevens dat er ook biologische normen in het spel zijn bij de wisselende modes. In ieder geval is biologisch gezien te verwachten dat de mode wisselt omdat elk organisme, dus ook de mens, snel habitueert aan bepaalde prikkels. Mode veranderingen zorgen voor een steeds nieuwe prikkelsituatie en dat is toch wel degelijk iets dat biologisch bepaald is.

Misschien zal het u verbazen om te horen dat ik, vooral voor en in de puberteit vaak gewenst heb een meisje te zijn. In de feministische literatuur lees je altijd dat

meisjes wel graag jongens willen zijn maar dat het omgekeerde nooit voorkomt. Dat is toch beslist niet waar. Van O.M. de Vaal heb ik gehoord dat er veel meer aanvragen zijn van mannen om van geslacht te veranderen dan van vrouwen en hetzelfde is ook in de V.S. en in Canada, waar nogal wat geslachtstransformaties worden uitgevoerd, het geval. Ik zou daaruit bepaald niet willen concluderen dat mannen onderdrukt worden of zoiets maar ik heb wel de indruk dat sommige vrouwen niet erg beseffen dat het niet altijd even prettig is om een jongen te zijn. Wat Andreas Burnier daar zo af en toe over schrijft vind ik ontstellend simplistisch.

Ik heb stellig de indruk dat de feministische beweging niet veel verder zal komen als ze sterk de nadruk blijft leggen op het Rollen-idee en op de conditionering tot jongen en meisje. Nog maar een paar dagen geleden las ik een boeiend artikel over onderzoek aan baby's waarbij gebleken was dat pasgeboren mannelijke baby's heel ander huilgedrag vertonen dan pasgeboren vrouwelijke baby's. Het gevolg daarvan is dat reeds vanaf de allereerste dagen na de geboorte de moeder zich tegenover een jongen heel anders gedraagt dan tegenover een meisje. Dat is niet het begin van de conditionering tot jongen en meisje, integendeel, het is een soort van conditionering van de moeder waar ze nauwelijks onderuit kan want als een kind huilt, reageer je nu eenmaal als moeder. Doordat de moeder zich zo anders tegen een jongen gedraagt als een meisje gaan die baby's zich ook weer anders gedragen enz. Het is echt niet zo eenvoudig om dit soort van verschijnselen te doorbreken en het blijven hameren op rollenspel en conditionering zal de Kate Milletts c.s. lijkt me niet veel verder brengen. Dat betekent niet dat ik niet zou wensen dat er veel verandert maar het lijkt me nuttig als de feministen zich wat meer met werkelijke feiten zouden bezighouden inplaats van met een soort van onbewezen dogma's.

Met vriendelijke groeten,

P.S. Ik hoop niet dat u uit het slot opmaakt dat ik u verwijt dat u uitgaat van onbewezen dogma's. Uw artikel in de Gids vond ik een verademing na de boeken van Kate Millett, Shulamith Firestone, Germaine Greer, Eva Figs en nog een aantal anderen. Maar het valt me, ook hier in Leiden onder studenten, wel op dat juist de sterk polariserende en verbitterde uitspraken van deze vrouwen de studentes bijblijven (voorzover ze ze lezen wat helaas zelden het geval is).

Leiden, 14 februari 1977

Zeer geachte mevrouw Romein-Verschoor,

Bijgaand stuur ik u mijn antwoord op uw stuk in het blad Opzij. Ik vond het, zeker na de vooraankondiging, een stuk waarop ik zeker wil ingaan en dat ik niet als een ‘afrekening’ naast me neer mag leggen. Ik betwijfel overigens of Opzij mijn antwoord plaatst en daarom stuur ik het u maar rechtstreeks. Het enige waarover ik een beetje bedroefd was in uw stuk was de opmerking, aan het eind, dat ik beunhaas in de menskunde. Dat slaat dan blijkbaar vooral op mijn stuk over incest. Maar u geeft helemaal geen argumenten tegen mijn theorie, u zegt alleen maar dat ik daar ontspoor, dat is toch niet helemaal een discussie op academisch niveau. Dat stuk over incest is toch vooral een literaire beschouwing en ik moet zeggen dat dat één van m'n weinige stukken is, waarop ik na zoveel tijd, nog steeds trots ben omdat het een samenhangende visie geeft op een groot aantal literaire werken en bovendien die visie ook nog in verband brengt met het probleem incest-vermijding bij dieren en mensen.

Met hartelijke groeten,

Laren N.H. 17-2-1977

Beste mijnheer 't Hart,

Mag ik beginnen met een ding recht te zetten? Die domme uitspraak over een definitieve afrekening stamt niet van mij en ook niet van de redactie van Opzij, maar van de Opmaak, een ongrijpbare macht in het krantenbedrijf, waarmee ik het wel eens meer aan de stok heb gehad en die ook in dit geval niet te achterhalen was. Je kan met niemand afrekenen voor hij dood is en dan nog? Ik vond dat geval daarom zo vervelend, omdat zo iets ergernis wekt en ergernis je eetlust en je smaak bederft, ook waar het voer van de maaltijd de argumenten van de tegenpartij zijn die je dan met een vies gezicht gaat bekijken.

Ik zal Opzij vragen of ze een korte repliek van mij onder uw stuk willen plaatsen, want wij kunnen niet verlangen, dat ze ons in een beknopt feministisch maandblad onbeperkt ruimte geven om onze discussies over de onderlinge verhouding der wetenschappen uit te vechten. Nou ja, vechten? Ik wil daar wel in deze brief nader op in gaan.

Als ik het historisch bezie (een beroepsdeformatie misschien), blijken alle wetenschappen zich ontwikkeld te hebben van mythevorming, fabulieren omtrent ‘oorzaken’ religie naar waarnemen en afleiden. (U heeft zoveel gelezen, ook dat mooie boekje van Henri Frankfort: *Before Philosphy*?) Zie natuur- en sterrenkunde. De menswetenschappen blijven veel langer in het fabulierende genre steken, vermoedelijk, omdat ze *nog* veel moeilijker als wetenschap aan te pakken zijn. Toen we ten slotte geschiedenis, psychologie, sociologie, enz. onder de wetenschappen gingen meetellen, ontwikkelden de bedrijvers daarvan een diep minderwaardigheidsgevoel, toen ze ondervonden hoe weerbarstig hun materiaal was dat zich zelden in getallen met drie decimalen lieten vastleggen. Resultaat een verziekt theoretiseren, een lawine van breedmakend en troebel vakjargon, dat als graten in je keel blijft steken en een rage voor statistieken die door een onvermijdelijk onzekere waarneming aan de basis al te vaak wankele torens worden. We kunnen elkaar de hand reiken als verbeten critici van dat alles.

En dat kunnen we, geloof ik, ook nog op een ander punt. Terwijl de natuurwetenschap van de Babyloniërs naar Newton en Einstein verder uitgroeide, is natuurlijk ook bij de mens zijn nieuwsgierigheid naar en zijn kennis omtrent die mens sterk gegroeid, maar die bleef nog hoofdzakelijk in het fabulierende, m.a.w. is in de eerste plaats vastgelegd in ons collectieve geheugen: de geschiedenis en in de literatuur. Zet maar een aantal grote en kleine klassieken op een rij. En nu begrijp ik best dat u, zonder u zelf als klassiek aan te kondigen als verdienstelijk schrijver van literair-proza, gepikeerd is door de aanduiding beunhaas in de menskunde. Let wel: ik spreek niet over *mensenkennis.* Dit is geen trucje. Wij hebben allebei onze bezwaren tegen de sociologie. Maar ten eerste meen ik meer recht te hebben als insider mijn vakgenoten te kritiseren - ook omdat ik kan begrijpen voor welke problemen ze komen te staan - dan een outsider die niet in het vak thuis is, maar wel eist, dat de socioloog een voorscholing op zijn terrein krijgt. Dat is tweeërlei weegsteen.

En in de tweede plaats zijn onze bezwaren en de opgeblazenheid niet dezelfde, afgezien van het jargon van - niet alle - sociologen die bovendien niet tot de sociologen beperkt zijn. Kort gezegd: u vindt dat ze te weinig tellen, ik zeg te veel. Ik vind het best dat ook de socioloog en alle menswetenschappers een zo groot mogelijke mate van kwantificeerbaarheid nastreven. Ze beschikken maar in beperkte mate over het experiment en hun eenheden zijn zo eindeloos gevariëerd, dat ze

voortdurend gevaar lopen kippen en koeien bij elkaar op te tellen. De geschiedenis kent geen experiment. In plaats van zo verschrikkelijk haar best te doen om ook wetenschappelijk te doen - en onleesbaar te worden - moet ze er trots op zijn, dat ze een muze heeft - wat haar niet ontslaat van de verplichting de waarheid zo dicht mogelijk te benaderen, ten dele met dezelfde middelen die de literatuur gebruikt, want ze is nauw familie van de poèteès. Maar het is nu eenmaal verstandig je familie met enig wantrouwen tegemoet te treden, vandaar dat ik er bezwaar tegen maak, dat u ter adstructie van uw incest-artikel - waar ik best waardering voor heb - gevallen uit de literatuur op een lijn stelt met die uit eigen waarneming. Ik heb eens een studie van een Duitse socioloog gelezen over de positie van de vrouw in de 19de eeuw die daarbij als 'bron' o.a. ... de romans van mevrouw Van Ammers-Küller gebruikte. De gevolgen waren desastreus. Maar dat doet er niets aan af dat een (het klinkt wat pedant, maar het laat zich niet anders formuleren) zorgvuldig psychologisch en sociologisch geïnterpreteerde vergelijking van Gogolj en Saltykov met Bukovsky prachtig historisch-sociologisch materiaal oplevert.

Ik zou nog een heleboel kanttekeningen kunnen en ook wel willen maken bij uw artikel, b.v. dat mensen zo veel redelijker

worden in hun polemieken, wanneer ze eens rustig tegenover elkaar gaan zitten dan wanneer het over en weer van de andere kant van de straat gaat, maar ik wil er geen eindeloze litanie van maken. Een punt nog, het punt waar het eigenlijk allemaal om ging: het feminisme.

U heeft gelijk: ik ben geen feministische doordouwer. Wat ik van het befaamde boek van mevrouw Meulenbelt vind, kunt u lezen in het volgende nummer van Opzij. Maar ik ben wel heel vast overtuigd, dat er in deze wereld voor de vrouw - als overigens ook voor andere groepen - nog heel wat recht te breien valt. En daar kom ik toe zo wel van uit persoonlijke ervaring als vanuit historisch inzicht. Maar ik vraag me vaak af: hoe komt het dat de doorsneemens en zeker de doorsneeman op feminisme reageert als iets komisch of tegennatuurlijks. Dat doet men niet tegen proletarisch of negerslavenverzet. Het heeft, geloof ik, te maken met het pijnlijke en soms tragische feit dat de vrouw die tegen haar onderdrukking in verzet komt, zich in het persoonlijke vlak nu net moet keren tegen wie haar beste kameraad zou moeten zijn en vaak is: haar eigen man. Er was iets dergelijks loos met sommige slaven: het uncle Tomtype. Ik ben ook niet ongevoelig voor het verschijnsel, dat het boven de grond komen van het gemeenschapsbesef van de vrouwen - want een ondergrondse congsi is er altijd geweest! - een wat opzettelijk en (tragi)komisch aspect heeft. Juist daarom wordt er zo nadrukkelijk over sisterhood gepraat èn juist daarom reageert wat ik maar de Tros zal noemen met ‘grappen’ als ‘wanneer ze eerst maar eens lekker gepakt worden’. Het was heel zuiver en literair heel knap van Ibsen dat hij Nora niet naar haar ‘zusters’ laat vluchten, maar zo maar in het wilde weglopen. Blijft nog een vraag: waarom valt een zekere Maarten 't Hart steeds grommend als een zenuwachtige chow-chow uit, zodra het woord feminisme valt. Daar ben ik nog niet achter, maar daar zal ik wel achter komen, als ik hem trouw blijf lezen. Dan moet hij wel niet al te veel schrijven, maar de ware schrijver kan nu eenmaal niet laten zelf de aard van het beestje te verraden. Tot zo ver.

Hartelijke groeten,

Een inval:
Toom toch je pen wat in
Het zou verschrikkelijk wezen,
als binnen kort je reputatie was
sneller te schrijven dan jij zelf kan lezen.

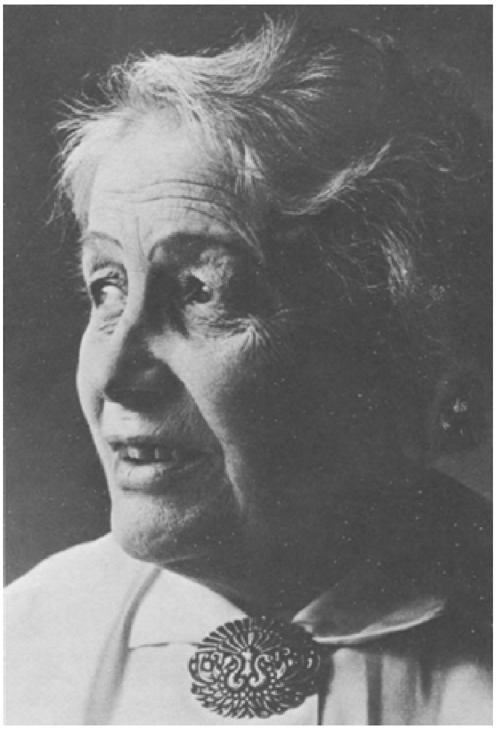
Leiden, 23-2-1977

Zeer geachte mevrouw Romein,

Veel dank voor uw brief. Ik moet u zeggen dat ik geen ogenblik gedacht heb dat de tekst over het wellicht definitief afrekenen van u afkomstig was, maar ik vond het wel nodig er in mijn repliek iets over te zeggen.

Ik geloof dat u en ik het toch in veel opzichten met elkaar eens zijn. Ik ben, anders dan u denkt, helemaal niet zo geporteerd voor veel tellen in de sociologie, wel voor goed en onbevangen observeren, zo mogelijk op de manier zoals dat in de natuurwetenschap gebeurt. Rustig en heel precies kijken. Of dat in de sociologie resultaat zou afwerpen weet ik niet, maar vaak krijg ik uit de - schaarse - sociologische studie die ik onder ogen krijg de indruk dat er helemaal niet

geobserveerd is. Ik heb daar altijd wat woorden over met mijn zwager, Ot v.d. Muyzenberg, die prof. Wertheim is opgevolgd.



Annie Romein-Verschoor/Foto: A. Romein.

Ik weet ook niet goed waarom ik op het feminisme reageer als iets tegennatuurlijks. Ik heb dat overigens niet altijd gehad; in mijn stuk in De kritische afstand ben ik toch niet anti-feministisch. Maar sindsdien is er zoveel veranderd in het feminisme en zijn er zoveel dogmatismen binnen geslopen in de standpunten der ‘zusters’ (alleen dat woord al doet mij de vuisten ballen, het is of je weer in de kerk zit en een dominee hoort zeggen: ‘Broeders en zusters in onze Here Jezus Christus) dat ik mij steeds meer ben gaan ergeren. Het is natuurlijk waar dat het niet juist is om je te keren tegen de Meulenbelt-achtige vertegenwoordigsters hier in Nederland, maar juist deze vrouwen laten voortdurend van zich horen. Als ik lees in NRC-Handelsblad dat Angenies v. Brandenburg beweert dat vrouwen onzichtbaar zijn in de geschiedenis, laait de woede meteen op. Dat is immers volstrekt niet waar, vanaf Cleopatra tot Golda Meir hebben vrouwen immers enorm veel invloed gehad, ook op de geschiedenis. Engeland zoals het is, is toch ondenkbaar zonder Elizabeth I. Het zijn dit soort ongenuanceerde opmerkingen die maken dat ik telkens uitval. Het treurige is dat je zelf ook ongenuanceerd gaat praten, dat je je a.h.w. aanpast aan het niveau van degeen waartegen je polemiseert. Schrijven erover helpt bovendien niet, het verhardt alleen maar je standpunt. Verder zal het voortdurend uitvallen tegen de feministen wel iets te maken hebben met mijn persoonlijke voorgeschiedenis: altijd ongelukkige verliefdheden, meisjes die je alleen maar honend uitlachten als je schuchter liet merken dat je ze aardig vond, en die dan vervolgens ‘sterke persoonlijkheden kozen’, ‘glamour’-bous, het type mannen waartegen feministen zich nu zo verzetten en waarvan ze het doen voorkomen alsof het het enige type is.

Ik doe mijn uiterste best om minder te schrijven. Gek genoeg is dat heel moeilijk want de redacties van kranten, weekbladen, lit. tijdschriften zeuren mijn kop gek om bijdragen en ik kan moeilijk nee zeggen. Maar u heeft volkomen gelijk en ik zal mij uw raad zeker ter harte nemen,

met vriendelijke groeten,

Riet Paasman

Annie Romein-Verschoor
Op zoek naar de onderstroom van de literatuur

In haar nawoord bij *Vrouwenspiegel* (1977), de tweede druk van haar dissertatie uit 1935 *De Nederlandsche romanschrijfster na 1880*, geeft Annie Romein-Verschoor aan hoe ze in de literaire sociologie, zoals zij dat noemt, terecht gekomen is. Al eerder had ze in haar herinneringen *Omzien in verwondering* verteld over de achtergronden vanwaaruit ze was gaan studeren en over de omstandigheden en het culturele klimaat waarin dit plaatsvond.

Van een sociologische benaderingswijze van literatuur aan de verschillende universitaire opleidingen voor Neerlandistiek was in de tijd dat Annie Romein-Verschoor haar onderzoek naar de vrouwelijke romanschrijvers na 1880 deed geen sprake. De discussie over literatuur als maatschappelijk verschijnsel werd vooral in Duitsland in kringen van de marxistische beweging gevoerd sinds de uitspraken van Marx en Engels over de functie van de kunst in een socialistische maatschappij. Deze kwamen erop neer dat kunst en literatuur gekenmerkt werden door een hartstochtelijk streven naar een objectieve, authentieke weerspiegeling van de werkelijkheid zoals deze in haar diepste wezen is. Uiteindelijk betekende dit dat in een marxistisch perspectief de kunstwaarde niet los te maken is van de sociale werkelijkheid, en dat de esthetische waarde in de allereerste plaats een menselijke, een humanitaire waarde is, en pas daarna een specifiek artistieke.

Het zal duidelijk zijn dat een dergelijke opvatting het gevaar in zich draagt dat men alleen aan literatuur die vanuit een socialistisch-revolutionaire optiek geschreven is een esthetische waarde toekent, met als gevolg een literatuur die een opgelegd, dogmatisch en geïdealiseerd beeld geeft van de werkelijkheid. Lijnrecht hiertegenover stond dan ook de mening van hen die aan kunst en literatuur louter een artistieke kwaliteit toekenden en die geen enkele relatie legden tussen kunst en maatschappij.

Invloeden

In Nederland waren het vooral Gorter en Henriette Roland Holst die zich bezighielden met vragen naar de relatie tussen literatuur en maatschappij, maar zij deden dit hoofdzakelijk vanuit hun betrokkenheid met de socialistische beweging en partijpolitiek. Hun geschriften hebben Annie Romein-Verschoor, blijkens het nawoord bij *Vrouwenspiegel*, beïnvloed. Ze constateerde bij hen echter een te rechtlijnige samenhang tussen kunst en maatschappij, waarbij de uitkomst vaak was dat literatuur niet alleen sociaal is, maar het ook moet zijn. Dit normatieve standpunt wees Annie Romein-Verschoor af. Voor haar lag het belang van literatuursociologisch onderzoek niet zozeer in de vraag *naar* de samenhang tussen kunst en maatschappij - want *dat* er een verband is tussen het economisch, het sociale en het culturele leefgebied was voor haar duidelijk - maar in de vraagstelling *naar de manier waarop* deze samenhang tot uiting kwam. We kunnen het haar verdienste noemen dat zij als een van de eersten in Nederland erin geslaagd is deze vraagstelling via de paden van de Neerlandistiek, de geschiedenis en de sociologie te benaderen en geprobeerd heeft in haar werk een zekere synthese tot stand te brengen tussen deze drie gebieden.

Meer gegrepen werd Annie Romein-Verschoor door de geschriften van Franz Mehring, die in Duitsland een actieve bijdrage had aan de genoemde discussies.[1.] Dit valt misschien te verklaren uit beider instelling ten opzichte van literatuur. De

ontdekking een ‘dilettant’ te zijn (als we tenminste de woordkeuze van Annie Romein-Verschoor mogen interpreteren als ‘niet volstrekt-wetenschappelijk geïnteresseerd’) en het wel altijd te zullen blijven[2.] heeft ze pas later gedaan, maar die haar kenmerkende houding was er al en zal haar ontvankelijk hebben gemaakt voor de geschriften van Mehring die, zoals ze zelf ook aangeeft, minder theoretiserend dan analyserend te werk ging.[3.]

Net als Mehring liet zij zich meer leiden door de literaire werken zelf dan door vragen naar de theoretische achtergrond ervan, beiden waren meer practicus dan theoreticus. Beschouwde Mehring zichzelf als historicus, Annie Romein is zowel door haar studie Nederlands, die in die tijd (± 1914) nog gekoppeld was aan de studie geschiedenis, als door haar contact en samenwerking met Jan Romein, tot half-neerlandica, half-historica uitgegroeid.

Historisch-materialisme

Uit haar eerste grotere werk *De Nederlandsche romanschrijfster na 1880*, geschreven op basis van een groot aantal recensies van romans die vanaf 1926 verschenen in het zaterdagavondbijvoegsel van het Handelsblad, blijkt al direct haar historische benadering van de besproken werken. Ze schetst in eerste instantie de historische achtergrond waartegen romans geschreven werden en waarin schrijvers schreven. Omdat ze minder geïnteresseerd was in het directe politieke en economische verband tussen maatschappij en literatuur luidde haar vraagstelling vervolgens: waarin uitte zich het klassekarakter van literatuur, in welke beelden, stijlvormen, prototypen of in welke ingebouwde moraal.[4.] Tegelijkertijd ging ze niet voorbij aan de maatschappelijke positie van de auteur en zijn/haar waardering, omdat ‘nergens zo sterk als in de roman niet alleen het artistieke kunnen, maar ook de intelligentie, de kennis, de levenservaring en de wereldbeschouwing van de auteur meespreken’.[5.] Auteur en dus het werk zijn een weergave van de maatschappelijke omstandigheden, waaronder zij verkeren en tot stand komen.

Tot de maatschappelijke omstandigheden die het bv. vrouwen van rond en na de eeuwwisseling mogelijk maakten op het gebied van de literatuur een rol te gaan spelen rekende Annie Romein-Verschoor ook de Beweging van Tachtig. Want naast de effecten die deze stroming had op de literaire wereld van toen, met name wat betreft de ‘vernieuwing van de poëzie’,

achtte ze ook de maatschappelijke (de buitenliteraire) gevolgen van Tachtig zeker aanwezig. Zo kon ze dus van de Beweging van Tachtig zeggen dat deze voor de vrouwen rond de eeuwwisseling van belang is geweest, niet in de zin van woordvernieuwingen, maar in z'n algemeen bevrijdende en vernieuwende waarde, vernieuwing van ethische en culturele normen, waardoor voor vrouwen de vrijheid ontstond om met individuele verlangens voor de dag te komen.[6.] Het gaat haar hier minder om de concrete veranderingen in woordgebruik en stijl die de Beweging van Tachtig zal hebben teweeggebracht in het literaire werk van later datum, dan om de verandering in het culturele klimaat dat het met name vrouwen mogelijk maakte om te schrijven en om zó te schrijven als ze deden. Annie Romein-Verschoor beschreef en wilde onderzoeken wat de voorwaarden zijn voor het tot stand komen van een literair werk dat de weerslag is van een aantal filosofische, sociale, historische en culturele factoren. In hetzelfde spoor staat de opmerking, dat de smalle basis van de vrouwenbeweging van die tijd de zwakte van onze emancipatieromans verklaart.[7.] Het ging er Annie Romein-Verschoor om, aan te geven op welke manier zich het klassekarakter van de literatuur uitte. Historische bepaaldheden zijn een bijdrage aan de verklaring daarvan.

Daarmee handelde ze in navolging van Mehring. Het is moeilijk na te gaan of Annie Romein-Verschoor ook de theoretische uitgangspunten van Mehring tot in alle consequenties heeft overwogen. In de eerste druk van haar proefschrift geeft ze geen enkele maal een verwijzing naar Mehring; het nawoord bij *Vrouwenspiegel* in de uitgave van 1977 is de enige plaats waar ze aangeeft dat ze door hem geïnspireerd is geraakt.

Succes

Naast haar aandacht voor de intrinsieke doorwerking van maatschappelijke factoren in de literatuur had Annie Romein-Verschoor ook een scherp oog voor de 'buitenkant' ervan, voor de commerciële boekenmarkt als factor die het verkoopcijfer van een boek kan beïnvloeden.[8.] Een vraag die ze zich steeds weer stelt is: waarom wordt een boek veel of weinig gelezen?[9.] Ze stond behoorlijk wantrouwig tegenover boeken die ogenblikkelijk een groot succes waren: 'een dergelijk succes van een literair zeer zwak boek (*Meisje-studentje*, R.P.) moet wel betekenen dat het de een of andere groepsideologie vertegenwoordigt'.[10.] Misschien heeft dezelfde argwaan haar mede ertoe verleid negatief te oordelen over *De Schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt, dat 'volgens de geruchten *dreigt* een bestseller te worden'[11.] (cursivering van mij, R.P.), hoewel ze wel zo eerlijk is het oordeel van de lezers van deze bestseller daarvoor meer aansprakelijk te stellen dan de kwaliteit van het boek. Voor dat oordeel heeft ze dan ook niet veel respect.

We mogen wel zeggen dat Annie Romein-Verschoor tot lang na de tweede Wereldoorlog de enige in Nederland is geweest die dit aspect van de literatuursociologie bij haar beschouwingen heeft betrokken, ver voordat de theorieën van de Frankfurter Schule hier enige bekendheid kregen. Van deze Frankfurter Schule waren het met name Adorno en Horkheimer die zich bezighielden met een analyse van het verschijnsel 'cultuurindustrie', waarbij ze stelden dat aan de productie van kunst dezelfde voorwaarden ten grondslag liggen als aan het maatschappelijk productiesysteem in het algemeen. Als we een boek beschouwen als een marktartikel, dan moet dat ook consequenties hebben voor de inhoud ervan: er is

dan bv. geen onderscheid meer te maken tussen literatuur met een grote L en triviaalliteratuur, en het succes van een bepaald boek heeft dan ook weinig meer te maken met de mogelijke kwaliteit ervan, maar meer met de effectiviteit van reclame- en marketingtechnieken.[12.]

Dit wil overigens niet zeggen dat Annie Romein-Verschoor het boek als marktartikel beschouwde, maar de invloeden die het marktmechanisme heeft op het succes van boeken was haar niet ontgaan.

Schoonheid

Niet alleen beschouwde Annie Romein-Verschoor het literaire werk vanuit filosofisch, sociologisch en historisch perspectief, dit deed ze ook vanuit artistiek perspectief. Een boek moest goed geschreven zijn; de Literatuur was een begrip voor haar.[13.] Het gevolg van een dergelijke houding is, dat de literatuur en het esthetisch oordeel daarover gescheiden zijn van moraal en politiek. Dat klopt natuurlijk wel, gezien het feit dat Annie Romein-Verschoor ieder rechtlijnig verband tussen literatuur en politiek vanuit haar anti-dogmatisme afwees. Die instelling leidt echter wel gemakkelijk tot een houding van ‘de kunst om de kunst’. Als Annie Romein-Verschoor de Beweging van Tachtig gewaardeerd heeft, dan kwam dat in de eerste plaats omdat ze Tachtig zag in het licht van haar historisch-materialistische benadering. Ze kende de Beweging als geheel de verdienste toe een belangrijke vernieuwing te hebben aangebracht in het culturele klimaat van de tweede helft van de 19e eeuw en daarna, op grond van de maatschappelijke omstandigheden van die tijd. De estheten van Tachtig zijn door haar (in tegenstelling tot de socialisten van Tachtig) negatief beoordeeld voor zover het haar verwijt aan die auteurs betreft dat ze buiten de wereld wilden blijven, alle bemoeienis ermee verwierpen en zich daarmee niet richtten op uitstraling naar, maar op afsluiting van de wereld. In weerwil echter van haar afkeuring van de ‘esthetische literatuuropvatting’ van deze auteurs is ze die opvatting blijven hanteren in haar literatuurbeschouwingen, zij het minder expliciet dan haar sociologische opvatting van literatuur. Haar wat eenzijdige benadering, niet alleen van de literatuur van de Beweging van Tachtig, maar ook van die van anderen, heeft eigenlijk verdoezeld dat Annie Romein-Verschoor wel degelijk de esthetische kant van literatuur in aanmerking nam en daarop haar oordeel baseerde. Het succes van de romans van Ina Boudier-Bakker bv. verklaarde ze uit de inhoud ervan, die het gevoelsleven van de Hollandse bourgeoisvrouwen verwoordt. Dit succes achtte zij in tegenspraak met de geringe esthetische waarde die deze romans hebben.[14.]

Ook in haar bespreking van *De schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt hebben we te maken met deze dubbelheid in benadering. Annie Romein-Verschoor vindt deze bestseller niet goed geschreven. Helaas licht ze niet toe waarin dit goede schrijven bestaat, of het moet de ‘onthullende, treffende formulering’ zijn, het vermogen anderen te boeien en in spanning te houden.[15.] Uiteindelijk is haar oordeel over het boek gebaseerd op meer inhoudelijke criteria als gebrek aan inlevingsvermogen in de anderen en afstandelijke betrokkenheid van Anja Meulenbelt.

Talent

Ook de positie van de kunstenaar speelde voor Annie Romein-Verschoor altijd een grote rol bij het analyseren van een literair werk. In haar historische benadering

besteedde ze altijd ruimte en aandacht aan de motivatie waaruit een auteur schreef en welke invloeden daarbij een rol speelden. Ze liet zien dat de politieke opvattingen van een auteur een belangrijke invloed kunnen uitoefenen op een literair werk als zodanig, hoewel ze bepaald afkerig was van de opvatting dat die politieke overtuiging maatgevend is voor de literaire waarde van het werk. Het talent van een auteur was zeker medebepalend voor het verschil tussen literatuur en lectuur. Maar vanuit haar historisch-materialistische opvatting beschouwde ze het talent van een auteur als bepaald door de maatschappelijke omstandigheden. Een periode in de literatuurgeschiedenis ontleende z'n belang volgens haar dan ook niet aan het aanwezige talent, maar aan de omstandigheden die het dat talent mogelijk maakten tot ontplooiing te komen. Zo kon ze ook positief oordelen over Tachtig als ze zegt dat door toedoen van die beweging '(...) een wijde poort openging voor het oertalent van den verteller'.[16.]

De verdere ontwikkeling van dat oertalent hing voor haar samen met de vraag of de auteur erin slaagde ‘zijn blik uit te heffen boven en buiten de ideologische grenzen waarin zijn klasse besloten is’.[17.] Hoezeer Annie Romein-Verschoor waarde hechtte aan het talent van een auteur moge blijken uit een zinsnede uit de al eerder genoemde recensie van *De schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt: iemand die een roman schrijft moet 1) een talent als schrijver hebben; 2) een grote betrokkenheid bij het verhaal vertonen; 3) een niet minder grote afstandelijkheid tot het verhaal en 4) nog eens: talent hebben.[18.] In feite zien we in deze opsomming - zo'n veertig jaar later - weer de precieze uitdrukking van de opvatting die ook in *Vrouwenspiegel* al aanwezig was.

Realisme

Hier raken we direct aan het realisme-probleem waar ook Mehring zich mee bezig heeft gehouden. De kern hiervan is dat de literatuur niet alleen een fotografische weergave van de werkelijkheid moet zijn, maar een nieuwe wereld moet kunnen bieden en een verbeelding moet zijn van de wetmatigheden die aan de maatschappelijke werkelijkheid ten grondslag liggen.[19.] Realisme heeft bij Annie Romein-Verschoor namelijk ‘alleen waarde en zin in zoverre het zinrijk is, d.w.z. in zoverre zijn (van het realisme, R.P.) motieven tot symbolen in een wereldbeeld worden, m.a.w. in zoverre de realist een wereldbeeld heeft, zich rekenschap geeft van de wereld om hem heen en zijn verhouding tot die wereld’.[20.] Haar oordeel over de vrouwelijke romanschrijvers na 1880 viel dan ook overwegend negatief uit omdat ze constateerde dat het vele van deze schrijfsters ontbrak aan een wereldbeeld. Met dezelfde teneur formuleert ze haar waardering voor het werk van Augusta de Wit: ‘men moet van een bepaalde gedachte bezeten zijn om er waarachtige kunst van te kunnen maken’.[21.] De schoonheid van een literair werk zit hem dus eigenlijk in de mate waarin een auteur erin slaagt een ‘juiste’ weerspiegeling van de maatschappij te geven in z'n werk, zodanig dat de totale mens daarin naar voren komt, en niet slechts *de* mens als individu, waarbij de sociale kant van de mens verwaarloosd wordt en beperkt blijft tot een stelsel van individuele en emotionele verhoudingen.[22.] Ook dit laatste is dan met name het tekort van de vrouwelijke romanschrijvers na 1880, maar het geldt evenzeer voor *De schaamte voorbij.* Het gaat in dit laatste boek maar om één figuur, in een ‘waardeloos requisitoir van een schuldeloos ik *tegen* “de anderen”’, volgens Annie Romein-Verschoor.[23.] Wat ze mist in deze roman is de tekening van dit ik *in relatie tot* ‘de anderen’, conform haar behoefte aan realisme, aan een auteur die zich rekenschap geeft van de wereld om hem (in dit geval haar) heen en zijn verhouding tot die wereld. Naar mijn mening blijkt in deze recensie op *De schaamte voorbij* ook in dit opzicht Annie Romein-Verschoors wat eenzijdige visie: Is *De schaamte voorbij* niet de individuele weergave van een algemeen gebeuren, namelijk dat vrouwen ontdekken hoe ze onderdrukt zijn en worden? Is het niet zo dat het juist in de ongereflecteerdheid van de ontboezeming een tijdsdocument is?

Dualisme vorm-inhoud

Bij Annie Romein-Verschoor draagt het literair werk dus aan de ene kant een bepaald belang uit (inzicht geven in de maatschappelijke werkelijkheid), en is het aan de andere kant mooi, dat wil dus eigenlijk zeggen: belangeloos. Ik geloof te kunnen stellen dat het meest kenmerkende van Annie Romein-Verschoors literatuurbeschouwing de dualiteit is tussen aan de ene kant de inhoudelijke waardering voor een boek en aan de andere kant 'het zuivere literaire genieten'. Ze beoordeelde het werk als sociaal verschijnsel (beoordeling op de inhoud) en als literair verschijnsel (beoordeling op de vorm).

In een artikel in *Spelen met de tijd*, over 'Vorm en inhoud', schetst Annie Romein-Verschoor de golfbeweging die plaatsheeft in de literaire ontwikkeling, een afwisselend domineren van de l'art pour l'art-houding met z'n nadruk op de vorm, en een sterk sociale kunst waarbij vooral de inhoud belangrijk is. 'We zijn ons,' zo zegt ze, 'met de l'art pour l'art-gedachte bewust geworden van een verhouding, dan wel een tegenstelling tussen vorm en inhoud, we zijn gaan onderscheiden, ja, soms gaan scheiden, wat niet scheidbaar is'.[24.] Ze constateerde een streven in de kunst van de 20ste eeuw naar hereniging van vorm en inhoud op irrationele basis, wat zich uit in allerlei experimenten met kunst. Met dit streven kon ze zich niet verenigen, omdat het betekende dat de kunst steeds ontoegankelijker werd naarmate men probeerde er het onberedeneerde gevoel mee uit te drukken. Haar doelwit was evenwicht tussen vorm en inhoud, via de ratio, die dat gevoel, de bewogenheid van de kunstenaar kan verhelderen, omdat het haar ging om een functionele kunst. Dat evenwicht heeft ze naar mijn mening in haar analyses van literaire werken niet weten te vinden; ze bleef het onscheidbare te veel scheiden.

Methode?

Er is in de literatuursociologie, althans in Nederland, sinds het bekend raken van deze wijze van literatuurbeschouwing, niet echt sprake geweest van één of meer verschillende 'scholen'. De literatuursociologie heeft zelfs nooit 'school' gemaakt, in die zin dat de 'traditionele manier van literatuurbeschouwing' (die uitgaat van het autonomiebegrip van de literatuur) nog steeds een dominerende positie inneemt in de literatuurwetenschap en literatuurkritiek.

Annie Romein-Verschoor heeft zelf de uitspraak gedaan dat er geen sprake is van een sociologische *methode* van literatuurkritiek.[25.] 'Wel kan men natuurlijk een literaire verschijning of verschijnsel met een sociologische vraagstelling benaderen'.[26.] Tegelijkertijd mocht daarbij het esthetische en het psychologische aspect niet buiten beschouwing blijven. Volgens Annie Romein-Verschoor kan er dan ook, wanneer deze drie aspecten moeten meespelen in de literatuurbeschouwing, geen zonder schade verwaarloosd worden. Hiermee heeft ze de essentie van haar benadering geraakt. Die consequentie heeft ze getrokken, en dat heeft haar niet altijd even bemind gemaakt. Met behulp van de sociologie, geschiedenis, psychologie en filosofie wilde ze alleen onderzoeken *hoe* de literatuur iets van een tijdgeest uitdrukt - want dat dit het geval was stond voor haar vast. Daarnaast nam ze ook altijd in aanmerking dat de literatuur esthetische kwaliteit moest vertonen. Dat haar eindoordeel niet steeds op een synthese van inhoudelijke en esthetische argumenten samen neerkwam, hoeft ons niet te verbazen. De literatuursociologie als wetenschap heeft tot nu toe nog te weinig theoretische ontwikkeling doorgemaakt om als basis te kunnen dienen voor literatuursociologische analyses in de praktijk die daar wel in slagen. Pas de laatste tijd is daarvan enigszins sprake.[27.] De aandacht is niet meer zozeer gericht op het direkte weerspiegelingskarakter van literatuur, op het probleem van de scheiding van vorm en inhoud, maar op het specifieke van literatuur

dat het onderscheidt van andere tekstsoorten. Daarbij speelt de inhoud (het onderwerp, 'waar het over gaat') natuurlijk een rol, maar juist de manier waarop het onderwerp naar voren komt (geproduceerd wordt) wordt kenmerkend geacht voor literatuur en voor de functie die literatuur heeft in de maatschappij. De inhoudsanalyse waar het tot nu toe in de literatuursociologie voornamelijk om draaide gaat voorbij aan het maatschappelijk karakter van het specifiek literaire.

Het literatuurbegrip zelf is in de meeste literatuursociologische benaderingswijzen tot nu toe niet geproblematiseerd. Waar het momenteel om gaat, is het onderzoek naar de voorwaarden op grond waarvan bepaalde teksten als 'literair'

worden bestempeld. Een systematische historische studie naar die voorwaarden zou meer inzicht scheppen in de samenhang tussen literatuur en maatschappij.

Het is wel verrassend om te lezen dat Annie Romein-Verschoor een dergelijke uitspraak al heeft gedaan in 1956.[28.] Zij zelf voelde zich niet geroepen om aan dat systematiseren bij te dragen, daarvoor was ze te weinig theoretisch geïnteresseerd. Maar de vraagstelling is, zeker voor die tijd, op z'n minst opmerkelijk. Ze zou zichzelf nooit een voorloper in de literatuursociologie hebben genoemd, daarvoor dacht ze te historisch. Wel achtte ze zich de enige in Nederland die zich er sinds 35 jaar mee bezig hield.[29.] Ik denk dat dat juist is, voorzover het gaat om een *toepassing* van de sociologische literatuurbeschouwing. Op theoretisch gebied gebeurde er, zoals elders is opgemerkt, wel meer.[30.] Annie Romein-Verschoor voelde zich niet geroepen zich theoretisch te verdiepen. Dat is misschien maar goed ook, want zodoende hebben we een schat aan waardevolle beschouwingen over de meest uiteenlopende literaire werken en onderwerpen, maar altijd in maatschappelijk perspectief, aan haar overgehouden. Close-reading is waarachtig niet het enige.

Eindnoten:

1. Annie Romein-Verschoor, ‘Een eenzaam avontuur in de literaire sociologie’, p. 186, opgenomen in: idem, *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880.* SUN-Reprint 22, Nijmegen 1977.
2. Annie Romein-Verschoor, *Omzien in verwondering. Herinneringen van Annie Romein-Verschoor.* Deel I en II. 8e druk, Amsterdam 1970, deel I, p. 121.
3. *Vrouwenspiegel*, p. 186.
4. *Vrouwenspiegel*, p. 185.
5. *Vrouwenspiegel*, ter inleiding.
6. *Vrouwenspiegel*, pp. 38 en 39.
7. *Vrouwenspiegel*, p. 61.
8. *Vrouwenspiegel*, p. 97.
9. *Vrouwenspiegel*, p. 99.
10. *Vrouwenspiegel*, p. 117.
11. Annie Romein-Verschoor, ‘Een feministisch boek?’ in: Opzij, feministisch maandblad, april 1977, p. 24.
12. ‘De studie van literatuur als maatschappelijk verschijnsel’, Hoofdstuk 4 in de *A-Syllabus Moderne Letterkunde*, Instituut voor Neerlandistiek, Universiteit van Amsterdam, 1980/'81, p. 141.
13. Annie Romein-Verschoor, *Drielandenpunt. Essays.* Serie Synopsis, De Arbeiderspers, Amsterdam 1975, p. 191.
14. *Vrouwenspiegel*, p. 97.
15. Opzij, april 1977, p. 24.
16. *Vrouwenspiegel*, p. 45.
17. *Vrouwenspiegel*, p. 97.
18. Opzij, april 1977, p. 24.
19. *A-Syllabus Moderne Letterkunde*, p. 136.
20. *Vrouwenspiegel*, p. 78.
21. *Vrouwenspiegel*, p. 64.
22. *Vrouwenspiegel*, p. 78.
23. Opzij, april 1977, p. 24.
24. A. Romein-Verschoor, *Spelen met de tijd*, Querido, Amsterdam 1957, p. 132.
25. A. Romein-Verschoor, ‘Over sociologische literatuurbeschouwing’, in: Spiegel der Letteren 1958/1, p. 55.
26. Spiegel der Letteren, 1958/1, p. 55.
27. Lidy van Marissing, ‘Linkse literatuurtheorie voor beginners’, in: De Volkskrant 21 juni 1980.
28. Spiegel der Letteren 1958/1, pp. 56 en 57.

29. *Omzien in verwondering*, deel II p. 286.
30. Bart van Heerikhuizen, ‘De “literaire sociologie” van mevrouw Romein’, in: Amsterdams Sociologische Tijdschrift 2e jrg. nr. 4 p. 106. Een belangrijke inleiding op de theorie van de literatuursociologie in Nederland is bijvoorbeeld: Bert Brouwers, *Literatuur en revolutie* (2 dln.) Deel 1 Teksten sociologie, Boom Meppel 1971.

Jan Rogier
Markant-Annie Romein

Inleiding

Op 2 februari 1978, drie dagen voor haar dood, is een televisieportret van Annie Romein-Verschoor uitgezonden in de serie Markant van de NOS. De opnamen hiervoor vonden plaats op 28 en 31 januari 1977 in het Rosa Spierhuis in Laren, waar mevrouw Romein woonde. De ruwe tekst van deze opnamen, een ongeveer vier uur durend interview van Jan Rogier, wordt hier gepubliceerd. Er zijn enige onduidelijkheden in de tekst en die zijn niet meer te corrigeren omdat het oorspronkelijke materiaal van de opnamen verloren is gegaan. De zinnen zijn hier en daar een beetje gestroomlijnd, maar de overlappingen, meestal het gevolg van het wisselen van de filmrollen, zijn gehandhaafd.

Nadat mevrouw Romein het volledige beeldmateriaal van de eerste opnamen had gezien - ze zei, na er vier uur naar gekeken te hebben, zoiets als: 'dat kan je de kijkers niet aandoen' - heeft een aanvullend vraaggesprek plaatsgevonden op 15 februari. De tekst daarvan is niet meer volledig aanwezig. Gedeelten ervan zijn gebruikt voor de uiteindelijke versie van het portret. Ook die versie heeft mevrouw Romein gezien en goedgekeurd. Daarin waren nog 'getuigenissen' opgenomen van prof. dr. W.H. Nagel en prof. dr. I. Schöffer.

De aanvullende teksten, voortgekomen uit het interview van 15 februari zijn in kader opgenomen tussen de volledige tekst van het eerste vraaggesprek. De plaatsing daarvan is uiteraard nogal willekeurig.

Uiteraard zijn vele passages uit deze tekst niet nieuw voor wie de memoires van Annie Romein-Verschoor heeft gelezen. Voor een portret is het onmogelijk te mikken op alleen nieuwe gegevens en aanvullende informatie. Maar het geheel was toch zo interessant dat er vele reacties op gekomen zijn.

Mevrouw Romein had zich op 2 februari 1978 al geïnstalleerd voor het televisietoestel in haar kamer om de uitzending te zien, toen zij werd overvallen door het coma, waaruit zij niet meer wakker is geworden.

> Annie Romein-Verschoor:
> Ik heb altijd verschrikkelijk graag gewoon maar aan het strand in zee liggen kijken, dat kan ik uren doen en dan zat ik met mijn voeten in het water tussen de krabbetjes en de zee-anemonen, dat vond ik heerlijk.

Rogier:

Al zo'n 25 jaar geleden heeft u een opstel geschreven over jeugd en ouderdom, blijkbaar een thema dat u nogal intrigeert. Kunt u daar wat over vertellen?

Ja, ik heb niet alleen dat stuk geschreven, ik heb in '74 nog een boek uitgegeven, dat heette *Ja vader, Nee vader* en dat ging eigenlijk uitvoeriger over de tegenstelling jeugd en ouderdom en de verschuiving die in onze eeuw en beginnend in de vorige eeuw in die verhouding gekomen is. In dat eerste stuk heb ik verteld hoe ik de situatie zag. Aan dat tweede stuk was ik eigenlijk begonnen met het idee: ik ga iets vertellen over de verschuiving van laten we maar zeggen het gezag van de ouderdom naar de jeugd. Tenslotte heeft dat boek een ondertitel gekregen, niet over de verschuiving van de ouderdom naar de jeugd, maar over de verschuiving naar heel iets anders. Ik weet niet precies hoe die ondertitel luidt, maar daar komt het op neer.

Het was nl. zo dat toen ik me erin ging verdiepen, het me duidelijk werd dat dat jeugdgezag eigenlijk een soort van schijn is geworden, want dat ook het persoonlijk leven van de mensen in onze tijd steeds meer beheerst gaat worden door de sociale en vooral de economische verhoudingen waaronder we leven. Als je alleen even denkt aan de werkloosheid, hoe honderdduizenden jongeren helemaal niets meer van hun zelfstandigheid behouden in hun positie van eeuwige werklozen. Ik heb me dus afgevraagd: in hoeverre is er werkelijk sprake van een overheersen van de jeugd op het ogenblik? Wel gebeurt het binnen de kring van het gezin, van de familie misschien en nog wel iets verder, maar niet in die zin dat er werkelijk een verschuiving van de macht is. Er is wel iets in het gezag veranderd, maar niet in de macht.

In hoeverre sluit het aan bij uw eigen jeugd? U zegt van de jongeren, ook al in dat stuk van 1952, dat zij in dit tijdperk overheersen en dat de ouderen zich daar veel te veel aan aanpassen. Maar in uw eigen jeugd, hoe was het toen?

Ja, dan kom je natuurlijk in min of meer persoonlijke verhoudingen en dan krijg je altijd, als je er van anderen generalisaties over leest, dat je zegt: voor mij was dat toch anders, of ook wel dat je zegt: ja, bij mij was het net zo. Het was natuurlijk zo dat je veel meer je richtte naar wat er van je verlangd werd, niet alleen wat er door je ouders van je verlangd werd, maar meer traditioneel, laat ik zeggen: toen ik jong was, was het nog niet ongewoon, al sleet het af, dat zoons in het bedrijf van hun vader kwamen of in hetzelfde vak. Er zijn hele reeksen van generaties geweest, die allemaal dominee werden. Dat kan je je nou niet meer voorstellen.

En überhaupt niet dat het mee zou spreken wat je vader was om een vak te kiezen. Dat soort druk was er toen natuurlijk wel. Maar ik heb van huis uit, terwijl ik helemaal niet uit een geletterd milieu kom, nooit enige tegenstand gehad dat ik wou gaan studeren. Terwijl dat toch wel degelijk voor mijn ouders een offer was. Want van een toenmalig marinetraktement 5 kinderen opvoeden, was niet zo eenvoudig.

Het is me opgevallen dat u in uw memoires, terwijl u komt uit een gezin waarvan je zou zeggen: de militaire traditie zou daar een rol in moeten spelen, uw vader tekent als een beminnelijke, vriendelijke en lieve vader en uw moeder als zeer autoritair.

Ja, dat is natuurlijk een betrekkelijk persoonlijk toeval. In zoverre niet dat mijn vader niet uit een militaire traditie kwam. Mijn vader was technicus, hij hoorde bovendien tot die in die

tijd groeiende groep van jonge mensen uit laten we maar zeggen de middenstand en de kleine middenstand, die een poging deden wat omhoog te komen en daar was heel lang eigenlijk de enige weg geweest dat je bij het onderwijs ging. Die kregen nu o.a. een kans door de opleiding voor marine-machinist zoals dat toen heette en dat was een functie die laat ik maar zeggen, voor de mast en het achterschip inhing. Maar die in de loop van de tijd dat mijn vader bij de marine was, verschoven is zodat die, ik denk zo omstreeks zijn 35ste-40ste jaar in het officierkorps terecht kwam. Dan heb je geen echte militaire traditie.

Hij is geëindigd als Schout bij Nacht zelfs...
Ja, titulair.

U kunt niet zeggen dat u uit een conservatief milieu kwam?
Nee, mijn vader was liberaal, wat je toen liberaal noemde, laat ik zeggen, Thorbecke-liberaal en niet zoals nu de VVD, die helemaal een belangenpartij is geworden, naar mijn mening tenminste.

Maar hoe was nu de positie van het meisje in die jaren in de maatschappelijke verhoudingen?
Nou ja, overwegend natuurlijk nog dat je toch trouwde. En dat was in zo'n kleine marine-kring in Den Helder, waar ik de laatste jaren van mijn middelbare school gezeten heb, helemaal een beetje een benepen kwestie, omdat je die hele verhouding met de marine had, die domineerde het hele stadje en de meisjes die daar rondliepen, hadden eigenlijk allemaal als ideaal voor de toekomst: in de marine te trouwen. En dat trok ons nou niet zo erg aan. Maar ik moet zeggen principieel bezwaar hebben mijn ouders er nooit tegen gemaakt dat ik ging studeren, integendeel, ik herinner me dat toen mijn oudste broer ging studeren, die ouder is dan ik, mijn vader uitdrukkelijk tegen mijn moeder zei: je moet wel weten wat je begint, want daar hebben ze nu alle vijf recht op. Er waren 3 meisjes bij.

Dus het stond voor uw vader vast dat meisjes dezelfde rechten hadden.
Ja, misschien niet eens zo principieel: meisjes hebben dezelfde rechten, maar: mijn kinderen zijn mij allemaal gelijk.

Dat was een zeer vooruitstrevende opvatting toch.
Ja, maar het was meer menselijk tolerant dan principieel. Laat ik zeggen, je hebt toen in die tijd Speenhoff gehad, die al die spotliedjes maakte, daar waren er ook bij over de vrije vrouwen, ik weet zeker dat mijn vader daar hartelijk om gelachen heeft en dat malligheid vond, wat willen die wijven enz. Maar dat stond mekaar niet in de weg.

> Mijn vader had een heel plezierige liberale inslag. En dat heeft hij zijn leven lang gehouden. Laat ik zeggen hij heeft, toen was hij al lang gepensioneerd, want hij is van '60, en achterin de 40-er jaren had je dus de politionele acties in Indonesië; toen zat hij in Den Haag en daar kwam een wat opgewonden dame bij hem en die collecteerde geld voor kerstcadeaus voor onze dappere jongens in Indië die tegen die vreselijke terroristen etc. etc. en vader zei heel rustig: 'Ja, mevrouw, maar misschien willen die mensen ook wel eens hun vrijheid hebben'. Nou, die mevrouw, die ontplofte zowat: 'U, een hoge officier!' Maar mijn vader liet haar beleefd uit en daar bleef het bij.

Dus hij gaf niks?

Nee, hij dacht er niet over.

Toch heb ik altijd de indruk gehad bij alles wat u daarover geschreven heeft dat u om het populair te zeggen nou niet zo'n hoge pet van de jeugd in het algemeen op hebt.

Bedoelt u nu van de stem die de jeugd inbrengt? Ja, dat hangt er erg van af. Ik zal ook hetzelfde niet van de ouderen willen zeggen. Ik vind het een erg persoonlijke kwestie. In hoeverre, laat ik zeggen, iemands oordeel zwaar weegt.

Is het een kwestie dat u vindt dat de jeugd overschat wordt dikwijls?

Nou ja, kijk eens, wel dit dat er natuurlijk vreselijk veel oudere mensen zijn, die ten eerste zo lang mogelijk een beetje kunstmatig jong willen blijven terwijl een paar eeuwen geleden de jeugd zo gauw mogelijk volwassen wou worden en dat er ook veel oudere mensen zijn die met een soort van vriendelijke toegevendheid tegenover de jeugd staan, eigenlijk ja, omdat ze erbij willen blijven horen.

U bent als jong meisje naar Indië gegaan met het gezin.

Ik was 11 jaar. En ik ben er geweest tot mijn 16e. Dat is natuurlijk een leeftijd waarop je hele diepe indrukken opdoet. Ik ben er nog een jaar op een lagere school geweest en 4 jaar op de HBS in Soerabaja. Ik kan zeggen dat ik erg blij was dat ik wegging. Ik was slecht bestand tegen het klimaat, ik heb veel malaria gehad en ik kreeg hoe langer hoe groter weerzin in de koloniale atmosfeer. Het klinkt misschien een beetje eigenwijs, het kind dat ik toen toch nog was, maar ik heb het toch wel zo ervaren. Het stond mij vreselijk tegen in een sfeer te leven waar bijv. het volgende gebeuren kon. Er werd je verteld er is een ongeluk gebeurd. Dan was de eerste reactie erop van de meeste mensen: waren er Europeanen bij betrokken. Daar kon ik slecht tegen. Het wonderlijke is dat ik in '51-'52, dus niet meer in Nederlands-Indië, naar Indonesië terug ben geweest. De bedoeling was dat wij daar kwamen doceren aan de universiteit in Djokja. We reden naar Medan toe. En ik had ineens, ik kan het niet anders beschrijven, een nostalgisch gevoel van herkennen. Bij ieder huisje, iedere boom of plant, iedere mens die je zag, kreeg je een gevoel van: ja, ik kan het niet anders zeggen, van thuis zijn, hoewel ik me er toch nooit thuis gevoeld had. Tegelijkertijd was je natuurlijk gespitst op het waarnemen van veranderingen. Het eerste dat mij in Medan opviel, waren de Indonesische schoolkinderen, die allemaal op fietsen zaten en boeken achterop hun bagagedrager hadden.

... *wat de Hollandse kindertjes vroeger gedaan hadden en wat zíj niet mochten.*

Ja, daar kwamen ze niet aan toe. Toen ik op Soerabaja op de HBS was, toen waren er, nou een handje vol, Javaanse jongens, en dat waren dan kinderen meestal van inlandse hoofden en net toen ik er wegging, kwam er het eerste meisje. Dat was dus in 1911.

Ik was hier in Nederland in die tussenliggende tijd betrokken geweest bij de hele ontwikkeling van het idee dat toen in een leuze geformuleerd werd: Indonesië los van Holland. Ik vond dat een natuurlijke ontwikkeling. Ik vond het dus erg plezierig om terug te gaan en het weer te zien en te zien wat er veranderd was. Van een universiteit voor Indonesiërs was voor die tijd geen sprake geweest. Er is wel nog door de Hollanders een Technische Hogeschool in Bandoeng opgezet.

Daar heeft Soekarno gestudeerd?

Daar heeft Soekarno gestudeerd inderdaad. Die was de zoon van een Javaanse onderwijzer. Hij heeft voor ingenieur gestudeerd, maar heeft eigenlijk nooit als ingenieur gewerkt, want hij heeft als veel jonge mensen van zijn generatie die een kans gekregen hadden om, laten we maar zeggen, op Europees niveau mee te

doen, daar afstand van gedaan om als onderwijzer op dorpsschooltjes te gaan werken, die uit eigen geld beheerd moesten worden. We hebben Soekarno ontmoet, toen wij daar terug geweest zijn.

Om te beginnen was de ervaring met de universiteit een hele mooie ervaring, omdat die studenten nog zo ontzettend, ik zou bijna zeggen, gierig naar kennis waren. Het zijn net droge

sponsjes zei mijn man, ze trekken alles op. Mijn man gaf college of een paar colleges en daarbij moest hij er altijd goed mee rekenen dat hij de Javaanse feestdagen ontzag, de islamitische feestdagen. Dus hij zei zo'n dag van tevoren: ik kom niet, maar dan kwam er altijd een groepje jongelui aanslenteren het erf op waar wij woonden en die kwamen dan beleefd vragen of ze toch even iets mochten vragen. Het kwam er altijd op neer dat ze 2 uur bleven zitten en dat ze dan aan het eind zeiden: ja, dat was nou een beetje jammer, want nou hadden de andere jongens dat gemist. Dus of hij dan dat college wou inhalen.

Maar ik had het over Soekarno. Ik heb Soekarno een keer of twee keer, maar die ene keer heeft veel indruk op me gemaakt, horen spreken tegen de studenten. Soekarno ging uit van de gedachte dat ze zo gauw mogelijk het Westen moesten inhalen. Hetzelfde idee dat je indertijd na de Russische revolutie in Rusland hebt gehad. Inhalen en voorbijstreven zeiden ze daar. Soekarno hield een rede voor die studenten met de Hollandse titel: Bezeten zijn van een idee. Hij sprak in de Bahassa. Ik had in mijn jeugd een beetje passar-Maleis geleerd, dat is een heel mager taaltje, waarin je kan afdingen en de weg vragen. Hij sprak bovendien modern Indonesisch; ik dacht eerst we moeten er beleefdheidshalve bij blijven zitten, maar ik merkte al heel gauw dat ik die rede best volgen kan. Ten eerste met mijn restje passar-Maleis, maar vooral omdat hij vreselijk veel Hollandse woorden gebruikte, want voor de begrippen waar hij het over had, had hij geen eigen woorden. Dat hele idee: Bezeten van een idee, dat had hij uit het Westen gehaald en er kwamen dus voortdurend woorden aan te pas, laat ik zeggen, als intensief studeren, je ergens op werpen en zo hele reeksen, dus toen het even aan de gang was, heb ik een boekje uit mijn zak gehaald en ben al die woorden op gaan schrijven, een hele lijst. Maar wat mij vooral trof, dat is de geniale spreker die Soekarno was. Ik heb nooit iemand zo horen spreken.

Soekarno werd in Nederland, zelfs in socialistische kringen, als een soort verrader beschouwd.

Ten eerste was het een verrader, ten tweede was het een volksmenner en nou is er een heel grote afstand tussen een groot spreker en een volksmenner. Hij had in die rede een hele opmerkelijke didactische inslag, zou ik haast zeggen. Wie dat goed volgde, had een heleboel geleerd aan het eind. Het waren helemaal geen loze kreten. Hij had echt wat over te brengen. En hij had het talent om het over te brengen. Het is natuurlijk een onzinnige gedachte geweest dat Soekarno en Hatta en al deze mensen aanvankelijk als verraders zijn behandeld. Dat kwam natuurlijk voort uit de gedachte dat de Hollander in zijn bekrompen waan, ik kan het niet anders zeggen, altijd gedacht heeft dat zij natuurlijk aan onze kant stonden. Er is laatst nog eens een tv-uitzending geweest over het oude Indië en over de overgang en er is een planter met zijn vrouw in opgetreden en die vertegenwoordigde daarin precies dat punt van onze mensen, die altijd zo tevreden waren, en die het zo goed bij ons hadden en die juichten toen we weer terug kwamen, en toen zei die ondervrager van de tv, die zei er tussendoor: mevrouw, weet u wel dat ze net zo hebben staan juichen toen de Japanners binnenkwamen? En zo was het natuurlijk en het is precies zo met de slaven in Amerika gegaan, die ook zeer trouwhartig waren en zelfs soms hele goede betrekkingen hadden met hun meesters, maar die toch onmiddellijk de kant kozen van de tegenstand. Dat kan niet anders.

Hoe was het met de bedienden bij uw ouders?

Ja, dat was een hele redelijke verhouding, omdat, laat ik zeggen, mijn vader ons van het begin af aan geleerd heeft dat wij geen bevelen mochten geven. En nou

zal ik niet zeggen dat de bedienden dat als zodanig ervaren hebben, maar het betekende natuurlijk wel dat ze niet uitgescholden werden, dat ze niet geslagen werden, dat waren allemaal dingen die voorkwamen. Ik zeg niet dat dat algemeen was, in de meeste gevallen was de verhouding wel redelijk op de basis van de ene heeft het recht en de ander de rechteloosheid.

Heeft u in uw jeugd iets gemerkt van opstandigheid bij de inlandse bevolking?

Kijk eens, je kon nauwelijks toen van opstandigheid spreken behalve dan van wat er zich gewapend nog in de buitengewesten afspeelde, die zoals dat heette nog niet helemaal gepacificeerd waren. Een verzet op Java zou als het er al was, ondergronds geweest zijn. Er was hoogstens sprake van een zekere nationale bewustwording bij die kleine groep intellectuelen die er was, maar nu was weer het typerende voor de situatie dat je daar als Europeaan geen enkel contact mee had, er waren heel weinig Europeanen, van die z.g. ethische groep, die, wel laat ik zeggen, op voet van gelijkheid met Javanen spraken. Voor de gemiddelde Europeanen in Indië, was de Javaan de bediende, dat waren eigenlijk de enige Javanen die je kende. Een beetje te vergelijken met een wat ouderwetse mijnheer en mevrouw, die wanneer ze het over de gewone man hebben onmiddellijk beginnen: ja, mijn dienstbode zegt, mijn werkster zegt. Nee, ik heb mijn duidelijkste impulsen in die richting gehad van Europeanen. We spreken altijd van Europeanen, nooit van Hollanders, dat is zo gek.

We spraken ook van Indo-Europeanen.

Dat waren dus de gemengden.

Dat was een groep waar je ook als Europeaan eigenlijk niet...

Nou ja, daar had je in zoverre contact mee dat er op school nogal wat Indo-Europeanen waren. Natuurlijk ook in de minderheid, maar ze waren er wel. Maar ik heb 2 leraren gehad, de ene was mijn economie-leraar, dat was een overtuigd christelijk man, maar ik denk dat wij hem later christen-socialist genoemd zouden hebben en die begon iedere les met een nieuwe klas met op plechtige toon de volgende zinnen uit te spreken: wie niets heeft om te ruilen moet bedelen, stelen of... sterven zei hij met een grafstem er achter aan. Dat is natuurlijk een grondslag voor de economie, die niet precies tot een orthodox economie-onderwijs leidt. En verder heb ik een geschiedenis-leraar gehad, die een begenadigd docent was wat je noemt, die prachtig kon vertellen en die bovendien een overtuigd marxist was, waar hij als gouvernementsambtenaar ook wel enige moeite mee gehad heeft. Maar daar heb ik eigenlijk mijn liefde voor de geschiedenis vandaan en nog het een en ander.

Was het socialisme toen al verbreid in Indië?

Ja, alweer, dat wist je eigenlijk niet. Er zal wel hier en daar wat geweest zijn, maar je hoorde het niet. Het was niet georganiseerd.

Heeft u in uw roman die u later geschreven heeft Aan den Oedjoeng, eigenlijk een soort meisjesboek, ook een beetje een sociale boodschap willen leggen?

Nou, nauwelijks, want dat gaat eigenlijk toch helemaal over het Europese wereldje, want dat was ook het enige wereldje dat ik kende. Je kwam daar niet buiten. Ik kan mij niet herinneren dat ik eigenlijk ooit met een Javaan een gesprek op gelijk niveau heb gevoerd. Het klinkt hooghartig, maar zo bedoel ik het niet. Je had er ook de taal niet voor, tenzij hij Hollands sprak natuurlijk. Maar in zijn eigen taal was je niet in staat om een gesprek te voeren waar één abstract woord in voorkwam.

Toen u terugkwam, na de oorlog, na de soevereiniteitsoverdracht, was de situatie toen voor uw gevoel heel anders geworden, de onderlinge verhoudingen? U bent toen lang ziek geweest. Ja, kijk eens, er is natuurlijk een heleboel, zoals dat altijd gaat, waar de grote massa eigenlijk nog buiten blijft, nog maar zijdelings door wordt geraakt. Maar toch heeft zo'n begrip soevereiniteit natuurlijk een geweldige, opwekkende invloed, al is het nog weinig doordacht. Maar er was toch een hele groep van intellectuelen, waar je toen meer contact mee kreeg dan met

de Europeanen. Er waren ook veel minder Europeanen.

Waarom zeiden ze dat, Europeanen?

Ik heb het eigenlijk nooit begrepen. Maar er was bijna nooit sprake van Hollanders... of ze nou toch achter in hun hoofd hadden dat dat het rassenverschil beter uitdrukte. Er zaten natuurlijk ook nogal wat andere Europeanen behalve Hollanders, Duitsers, Engelsen.

Het imperialisme is natuurlijk altijd gepaard gegaan met racisme. Ja, wel een soort racisme, maar dat soort racisme dat zelfverzekerd is, dat eigenlijk nog niet venijnig wordt zoals je dat eigenlijk met alle tegenstellingen hebt, als ze bewust worden, dan worden ze kwaadaardig.

Die situatie van na de oorlog. Ik heb een groot deel van die tijd in het ziekenhuis gelegen met een gebroken heup. Ik had toevallig de vorige dag een chirurg van de zending ontmoet, daar zijn wij toen heen gegaan en die zei: ik kan u wel behandelen, niet in het zendingsziekenhuis, maar u moet naar het katholieke ziekenhuis van de missie, want onze röntgen-installatie ligt in elkaar. Dus ik ging naar de nonnetjes. Daar had ik het best bij de nonnetjes. Ze waren heel vriendelijk en toegewijd, maar het was heel merkwaardig om te zien hoe die situatie veranderd was. Er was nog wel hetzelfde gebleven dat de, laat ik maar zeggen de echte nonnen, nog een groot gezag hadden over de Javaanse meisjes die daar werkten. Er waren veel hulpverpleegstertjes bij of verpleegsters in opleiding, die keken heel hoog tegen de zusters op. Maar wat vooral opviel, dat was hoe de zending en de missie allebei verschoven waren van laten we maar zeggen zieltjes-winnen naar medisch en sociaal werk. Doordat wij later bij dezelfde arts die mij behandeld heeft, in huis geweest zijn, heb ik daar veel zendingsmensen ontmoet en ik heb die mensen nooit horen vertellen over de heerlijke bekering die ze beleefd hadden. Dat kwam er helemaal niet aan te pas. Het ging over medische zorg en over sociale zorg. Onderwijs enz. Maar die hele bekering was weggezakt. En ik vind ook typerend dat in de hele kerkelijke vernieuwing van de laatste decennia hier in Holland de oud-zendelingen en missionarissen vaak een grote rol spelen. Die zijn hier teruggekomen en hebben tegen de hele situatie heel anders aangekeken.

De kerk had zijn draai genomen?

Ja, maar heeft ook zijn draai genomen omdat deze mensen ze weer een hele grote duw gegeven hebben. Met de nodige botsingen die daarbij horen natuurlijk.

Maar u hebt met die nonnetjes een hele goede verstandhouding gehad?

Ja, dat ging best.

Ik geloof dat ik me pas achteraf bewust ben geworden dat mijn ouders mij ook erg vrij hebben gelaten toen ik eenmaal naar Leiden ging. Ik ben daar in het najaar, ik geloof dat het al oktober was, van '14 heen gegaan en ik vertrok uit Den Helder op de fiets, een koffertje met zo'n beetje al mijn hebben en houden erin, dat ik achterop de fiets kon zetten en om mijn hals, onder mijn kleren, een zakje met mijn eerste collegegeld en f 50, - om de eerste maand van te leven. Ik had bovendien een lijstje opgedoken, ik weet niet meer waarvandaan, met wat adressen en ik ben in Leiden de stad in gefietst in almaar regen, regen, herinner ik me, van het ene adres naar het andere om onderdak te zoeken. Toen dat me eindelijk gelukt was, heb ik naar huis geschreven wat mijn adres was en ik geloof dat pas maanden later mijn vader toen hij toch naar het zuiden moest, eens even is komen kijken hoe ik

daar zat. Terwijl in die tijd nog veel van de meisjes die gingen studeren, door hun moeder ergens veilig onder dak gebracht werden bij familie.

En ik heb ook mijn hele studententijd door het gevoel gehad van een strikte persoonlijke vrijheid, waar ik erg van genoten heb.

U heeft die vrijheid niet hoeven te bevechten?

Nee, eigenlijk niet. Toen eenmaal de kogel door de kerk was dat ik kon gaan, het was eerst financieel nogal een beetje gekien geweest, het kon nog niet, want mijn oudste broer was nog niet afgestudeerd en dan waren er twee tegelijk.

Toen u later, en dat was niet eens zo erg veel later, in uw studententijd een politieke stellingname in ging nemen, werd dat niet beschouwd als een rebellie tegen het eigen milieu?

Ja, kijk eens, ik heb de indruk dat dat bij mij thuis een beetje de kant opging van, nou ja, ze is altijd een beetje gek geweest. Om het maar populair uit te drukken. In Leiden was je natuurlijk wel gemerkt en vooral omdat... kijk het was natuurlijk zo in het begin van de eeuw, heb je ook zo'n socialistische golf onder de studenten gehad met mensen als Bonger en Van Ravenstein en...

Die zijn toch voor een groot deel terechtgekomen in wat dan heet het revisionistische vaarwater. Die groep die wij in Leiden hadden, was overwegend radicaal en koos dus zeer nadrukkelijk en enthousiast partij voor de Russische revolutie en dat was ook toen al natuurlijk een breekpunt. Het liep in de gaten als je dat deed.

Was er een voorganger, iemand die de weg vrijgemaakt heeft?

Nee, dat kan je eigenlijk niet zeggen. Er was - dat had je trouwens in die tijd aan alle universiteiten - eigenlijk zo'n sociaal belangstellende organisatie, die heette dan Sociale Lezingen of Sociale Vraagstukken of dat soort namen en die lieten in de loop van het seizoen een aantal lezingen houden van meer of minder radicale politici, ook wel eens een enkele buitenlander eronderdoor. Maar het is altijd een hele kleine groep geweest. We hebben, ik weet niet meer precies wanneer, ik denk in '18, meer contact gekregen met de andere universiteiten, dus we kwamen groepsgewijs wel eens bij elkaar, maar ik denk dat dat alles bij elkaar de 30 mensen niet te boven ging.

In die kring heeft u Jan Romein ontmoet?

Nou, ik heb hem eigenlijk al eerder ontmoet, omdat we samen in een dispuut zaten en in de redactie van wat toen het algemeen studenten weekblad was: Minerva. En in die kring van dat dispuut en van die redactie kwam natuurlijk ook je hele politieke kijk op de zaak al naar voren.

Is uw politieke kijk mede door hem gevormd of is het omgekeerd?

Nee, ik geloof dat je noch het een noch het ander kan zeggen. We zijn er alleen allebei langs een heel verschillende weg toe gekomen. Ik heb het gevoel dat het besef van de verhoudingen in Indonesië mij de grote duw gegeven heeft en de leraar waar ik van sprak. Mijn man was van doopsgezinde huize en dat is natuurlijk een groep onder de christenen, die in het algemeen geneigd was om, ja misschien niet helemaal politiek stelling te nemen, maar toch toegankelijk te zijn voor, ja het bewustzijn van sociale verhoudingen.

Pacifisten waren het ook?

Er waren ook veel pacifisten bij. En hij is eigenlijk langs die weg gekomen en dan hij is altijd veel meer theoreticus geweest dan ik. Langs veel lezen en theoretiseren, terwijl het voor mij meer een praktische ervaring was, die dan op den duur grond

kreeg in een bepaalde kijk op de zaak, maar die in de eerste plaats voortkwam uit de reacties die ik om mij heen zag.

Kunt u zichzelf geen marxiste noemen in die zin?

Jawel, maar, ja, om zo te zeggen omdat ik in dat marxisme hoe langer hoe meer begon te herkennen van wat ik zelf wou. Ik bedoel niet dat ik het marxisme zelf heb uitgevonden, maar ik bedoel dat ik daar een zekere steun vond en een zekere verklaring voor allerlei dingen die mij als afwijkend en kort gezegd niet goed getroffen hadden.

Hoe viel dat in dat Leidse studentenmilieu, zo'n groep, want Leiden heeft altijd de naam gehad de meest conservatieve van de universiteiten te zijn.

Dat was het ook. Ja, op een bepaalde manier viel je eruit, aan de andere kant, het is heel gek, Leiden is altijd de meest conservatieve universiteit geweest, maar ook de meest liberale. Je kon er een heleboel uithalen zonder dat er wat gebeurde. Het viel wel op, maar, laat ik zeggen, zo'n dispuutgezelschap waar wij tot het eind toe ingezeten hebben, waar mijn man voorzitter van geweest is en waar ik jarenlang secretaresse van geweest ben, daar ging je met alle mogelijke andere mensen om zonder dat dat conflicten gaf, zonder dat je als groep in een hoekje gedrukt werd. Maar het was wel zo, als we samen langs de sociëteit liepen op de Breestraat, dan begonnen de jongelui die daar op een terrasje zaten te roepen: ha, het vrije huwelijk.

En was dat laatste ook zo?

Nee, dat was bovendien niet zo, we waren toen nog niet getrouwd en ik weet niet precies waar we de lijn getrokken hebben, maar we zijn tenslotte gewoon burgerlijk getrouwd omdat ik niets tegen een registratie had. Ik weet wel dat toen ik tentamen kwam doen bij professor Uhlenbeck, die een uiterst fatsoenlijk, uiterst hoffelijk, uiterst conservatief man was, dat hij een beetje huiverig tegen mij zei, hij feliciteerde me met onze verloving: mag ik u eens een onbescheiden vraag doen? Gaat u werkelijk trouwen? Ik zeg: ik geloof niet dat wij daar een van beiden iets op tegen hebben. O, zei hij, dat vind ik zo'n opluchting. Dat vind ik nou zo plezierig.

U en uw man zijn beiden leerlingen van de grote historicus Huizinga. Wat vond hij van uw overgang naar het communisme?

Ja, Huizinga was in Leiden een hoofdstuk apart. Zijn roem was hem al vooruit gegaan uit Groningen. Hij gaf heel boeiende colleges. Zodat hij zich bijv. kon permitteren, wat geen een professor in die tijd aangedurfd zou hebben, geloof ik, om twee maal in de week om 9.00 uur met college te beginnen. Dat college zat vol en dat bleef vol tot het eind van het jaar. Iedereen was er verrukt van. Het ging ons nog wel eens boven de pet, want hij had er weinig begrip voor wat we nou eigenlijk wel konden weten en wat nog niet, maar dat had ook een hele sterke stimulerende werking. Als hij zo heel terloops als iets wat natuurlijk over en over bekend was een paar titels noemde, dan schokten we omhoog en dan snelden we na het college naar de bibliotheek om gauw die titels te gaan halen. Maar er was een grote maar: Huizinga had geen persoonlijke belangstelling voor zijn studenten. Wanneer je persoonlijk met hem te maken kreeg, dan voelde je de afstand van de deftige professor. Nou zat je in die tijd toch al met het probleem dat het moeilijk was een professor te spreken, spreekuren hadden ze niet. Meestal na een college holde je even de gang op achter de man aan en vroeg wanneer je soms even kon komen, of je belde gewoon aan en dan zei het dienstmeisje of professor je al of niet hebben kon en anders kwam je nog maar eens drie keer terug.

En zijn maatschappelijke opvattingen?

Ja, daar kom ik op. Ik wou alleen nog zeggen dat hij er helemaal uitsprong met die colleges, omdat wat wij daar verder hadden zowel van literatuur als van geschiedenis... ik wil het over de kwaliteiten van die proffen helemaal niet hebben, maar dat was voor ons oninteressant kort gezegd, en daar viel Huizinga helemaal buiten. Ik geloof dat hij in zijn studententijd vrij radicaal geweest is, ook als je nagaat de mensen waarmee hij omging, en die zelfs nog ook in latere jaren zijn vrinden waren, laat ik zeggen, iemand als mevrouw Holst. Maar hij is zelf in de loop van zijn leven conservatiever geworden, hij is geloof ik, geschrokken van de Russische

revolutie en van de hele nasleep daarvan in Duitsland en ook, schijnbaar zou ik haast zeggen, even in Nederland. Je hebt toen de zg. mislukte revolutie van Troelstra gehad en toen dat afgelopen was, staken veel mensen

de vlag uit. Ook Huizinga. En wij wezen mekaar erop, want wij hadden nog nooit een vlag gezien bij Huizinga. Er werd in die tijd niet veel gevlagd. Het Oranje-huis was een beetje in diskrediet geraakt na die koningen, dat was met Wilhelmien wel weer een beetje omhoog gekomen, maar die traditie zat er nog eigenlijk niet in. En dan had Huizinga ja, zoals ik zeg: hij was in zijn opvattingen althans in het begin vrij vooruitstrevend als ik het zo noemen mag. In zijn latere werk, in zo'n boekje als de Schaduw van Morgen, dat niet voor niks zo populair geworden is, is er niet veel meer van over, maar ja, je verdiepte je daar ook niet zo erg in, omdat hij... ja, we waardeerden zijn andere kwaliteiten in hem en zijn houding tegenover ons, nou ja, het was wel evident dat hij het allemaal gek vond wat wij deden, maar hij was tegen al zijn studenten op een afstand. Dus in zoverre sprak het niet zo erg.

U heeft nooit echt persoonlijke contacten met hem gekregen?
Heel weinig.

Ook in latere tijd niet?
Nee, ik herinner me dat ik bij hem geweest ben om een scriptie te bespreken, dat ging zo: die scripties werden op college besproken, maar voor waar hij dan niet aan toe kwam, ging je bij hem aan huis. En ik kwam daar en daar zat hij achter dat bureau met zo'n klein laag lampje, dat suggereerde je al om zo gauw mogelijk te verdwijnen en dan ging hij in een laatje zitten zoeken en legde me iets voor en zei: is dit van u. Nee, professor. En dat ging nog enige keren en toen had hij het dan eindelijk en dan ging hij erin zitten bladeren en zei: ja, ik heb hier wel wat aantekeningen gemaakt, ik weet het niet zo precies meer, maar ik herinner me wel dat het heel goed was, alstublieft. Toen stond ik daar op de stoep. En ja, dat was het een beetje, het interesseerde hem niet, mijn man heeft ijverig geprobeerd om bij hem te promoveren, want mijn man had een bepaalde verering voor hem en dat ging ook zover dat hij nog heel lang in zijn latere leven van alles wat hij schreef zei: ik vraag me altijd af wat Huizinga ervan zou zeggen.

En Huizinga liet er niets van merken?
Nee, eigenlijk niet, ik bedoel hij liet wel merken, laat ik nou zeggen, dat hij je een begaafde student vond, maar daar bleef het bij. Hij heeft nooit enige politieke discussie bijv. met me gevoerd, daarvoor was de afstand te groot.

Maar Henriëtte Roland Holst liep vooraan bij de revolutiepoging van Troelstra en ze was een huisvriendin van Huizinga.
Ja, dat kon, maar zijn houding tegenover de studenten was heel gedistantieerd en een dergelijk gesprek zou hij zeker niet met de studenten opzetten. Dat kon eenvoudig niet.

Welke betekenis had Huizinga voor uw man als historicus?
Ja, kijk eens, Huizinga was voor ons ineens iets heel nieuws. Wat wij aan college gehad hadden - hij kwam trouwens aan het begin van ons tweede jaar, dus we hadden nog niet veel gehad - was hoofdzakelijk van Blok en Blok heeft veel gedaan voor het openen van archieven en al dat soort zaken, maar het was een onleesbaar schrijver en een heel formele retorische spreker, waar je nou niet voor je plezier bij zat, en die inaugurele rede van Huizinga, dat was al een soort openbaring voor ons. Dat ging over, ik zou het niet meer precies kunnen vertellen, maar het ging in ieder geval over culturele motieven in de middeleeuwen. En dat was een manier om de zaak aan te pakken die wij nooit gezien hadden. Onze hele cultuurgeschiedenis

was verwaarloosd en daar had hij veel oog voor. Er was zelfs een zekere tegenstand bij van zijn collega's. Er was een verhaal in omloop dat toen zijn Herfsttij verscheen en vreselijk veel opgang maakte, dat toen zelfs een collega middeleeuwse geschiedenis in Utrecht gesproken zou hebben van: die detectiveroman, want dat was geen echte geschiedenis, dat kwam niet direct uit de archieven en dus was er een luchtje aan van ja, beetje romantische geschiedschrijving. Het was niet echt.

Die Utrechtse collega, dat was Oppermann meen ik.
Dat was Oppermann, ja.

Dat was de Duitse school?
Dat was de Duitse school die hij hier helemaal ingevoerd had en die veel betekende, daar ging het niet om. Hij heeft hier die hele manier van een werkelijk gedegen mediaevistiek ingevoerd en dat had natuurlijk grote waarde, maar hij kon er alleen niets anders naast velen.

Is uw man in dat opzicht ook een leerling van Huizinga in het beoefenen van de middeleeuwse geschiedenis? Want dat heeft hij in zijn eerste jaar als historicus ook gedaan.
Daar is hij wel mee begonnen, maar in het begin is hij eigenlijk nog heel onzeker geweest over welke kant hij op wou. Hij heeft toen dat boek over Byzantium geschreven, hij heeft een boek geschreven over de Nederlandse Geschiedschrijving in de Middeleeuwen, ook een beetje met het gevoel geloof ik van: ik wil voor mezelf zeker zijn dat ik dat ook kan. En door zijn politieke instelling trok hij vanzelf naar de moderne geschiedenis toe, dus toen is hij - als journalistiek eigenlijk - in de moderne geschiedenis terechtgekomen.

U had beiden een hang naar wat u zelf ook noemt de journalistiek?
Nou ja, als broodwinning zal ik maar zeggen.

En niet naar het onderwijs?
Nee, toen ik zei tegen diverse mensen dat ik Nederlands ging studeren, toen riep iedereen: o, wil je lerares worden. En dan zei ik: nee, alsjeblieft niet. Dan zeiden ze: wat wil je dan? Dan zei ik: dat weet ik niet zo precies.

En waarom niet, want uw werk is in veel opzichten erg didactisch.
Ja, het gekke is dat ik bijv. met veel plezier altijd met mijn kinderen heb meegewerkt, maar dat idee van eenzaam voor die klas te staan, heeft mij altijd vreselijk afgeschrokken. Zoals ik nu nog altijd niet graag voor een zaal sta, ik schrijf liever.

Is dat het contact met mensen?
Ja, het is ook weer niet zo dat ik mensenschuw ben, want persoonlijk ontmoet ik graag mensen, maar het idee van zo'n groep tegenover je, waarvan je niet weet hoe die reageert, ik kan er ook niet op spelen, ik kan wel op een individu reageren of op een klein groepje, maar zo'n klas dat vond ik een schrik.

De historicus Jan Romein, *die is misschien wel de laatste allround historicus die Nederland heeft gekend.*
Ja, misschien moet je het wel zo zeggen. Ik overzie het niet helemaal, maar ik geloof niet dat er zijn die op zo veel terreinen gewerkt hebben.

Hebt u dat direct met hem samen ook gedaan?

Nee, die dingen zien er achteraf altijd georganiseerder uit dan ze in werkelijkheid zijn. Hij is bijv. begonnen - het lag nog helemaal op literair terrein - in zijn studententijd de hele, toen beroemde Jean Christophe - van Roland te vertalen. Dat waren 10 delen, dat heeft hij in één vakantie gedaan, in één grote vakantie. Hij heeft een enorme werkkracht gehad, ziek of niet ziek, hij werkte. En toen zat hij eigenlijk nog helemaal aan de literaire kant, nadat hij de theologische had losgelaten.

Heeft hij die helemaal losgelaten?

Ja, hij heeft nog één jaar theologie gestudeerd, maar hij was er eigenlijk in de tijd dat hij voor zijn staatsexamen werkte, al los van geraakt. Hij zei zelf: ik heb toen in die tijd te veel Goethe en Heine gelezen. En toen was er niets meer over van het geloof.

Toen heeft hij nog een jaar in Leiden als theoloog rondgelopen en Hebreeuws gedaan, toen is hij overgelopen naar de literaire faculteit.

Er zijn veel mensen geweest en ook nu nog wordt er beweerd door een man als Von der Dunk, de Utrechtse hoogleraar in geschiedenis, dat Jan Romein altijd theoloog gebleven is, ook in zijn andere opvattingen.

Ja, ik geloof toch dat dat niet waar is. Je kan zeggen dat hij een zekere ethische inslag had, maar dat is iets anders dan theologisch. Er kwam kort gezegd geen God aan te pas. Het ging altijd over de verhoudingen van de mensen onderling en daar had hij dan wel een zekere voorstelling van hoe het idealiter moest zijn, maar dat vind ik geen godsdienst.

Normerend was natuurlijk zijn geschiedschrijving ook wel. Het subjectiviteits-objectiviteits-begrip, waarmee hij sterke normen aanlegde voor geschiedschrijving.

Die kwestie subjectiviteit-objectiviteit, ja, ik heb altijd een beetje het gevoel dat dat nu een zaak is waar niemand meer over praat. Indertijd toen hij zei: ja, er is eigenlijk geen objectiviteit, iedereen redeneert van zijn eigen visie uit, toen zei iedereen: zie je, je kan het wel zien, hij is subjectief, want hij praat van zichzelf uit, hij zegt het zelf en wij zijn objectief. Maar nu is het eigenlijk een platitude om te zeggen. Natuurlijk is iedereen tenslotte subjectief en streven we er allemaal naar om objectief te zijn.

Toch wordt hij nog steeds in dat opzicht door de vaklieden, sommige vaklieden bestreden.

Nog heel veel, vooral door de vaklieden eigenlijk, minder bij de anderen. Dat is altijd zo geweest. Hij is altijd buiten zijn eigenlijke vakkring meer gewaardeerd dan erin. Nou kan je natuurlijk zeggen: dat komt omdat het een popularisator is, dat zei men dan ook graag.

En dat werd ook de reden waarom men probeerde om hem niet te benoemen tot hoogleraar in Amsterdam.

Ja, dat wil zeggen dat werd een van de bij-argumenten, want tenslotte leven we in een vrij land en in een democratie, dus niemand zegt graag: we willen die man niet hebben omdat hij marxist is, je zegt liever: hij kan niet lesgeven, of: nou ja, doet er niet toe, hij zegt zelf dat hij niet objectief is. Dat zijn mooiere argumenten.

Kunt u nog iets vertellen over die benoeming in Amsterdam? Want daar is politiek toen erg veel over te doen geweest en ook in vakkringen.

Ja, ach ja, dat is een beetje een oude zaak geworden. Een van de merkwaardige dingen die ik ervan vond was dat er, speciaal in die faculteiten en ook daarbuiten, vreselijk veel mensen geweest zijn die heel fel tegen hem waren; er is zelfs met heel onfrisse middelen gevochten. Dat zullen we nou maar niet meer ophalen, maar het gekke was toen hij er eenmaal zat, zakte dat allemaal weg. Ik heb nog eens toen hij in de oorlog gevangen genomen was, de voorzitter van de faculteit bij me gehad die nou ja, zich geroepen voelde om eens even naar me toe te komen en die zei een beetje stamelend: ja, ziet u, uw man is toen in de faculteit gekomen en ja, hoe moet ik het u zeggen, er was veel tegenstand tegen hem geweest. Toen begon hij een beetje te stotteren en toen zei ik: u bedoelt dat hij meegevallen is. Ja, zei hij, ja, dat was het. Omdat, ja, als je hem ontmoette, was het een heel

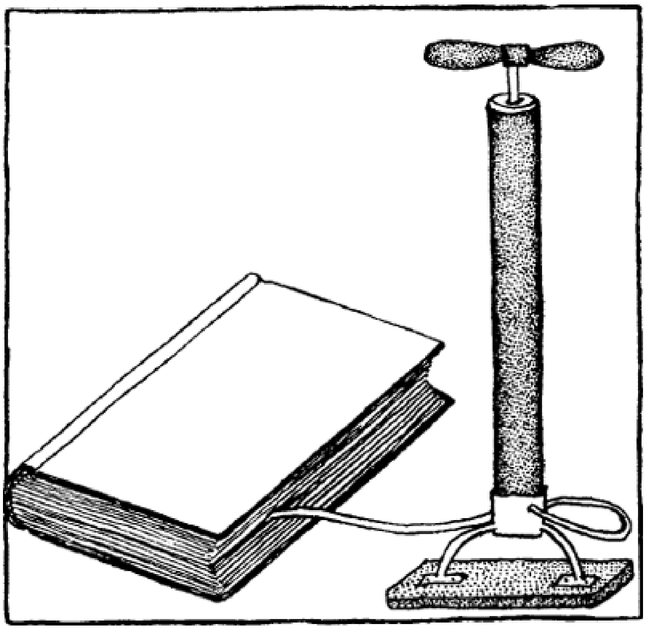
zachtmoedig mens, dat wás hij ook van nature. Hij was een doordouwer maar tegelijkertijd een zachtmoedig mens. En hij zou niet graag iemand in de weg zitten.

U zegt hij werd in de oorlog gevangen genomen? Waarom?
Ja, omdat hij berucht was, daar kwam het in het kort op neer. Op een gegeven ogenblik was er eens in Amsterdam een relletje; er was een zg. club van nationaal-socialistische studenten en er was een zg. bom gegooid. Ik geloof nog altijd dat het een opzetje is geweest en toen hebben ze 80 zg. gijzelaars opgepakt en daar was mijn man natuurlijk een van de aangewezen personen voor. En die hebben toen een maand of 3, 4 helemaal niet als gijzelaars...

In de oorlog werd Jan Romein gevangen genomen. Kunt u aangeven waarom dat was?
De aanleiding was dat ze 80 gijzelaars, zg. vooraanstaande Amsterdammers opgepakt hadden, omdat er in de sociëteit van de nationaal-socialistische studenten een bommetje ontploft zou zijn. Maar dat hij op die lijst stond, was een beetje vanzelfsprekend. Hij was ex-lid van de communistische partij en had dat nooit openlijk afgezworen en was om zo te zeggen naar de tegenpartij overgelopen. En ja, hij had zich op allerlei manieren als anti-fascist doen kennen, eigenlijk al van '23 af, hij was een van de oprichters van Waakzaamheid geweest, dat was eigenlijk genoeg.

Waakzaamheid, dat was...
Waakzaamheid was dus een organisatie van anti-fascistische intellectuelen, die in de laatste jaren voor de oorlog bestaan heeft.

Kunt u aangeven wie daarin zaten, wat het voor een organisatie was?



Tekening: Peter Yvon de Vries

Nou, dat was een organisatie die was opgezet - nou ja, laat ik niet te veel namen noemen, dat heeft niet veel zin - door een groep intellectuelen, voor een deel professoren van de universiteit, vooral van Amsterdam, journalisten, verschillende mensen, die eigenlijk de bedoeling hadden om te waarschuwen en te zeggen: kijk uit, het gaat de verkeerde kant uit, en voortdurend de aandacht te vestigen op dingen die gebeurden, op de achtergronden daarvan ook weer. Ze hebben een hele reeks brochures uitgegeven, waarin ze dat naar voren brachten. Er zijn veel leden van

geweest, die erop uittrokken om spreekbeurten te houden. En er zat in die zin een gemengd gezelschap in dat ze van het begin af aan ervan uitgegaan zijn: wij willen alle antifascisten verzamelen. Maar dat heeft Waakzaamheid erg verzwakt. Het is ook een strijdvraag geworden, want er was nu eenmaal de onuitroeibare voorstelling dat een communist van iedere vereniging waar hij in zat een zg. mantelorganisatie maakte en als je dat nu tegensprak en als alle niet-communisten die daarin zaten plechtig verklaarden dat daar geen sprake van was, dan was het antwoord: jullie zijn onnozele jongens en

jullie vliegen erin en jullie worden gemanipuleerd. En het was natuurlijk vreselijk moeilijk om daar tegen te vechten en dat heeft binnen de organisatie ook vreselijk veel moeilijkheden gegeven.

En dat betekende ook dat veel mensen uit Waakzaamheid bleven, omdat ze het beschouwden als een communistische organisatie.

Ja, het is altijd een betrekkelijk kleine organisatie geweest, zeker als je je afvraagt: hoeveel mensen waren er die het met de strekking van de vereniging eens waren.

Kun je dat nu zien als een soort voorteken al van wat er na de oorlog op dat gebied gebeurde?

Nou ja, er zitten hier natuurlijk al koude-oorlogselementen in, dat idee van dat strak uit mekaar gaan, je bent voor of tegen, je bent oost of west, dat zat hier al in zoals het ook in allerlei politieke manipulaties in de oorlog gezeten heeft.

Wat waren de activiteiten verder, want Jan Romein is niet zolang in gijzeling geweest in de oorlog.

Nee, daar is hij maar, ik geloof nog geen 4 maanden geweest. Hij is een groot deel van de oorlogsperiode ondergedoken gebleven, vooral ook omdat toen hij net losgelaten was, en wij niet thuis waren, zijn er weer enige keren heren van de S.D. aan de deur geweest en toen zijn wij door de buren gewaarschuwd en heeft hij dus gezorgd dat hij niet meer thuis kwam. Maar toen in die onderduiktijd heeft hij een heleboel geschreven dat na de oorlog gepubliceerd is. En hij heeft meegedaan zoals zoveel mensen in die tijd deden aan de voorbereiding van allerlei plannen die na de oorlog uitgevoerd zouden worden.

Ook op staatkundig gebied?

Nou ja, ook, laat ik zeggen, ook de voortzetting van Waakzaamheid eigenlijk. Want ze begrepen wel dat daar nog behoefte aan zou zijn. Maar ook zulke plannen als die professor Posthumus vooral opzette, het Instituut voor Oorlogsdocumentatie. Daar heeft hij vele uren aan besteed met Posthumus samen om daar plannen voor te maken.

Was het niet de bedoeling dat hij daar de directeur van zou worden?

Dat was oorspronkelijk de bedoeling van Posthumus, niet van anderen geloof ik. Zo gauw er na de oorlog een commissie voor aangewezen was die natuurlijk op de gebruikelijke wijze in Nederland naar de zuilen ingedeeld was, was er geen sprake meer van. Nog daargelaten dat hij altijd van het begin af aan tegen Posthumus gezegd heeft: ik ben geen organisator zoals jij. Ik doe dat niet. Maar Posthumus had dat wel in zijn hoofd. En bij die plannen hoorde ook de zevende faculteit, die ook helemaal een idee van Posthumus was.

Zevende faculteit?

Dat was dus een faculteit voor wat ze dan politicologie noemden. Dat is altijd een moeilijk woord vind ik. En oorspronkelijk is de bedoeling geweest dat afgezien van een heel veld van wetenschap dat ze op die manier zouden openen, het ook een opleiding zou worden voor diplomatie. Daar is niets van terecht gekomen.

Dat werd de rode faculteit genoemd?

Dat werd de rode faculteit genoemd en de diplomatie hield natuurlijk veel liever vast aan nette studenten in de rechten die zij een eigen opleiding gaven. Ik moest

wel eens even glimlachen als ik na de oorlog jongelui sprak, die in die zevende faculteit studeerden en die Bakker of De Vries heetten en dan zei ik: wat willen jullie gaan doen als je klaar bent? en dan zeiden ze stuk voor stuk: diplomatie. En dan dacht ik: dat moet ik nog zien, want daar hoorden ze toch niet thuis, tenminste in onze diplomatie niet.

Daar bent u ze ook niet meer in tegengekomen later?

Nee, nou ik kwam niet veel diplomaten tegen, maar hen in ieder geval niet.

De oprichting van de zevende is ook een heel politieke zaak geweest.

Ja, dat is het eigenlijk van het begin af aan geweest. De hele voorbereiding lag bij professor Posthumus, het was een van de thema's die mijn man en Posthumus in de oorlog uitvoerig samen besproken hebben. Toen dat werkelijkheid werd na de oorlog kwam het eigenlijk meteen boven de grond als een politieke tegenstelling. Zoals het vaak gaat: zulke dingen komen van de, laten we maar ruim zeggen, vooruitstrevende kant en wanneer het dan werkelijkheid wordt, wil de andere partij ook een vinger in de pap hebben. Het was eigenlijk zo, het lag in de lijn dat de eerste kandidaten die gesteld werden voor de functies van die faculteit dat die bijna allemaal socialist waren en dat wekte natuurlijk weerstand. En dat is een heel onverkwikkelijke strijd geworden, waarvan het geen zin heeft om die weer op te halen, maar het was natuurlijk van het begin af aan duidelijk - ik heb het zoëven al gezegd - dat het hele plan dat de diplomatie daarvandaan zou komen, voor conservatieve mensen en dat waren diplomaten hoofdzakelijk, een onaanvaardbare gedachte was.

Dat verzet tegen de zevende faculteit, was dat al een symptoom van de koude oorlog?

Ja, het akelige was: het was een heel klimaat, het hing samen, alles wat je aanraakte om zo te zeggen, had er mee te maken. Overal waar je een standpunt innam, werd onmiddellijk bepaald of het aan de ene of aan de andere kant hoorde. Dat is nog niet weg natuurlijk, het zit er nog veel in, maar het is iets minder geworden. Het was toen ook zo dadelijk, zo onmiddellijk schadelijk, mensen die hun mening uitspraken, die stonden om zo te zeggen op het lijstje, die wisten dat ze het risico liepen om bij een sollicitatie dwars gezeten te worden enz. en dat schrikte veel mensen af.

U bent ook zelf toen actief geweest in sommige politiek gekleurde organisaties.

Nou, ik heb in de redactie van De Vrije Katheder gezeten, dat was een blad dat was als een illegaal studentenblad in de oorlog opgericht, is toen zoals meer bladen in een of andere vorm - Vrij Nederland, Parool, Trouw - boven de grond gekomen. En dat heeft van het begin af aan, die club mensen die dat uit wilden geven, zal ik maar zeggen, hebben de bedoeling gehad om een socialistisch blad van alle kleuren te zijn, waar iedereen aan het woord kon komen, waar de ingezonden kopij, ook die van de redactie, grondig door iedereen werd bekeken en besproken maar waar je uiteindelijk het recht had om je eigen mening te zeggen. Dat was natuurlijk in die tijd een verschijnsel dat aan alle kanten op tegenstand stuitte, ook wel op veel enthousiasme en veel mensen die mee wilden werken, maar het was bijna als alles in die tijd en trouwens ook al voor de oorlog: het krijgt allemaal de kleur van beheerst te worden door de communisten. Er zaten een paar communisten in, maar die overwogen niet en dat kon je niemand duidelijk maken die het niet geloven wou.

En De Vrije Katheder is na enige jaren opgehouden.

Het is te gronde gegaan zowel natuurlijk aan laten we maar zeggen: het conservatieve verzet, als aan de voortdurende pogingen, dat moet er wel bijgezegd, van de communistische partij om de communisten die in De Vrije Katheder zaten

onder druk te zetten. Dat hebben ze altijd afgewezen, maar dat betekende dat ze in zo'n moeilijk conflict kwamen dat ze het op den duur opgaven.

Hetzelfde geldt voor de kunstenaarsorganisatie ook? De federatie van kunstenaars.

Ja, daar is ook van het begin af aan eigenlijk die moeilijkheid geweest, nog daargelaten dan weer dat het verschillende groepen waren natuurlijk van al die kunsten en je had bijv. de musici, die zelf al georganiseerd waren, die veel meer weer dan andere kunstenaars afhankelijk waren van het publiek, dus die waren heel bang om kleur te bekennen en die aarzelden dus om daarbij te gaan, want het kwam natuurlijk toch ook weer uit de linkse hoek zo'n poging om een echt goede vakvereniging van kunstenaars op te zetten.

Het klimaat wordt eigenlijk steeds slechter en dan in '48 is er een nieuw initiatief, dan wordt De Nieuwe Stem opgericht.

Ja, dat wil zeggen dat was in die zin niet zo nieuw dat daar ook in de oorlog al veel over geconfereerd is, want ik ben zelf wel op vergaderingen ervan geweest; mijn man was ergens ondergedoken en die kon niet komen en dan zei hij: ga jij maar, dus ik weet dat die voorbereidingen er allang waren. Ook omdat, ja, veel mensen in ieder geval wel in de gaten hadden dat die hele koude-oorlogssfeer dat die na de oorlog niet afgelopen zou zijn, integendeel dat die heviger zou worden. En die hadden het idee dat ze daartegen post moesten vatten.

Was dat nou van het begin af aan al de bedoeling, want De Nieuwe Stem, de naam, zegt het al. Het was eigenlijk een voortzetting van De Stem.

Ja, maar dat was maar zeer betrekkelijk. Dat zat ook een beetje in het praktische motief dat Donkersloot, die van het begin af aan bij de groep van De Nieuwe Stem geweest is, om zo te zeggen nog de erfenis in handen had van De Stem van Coster en het altijd makkelijker is het tijdschrift als vervolg van een ander te laten lopen dan om iets nieuws te beginnen.

Maar De Nieuwe Stem is wat de tegenstanders noemden, te crypto-communistisch geweest en wat de mensen zelf noemden De Derde Weg. Wat hield dat in?

De Derde Weg, zoals de naam al zegt, betekende duidelijk geen voorkeur uitspreken voor links of rechts, maar iedereen en vooral ook wat daartussen stond een kans geven. De mensen die zeiden: ik vind dat je de Sovjetunie niet helemaal overboord kan gooien, die konden erin aan het woord komen en de mensen die veel meer de kant uitgingen van: we moeten een overheersing van Amerika krijgen, kwamen aan het woord, maar de hoofdzaak was de mensen die daartussenin stonden, die juist het partij-kiezen fataal vonden en die dus zeer bewust partij kozen, maar voor het niet-kiezen aan het woord kwamen.

En dat werd verdacht gevonden?

Dat was verdacht voor beide partijen.

Kunt u voorbeelden geven hoe die verkettering toen plaats vond? Waar dat toe leidde?

Er is natuurlijk herhaaldelijk op artikelen in De Nieuwe Stem heel fel door de pers gereageerd. Ik zou geen bepaald voorbeeld weten. Misschien als ik er eens naar ging zoeken, maar dat weet ik niet zo uit mijn hoofd. Maar het hele blad heeft er voortdurend onder geleden, heeft ook altijd net op het randje van een mogelijk aantal abonnees geleefd, is veel verhuisd van de ene uitgever naar de andere, omdat zo'n uitgever dan toch zei: ja, ik zie er niet veel in, en dan moest er weer een nieuwe gezocht en door al dat soort moeilijkheden ging er natuurlijk ook vreselijk veel werkkracht en tijd in zitten.

De Nieuwe Stem was behalve een politiek tijdschrift ook een literair tijdschrift. Kun je nou spreken van een duidelijk engagement?

Nou, dat zou ik eigenlijk niet zeggen, in zoverre dat wat dan eigenlijk de literaire redacteuren waren, al werd dat nooit helemaal gescheiden gehouden, dat waren Donkersloot en Van Vriesland en dat waren nou mensen die zich niet zo druk met dat engagement van de literatuur bezighielden. En het resultaat was natuurlijk ook dat wat ze aan inzendingen kregen ook niet erg op dat terrein lag. Dat waren meestal literaire bijdragen, vaak van mensen die beginnen wilden in het vak en die wel aangemoedigd werden. Dat had natuurlijk ook een zin, maar beschouwingen over laat ik zeggen sociologisch literaire kwesties waar het dan eigenlijk op neerkomt, hebben er weinig ingestaan.

U zelf zat ook in de redactie?

Nee, ik heb nooit in de redactie gezeten. Er is wel een redactieraad een tijdje geweest, daar heb ik nog een tijdje ingezeten, maar dat was heel oppervlakkig, die kwam zo eens om de zoveel maanden bij elkaar om eens te spreken over de algemene lijnen.

Maar u was in die jaren wel bezig met juist dat thema van het engagement in de literatuur of wat toen nog heette tendens.

Ja, dat was eigenlijk net de overgang. Ik had in mijn dissertatie daar natuurlijk over geschreven, dat was op mijn 35ste. Wij zijn hier in Holland lang in de traditie van '80 blijven hangen, het l'art pour l'art, en er zijn wel tegenbewegingen geweest - ook al in '80 zelf, denk alleen maar aan Gorter - maar de bovenstroom bleef toch: was het mooi, was het niet mooi. Toen na de oorlog kwam er uit het buitenland de stroming overwaaien terwijl er al lang in het buitenland, ook vooral in Amerika, romans waren geschreven met een uitdrukkelijke, hoe je het dan noemen wilt, engagement, strekking of wat dan ook. En toen heb ik dus in die periode na de oorlog dat boekje geschreven De vruchtbare Muze, eigenlijk met de bedoeling om eens even de historische lijn te trekken en me af te vragen: wat is nu eigenlijk engagement en strekking en toen ben ik tot de conclusie gekomen dat literatuur tenslotte een middel van overdracht was. Als je dus terugging in de literatuur dan krijg je dat, met heel weinig uitzonderingen eigenlijk, alle literatuur een boodschap had; maar oorspronkelijk was die veelal didactisch, het liep met de wetenschap door mekaar in de middeleeuwen laten we zeggen, was na die tijd steeds meer of godsdienstig of ethisch en pas in de 19e eeuw heb je een sociale tendens gekregen. En het opmerkelijke is dat dáár dan ineens verzet rijst, maar dan niet uitgesproken tegen de sociale tendens maar dé tendens, die als minderwaardig gezien wordt. Literatuur met een tendens kan nooit goede literatuur zijn enz. maar daarbij werd vergeten dat, laten we maar zeggen in het werk van Shakespeare zitten ook allerlei tendensen en dat kan je van iedereen zeggen, van Homerus af. Maar het was heel duidelijkheid: deze sociale tendens werd door de literatoren en ook door anderen natuurlijk als gevaarlijk gezien, misschien niet eens altijd bewust, maar daar rees een zekere tegenzin tegen, ook bij de 80-ers die juist zo het idee hadden van de goddelijke godin van de schoonheid die ze wilden dienen en ja, dan ging je je bemoeien met de grauwe massa en dat was lelijk als zodanig, dat wilden ze niet.

Maar u hebt ook de verzetspoëzie als zodanig, die werd verguisd direct na de oorlog en die buiten de kunst gesloten werd, die heeft u toen in bescherming genomen.

Ja, in zoverre natuurlijk dat het oordeel of het goede literatuur is of niet, dat ligt er buiten. Het gaat er alleen om: verwerp je als zodanig verzetspoëzie, dan moet je alle geuzenliederen ook overboord gooien enz. Je kan wel vragen: is die man erin geslaagd, of die vrouw, om een bepaalde gedachte in een boeiende, voor mijn

part mooie, literaire vorm over te brengen en er is natuurlijk vreselijk veel rijmelarij bij de verzetspoëzie, maar er zitten ook een aantal mooie dingen in.

Toch ging u ook daar weer tegen de tijd in, want toen kwamen de 50-ers op en die zijn toch ook het tegendeel daarvan. Tegendeel van het engagement.

Dat woekert nog door en zoals ik zeg ik heb er niets tegen dat iemand zegt: dat is een prekerig boek en dat lust ik niet, maar

het gaat er alleen om... volgens mij staat het helemaal naast elkaar. Een boek mag net zo geëngageerd zijn als het wil, maar de vraag is ook of het goede literatuur is en als het dat is, dan weer terugredenerende kan het een geweldige invloed hebben, als je kijkt wat voor invloed het werk van Brecht bijvoorbeeld heeft, dat is fenomenaal. En dat kan je niet opzij schuiven als tendensliteratuur.

In 1935 promoveerde u op een boek dat in de handelsuitgave heet Vrouwenspiegel. Kunt u daarover iets zeggen, wat dat inhield?

De promotietitel was dus eigenlijk De Nederlandse Vrouwenroman na 80. En daarbij ging ik uit van de gedachte dat wanneer je zei vrouwenroman dat je dan een sociologische categorie aanduidde en niet een biologische. Het ging mij niet om de vrouw als biologisch wezen, maar om de vrouw in de rol die ze in deze maatschappij speelt. Ik was tot die dissertatie gekomen, ik had helemaal geen plan om te promoveren, maar op het eind van de 20-er jaren werd me gevraagd door de literaire redacteur van het Handelsblad of ik recensies wilde schrijven voor de krant. Het lag een beetje voor de hand dat ik ten eerste daarbij de tweede keus kreeg, want wat hij goed vond, pikte hij er eerst zelf uit, dat kan ik hem niet kwalijk nemen, en verder kreeg ik alle vrouwenromans. Ik kreeg dus langzamerhand een beeld van de schrijvende vrouw in Nederland en dat was kort gezegd: de schrijvende dame in Nederland. En dat irriteerde me wel eens een beetje bij die recensies. Ik werd daar heel vrij in gelaten, want die redacteur was een beetje een slome figuur, die als er geen reden voor was zich er niet mee bemoeide. Ik kreeg alleen wel eens een waarschuwing als de oude heer Querido bij hem was geweest om te vertellen dat die en die recensie van een door hem uitgegeven boek hem niet beviel, want Querido trad dan zo op dat zo'n redacteur onder de tafel dook en dat weer afschoof op zijn medewerkers natuurlijk. Uit dat beeld ben ik toen op die dissertatie gekomen, dat was een stukje literaire sociologie. Ik kon het niet anders noemen, maar ik was er helemaal niet toe gekomen via de theorie. Van Lucacks was toen al iets uit, maar daar had ik niets van gelezen. Ik was wel goed thuis in Mehring, maar dan vooral weer in zijn eigen beschouwelijke werk over literatuur en daar zag ik een groot voorbeeld in. Ik had natuurlijk ook voor me mevrouw Roland Holst.

Mehring?

Die ook een grote biografie van Marx geschreven heeft.

Die is weer vertaald.

Die heeft mijn man indertijd vertaald.

Ik had natuurlijk ook het voorbeeld van Gorter en van mevrouw Roland Holst maar wat die aan - dat heette toen nog niet sociologische literatuurbeschouwing, maar het lag in dezelfde lijn - wat zij daarover geschreven hadden, was mij wat te theoretisch. Het ging te veel over hoe het zijn moest of hoe zij het gehad zouden willen hebben, maar het was eigenlijk geen echte analyse van wat er aan literatuur was.

Kijk zulke uitspraken als: Vondel was een vertegenwoordiger van het opkomende handelskapitaal of wat dan ook, dat zijn uitspraken die mij niets zeggen, ik wil zien wat er staat en me afvragen: waarom hebben ze dat daar gezegd? Is dat uit persoonlijke motieven, komt het vanuit het milieu, vanuit de stand, vanuit de klasse waarin zij leven? En ik heb dus ook in die dissertatie geprobeerd te analyseren waarom de mensen schreven zoals ze schreven. En dat is natuurlijk iets anders dan wat Gorter en vele andere mensen, ook Henriëtte Roland Holst deden, die een

theorie opbouwden waaraan ze de boel dan weer gingen meten. Ik heb eigenlijk nooit een theorie gehad, ik ben geen theoreticus, helemaal niet.

Henriëtte Roland Holst had een eigen inhoud van haar werk, die natuurlijk wel aangaf het milieu, de stand, de klasse.

Ja, er zijn natuurlijk altijd aan die sociologische literatuurbeschouwing twee kanten, het oordeel van de beoordelaar is sociologisch gekleurd en hij probeert het sociologische standpunt, de achtergrond van zijn object te bepalen. En dat was natuurlijk wat je bij haar eigenlijk het meeste trof als je haar ontmoette: dat zij door en door een ja burgerlijk aristocratisch - met een groot woord - notarisdochter was en dat haar hele leven bleef. Dat kwam in allerlei kleine dingen uit en tegelijkertijd moet je er onmiddellijk achteraan zetten dat daartegenover stond iemand die tot in haar diepste ziel bewogen was door wat er met de mensen en speciaal met het proletariaat gebeurde. Toen ze 50 jaar was, of omtrent die tijd, toen heb ik haar voor het eerst ontmoet en toen had ze dus eigenlijk een heel verzorgd damesleven op een villa in het Gooi achter de rug, en ze zag er uit als een afgetobde arbeidersvrouw, want het was haar niet in de kouwe kleren gaan zitten.

Had ze zich vereenzelvigd?

Ja, waar het aan lag dat weet ik niet, maar je zag dat het iemand was die ontzettend veel doorgemaakt had, helemaal niet een schrijvende dame.

Maar ze is toch tot het eind van haar leven een aristocratische burgeres gebleven?

Dat was ze in alles. Ja, ook in de manier waarop ze je tegemoet kwam. Vreselijk hartelijk en lief bedoeld, maar iedereen die bij haar kwam, werd aan het werk gezet. O, goed dat je er bent, je kan even... Daar is het befaamde verhaal dat Hatta toen hij voor de onderhandelingen hier in Holland was en in Den Haag tegen de heren zei: hoor eens, wat er ook gebeurt, ik moet een uurtje naar mijn oude vriendin mevrouw Holst, en hij ging daar heen en hij kwam in dat bejaardenpension en daar waren ze bezig op ziekenhuismanier, het was 's avonds, de planten buiten te zetten uit de kamer. Het eerste wat ze zei is: Hatta, wat fijn dat je er bent, je kunt meteen even helpen de planten buitenzetten. Nou, en de vice-president zette de planten buiten.

Men heeft wel eens gezegd dat u iets heeft van Henriëtte Roland Holst.

Ben ik ook een dame? Ik heb het me nooit gevoeld.

Misschien dat meer vrouwen, bekende vrouwen op bekende vrouwen lijken.

Dat kan ook wel, ik weet het niet, maar, nee, ik heb een grote bewondering voor haar, maar ik zal haar ook nooit als voorbeeld stellen voor mezelf, want daarvoor voel ik me er te vervreemd van. Nog daargelaten dat ik niet kan wat zij kon.

Zijn de gedichten van Henriëtte Roland Holst ook van blijvende waarde?

Voor zover je dat beoordelen kan: dat geloof ik wel. Al wordt ze geloof ik op het ogenblik niet veel meer gelezen, maar dat steekt er misschien wel in dat zij, ja, laat ik zeggen: het zou nog altijd erg moeilijk zijn om een goede biografie van haar te schrijven, omdat het, je moet die ontzettende tegenstellingen die er zitten van de terughoudende aristocraat en de vrouw met de brandende liefde - werkelijk, dat klinkt een beetje hol, maar zo bedoel ik het niet, het is heel echt bij haar, ze had een brandende liefde voor de mensheid, voor de vernederde, en gehoonde, voor het kind, maar haar persoonlijke contacten waren zwak en dat wreekt zich hier en daar wel eens vind ik, speciaal in haar poëzie. Al komt ze daar in hoogtepunten zeker ver boven uit. Maar laat ik een voorbeeld noemen dat het misschien duidelijk maakt. Ze kwam eens een keer bij ons en toen

lag onze oudste zoon in de wieg. Ze boog zich heel vertederd over die wieg heen en zei: mag ik dat kindje niet eens vasthouden? En ze pakte hem aan alsof het een stukje porselein was en ze drukte dat kind niet tegen zich aan, ze nam hem niet in haar armen, maar ze zette hem zo, een beetje afstandelijk, op haar knie neer en keek er met een heel vertederde blik naar. Dat was mevrouw Holst.

Ze heeft ook zelf nooit kinderen gehad?

Ze heeft nooit kinderen gehad en dat is een heel groot leed voor haar geweest, geloof ik. Ik weet niet hoe het uitgepakt zou zijn als ze ze wèl had gehad.

Maar u heeft zich natuurlijk wel heel sterk beziggehouden met de vrouw en de literatuur en in dat verband kunt u misschien iets zeggen over Anna Blaman. Daar heeft u ook over geschreven. Ik heb eigenlijk nooit van mijn leven veel wat je noemt in literaire kringen verkeert, dat lag mij niet. En mijn man ook niet. Ik had bijv. wel eens... laat ik zeggen, iemand als Carry van Bruggen, die had ik vreselijk graag ontmoet. Toen ik zo'n 17-18 jaar was, dweepte ik met Carry van Bruggen, maar ik zou het nooit in mijn hersens gehaald hebben om een briefje te schrijven: mevrouw ik bewonder u zo, mag ik u eens ontmoeten, of: ik wou u eens graag dit of dat probleem van mezelf voorleggen. Van mijn leven niet. Ik vind het achteraf jammer dat ik haar nooit gezien heb, ik had graag eens met haar gepraat.

Wat bewonderde u zo in Carry van Bruggen?

Ja, de hele manier! Ten eerste de grote intelligentie, haar grote talent en de hele manier heb ik wel eens gezegd, waarop ze al haar handicaps overwon. Ze had nl. volgens mij een 3-voudig minderwaardigheidscomplex. Als vrouw, als jood, en als oudleerling van een normaalschool. Ik heb eens geprobeerd dat voor de radio te zeggen, maar dat is gekapt, want het was belediging van een volksdeel.

Maar misschien ook nog als zuster van Jacob Israël de Haan.

Ja, dat ook nog, natuurlijk. Nou ja, daar zat dan meteen het element vrouw in.

Maar Anna Blaman heb ik eens één keer gesproken, ik had nl. geschreven over haar roman Eenzaam Avontuur. Daar hebben we heel plezierig een middag over zitten praten, we waren het helemaal niet eens, maar ze was iemand die hebben kon dat je kritiek op haar werk had. Het zou een beetje te uitvoerig worden om die hele discussie hier uiteen te gaan zetten dat zou ook te genuanceerd moeten worden, dus daar zal ik verder niet op in gaan, maar ik vond het een hele plezierige ontmoeting.

Ook Theun de Vries had kritiek in die jaren op Anna Blaman's werk, met tegelijkertijd bewondering. Theun de Vries, voelt u daar een affiniteit mee?

Ja, ik ken Theun al heel lang, toen hij uit Friesland naar Holland kwam, toen hij eigenlijk besloten had om helemaal literator te worden, toen is hij al heel gauw bij ons in Amsterdam gekomen. Wij hebben mekaar geregeld of ongeregeld, ik weet niet hoe ik het noemen moet, ontmoet. Ik heb nog altijd contact met hem. Ik hou van zijn werk en ik vind dat hij een hele, voor hemzelf vooral, moeilijke strijd gevoerd heeft in de CPN en ik ben eigenlijk blij dat hij daarin een beetje tot een conclusie gekomen is, want ik heb een tijd lang de indruk gehad dat hij er nogal mee in de knoop zat.

Wat Theun, geloof ik, voor mij bijzonder sympathiek gemaakt heeft, is dat hij in een aantal opzichten op mijn man leek. Dat was altijd een pro bij iemand voor mij. Ze hebben nl. allebei iets van wat ik het doperse type Nederlanders noem. Ze zijn doordrammerig, om het kras te formuleren, en tegelijkertijd mensen met een heel zachtmoedige aard. En dat is voor mij een heel verwante figuur.

U zegt dat heel vriendelijk, maar u heeft ook in uw memoires geschreven dat u zich wel eens het meisje voor halve dagen heeft gevoeld thuis in uw huwelijk.

Ja, dat ligt nou niet in de eerste plaats aan dat doordrammerige, dat was er ongetwijfeld ook hoor, daar niet van - ik zal het niet mooier maken dan het was - maar dat zat natuurlijk ook in de omstandigheden, ik bedoel het was zeker toen nog vanzelfsprekend dat ik opdraaide voor de huishouding, voor de kinderen en dat ik mijn man zo veel mogelijk rust op zijn werkkamer gaf; dat dat bovendien in een kleine behuizing niet altijd makkelijk was, dat is allemaal waar, maar het lag meer in de omstandigheden nog dan in het karakter. Mijn man was altijd wel bereid om mee te helpen afwassen, maar dan dacht ik: ik kan het gauwer alleen. Daar kwam het een beetje op neer en ik kon niet van hem vergen dat hij in al die zorgjes deelde, dat was nou eenmaal zo.

Kunt u een ander echtpaar in de geschiedenis van dit land aanwijzen, dat zo'n merkwaardige wetenschappelijke samenwerking heeft gehad met een afzonderlijke inbreng?

Nee, dat zou ik niet weten, maar het is ook wel een gelukkige speling van het lot, moet ik zeggen. Ik weet niet wie ik dankbaar zou moeten zijn, maar ik ben er altijd dankbaar voor.

Het was toch geen verstandshuwelijk?

Nee, dat kan je niet zeggen. Maar ik ben altijd bereid om of liever gezegd niet bereid om verstand en gevoel, emotie enz. apart te zetten, het is voor mij één geheel, ik zeg altijd: ik geloof niet aan werkelijk intelligente mensen die hard zijn en aan werkelijk domme mensen die gevoelig zijn. En wij zijn bezig dat hoe langer hoe verder uit mekaar te rukken. En dan krijg je nog het akelige probleem erbij dat de vrouwen dan het gevoel vertegenwoordigen en de liefheid en de mannen het tegenstuk. Alle mannen zijn verstandelijk, nou dan moet je sommige stomme koppies maar eens aankijken.

In 1962, en dat is het jaar waarin uw man stierf, heeft u een boekje gepubliceerd Zedelijkheid en Schijnheiligheid.

Ja, dat waren artikelen geweest die in het blad van de NVSH waren gezet en die zijn bij mekaar gevoegd. En dat was dus een heel summier historisch overzicht van laten we maar zeggen - en nu overdrijf ik een beetje, want dat was wat te bescheiden - de geschiedenis van de seksuele moraal.

En wat zette u daar globaal uiteen?

Nou, als ik zou zeggen wat de moraal weer van dit boekje was, dan was het eigenlijk dat je vooral niet moet gaan zeggen: in die periode waren de mensen zo schijnheilig en in een andere periode niet, want de mensen zijn natuurlijk door alles heen gewoon kleine moedhoudertjes, allemaal. En er zijn wel perioden waarin we de lof van de openhartigheid zingen en andere waarin we dat niet doen, maar ook wanneer de mensen zo verschrikkelijk hard roepen van: wij zeggen niets anders dan de waarheid, dan is het duidelijk dat er in die waarheid allerlei leugentjes doordringen, want het kan niet anders, iedereen heeft zijn reden om dingen te verbergen en dat ligt zo voor de hand. En als je het even van wat dichterbij gaat bekijken, zie je dat ook.

Heeft u in uw lange leven niet het gevoel gehad dat er de laatste 10-15 jaar toch op dat punt een opening is gekomen?

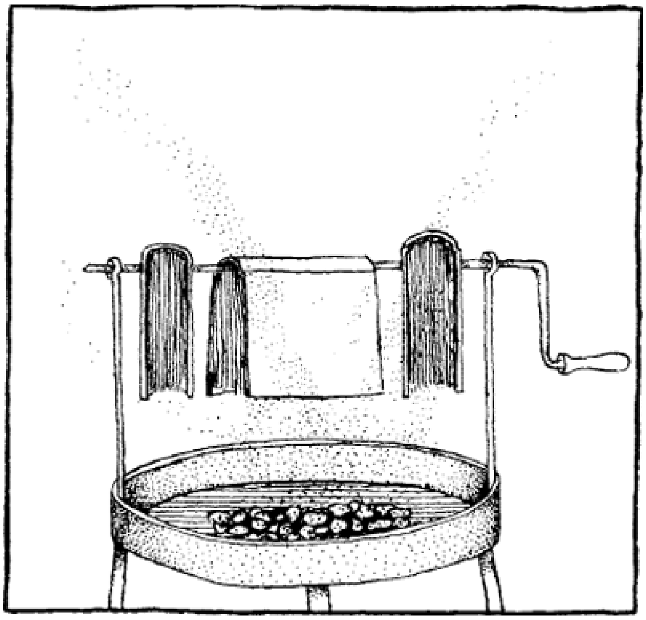
Jawel, het is wel zo dat ze opener over allerlei dingen gaan praten, maar ik heb de boeken van Gide altijd een typisch voorbeeld gevonden met name de Faux Monnayeurs, de valsemunters, waarin hij eigenlijk heeft willen onthullen wat voor valsemunterij er allemaal in de wereld was. En als je dat boek nu op een afstand gaat bekijken, dan komt het erop neer dat alle oude mensen valsemunters zijn en alle jonge mensen open, eerlijke jongens. En André Gide, die er tussenin staat, staat natuurlijk aan de kant van de jeugd. Er komt een oom in voor die alle jongelui verschrikkelijk goed begrijpt, en dat is helemaal een zelfportret, en dan zeg ik: ja, hier zit even veel hypocrisie in als in vele andere boeken. En dat zit natuurlijk ook in veel van die openhartigheid van nu, omdat het nu zo goedkoop is om openhartig te zijn. Het wordt van je verwacht, je bent niet in de club als je het niet bent.

U bent ook actief geweest in de NVSH?

Ik heb in de redactiecommissie van het blad gezeten.

Dat was toch een streven om uit een heel benepen benadering van seksualiteit en ook van de problemen, gezinsproblemen, geboortenregeling enz. te komen. En daar is toch wel wat gebeurd.

Daar is zeker veel gebeurd. Ik verloochen het niet, ik zeg niet dat er geen belangrijke dingen geweest zijn: ik zeg alleen dat wij ons er niet te veel op moeten verheffen en dat we ook moeten begrijpen dat... Ik sta er een beetje ambivalent tegenover. Begrijp me goed, ik ben er vlak voor dat, nou ja een reeks van dingen weggedrukt zijn, overwonnen. En allerlei taboes waar wij ons niet meer aan storen, prachtig, maar je kan misschien als oudere dat toch wat beter zien dan jonge mensen. Iedere vernieuwing moet zichzelf weer bewijzen en dat kan je natuurlijk moeilijk gaan propageren wanneer je er zelf voorstaat en bezig bent zo'n vernieuwing door te drukken. Je moet er een beetje op terugzien voordat je dat ziet. Als ik gewoon aanhoor en aanzie hoe we op het ogenblik verschuiven - misschien weer terugschuiven dat weet ik niet, dat doet er ook eigenlijk niet toe - van het huwelijk naar losse verbindingen, naar communes enz. dan heb ik weinig neiging om daar kritisch tegenover te staan. Ik ben wel geneigd dat allemaal met een korreltje zout te nemen. En ja hoe moet ik dat zeggen, laat ik zeggen dit bijv.: ik heb de indruk dat veel jonge mensen op het ogenblik als het ware een periode van hun leven overslaan. De periode van de verwachting, de periode van met de handjes in mekaar lopen, van stiekem in een keursje kijken zoals ze in de 19e eeuw zeiden, van helemaal tot diep in je ziel - en ik zeg opzettelijk niet tot diep in je buik - ontroerd zijn door een hand op je schouder. Dat is allemaal weg en ik heb soms de indruk dat ze - om het een beetje poëtisch te zeggen - de lente overslaan om zich midden in de hete zomer te storten. Daar gaat iets mee verloren. En het gekke is - in ditzelfde verband moet ik er ineens aan denken - dat er in Rusland, ik geloof al voor de oorlog, ja, lang terug voor de revolutie denk ik, een dissertatie is geschreven over de vrouwenvoetjes bij Poesjkin. En als je dat hoort, dan treedt er bij de tegenwoordige mensen een soort vertedering op, want er is een zekere hang naar romantiek, die we zelf uitgebannen hebben.


Tekening: Peter Yvon de Vries

Waar komt dat bij u zelf uit voort, deze romantiek?
Nou, ik geloof wel dat dat een heel diepe aanleg is. Er heeft eens iemand tegen me gezegd: je bent een kruising van een rationalist en een romanticus en dat ben ik geloof ik wel. Ik heb ook een geweldige voorkeur voor de negentiende-eeuwse romantische literatuur, vooral de Engelse. Die Engelse romans van die tijd, met name de vrouwen, want er zitten een heel groot aantal heel belangrijke vrouwen in, Jane Austin en de Brontë's en George Eliot; zo'n boek als The Mill on the Floss van George Eliot, daar voel ik me heel verwant aan; ook dat type van dat meisje dat erin voorkomt, dat helemaal niet mannelijk wil zijn, maar die als vrouw zich zèlf wil zijn en dan een heleboel dingen, die in de wandeling mannelijk heten, wat ze helemaal niet zijn: ze zijn algemeen menselijk. En daar kan ik me erg goed in verplaatsen. Ik vind ook de ruimte van die romans, er komen zo geweldig veel, je zegt ook op het eerste gezicht, fantastische figuren in voor, die tegelijkertijd eigenlijk voortkomen uit een hele realistische waarneming zoals je dat bij Dickens hebt en bij Trollope. Je hebt het gevoel: ze zijn al die mensen tegengekomen.

Is die romantiek niet weer aan het terugkeren?
Misschien wel, het komt altijd met golven, dat is met die seksuele moraal, we hebben op het eind van de 19e eeuw een golf gehad, we hebben omtrent 1900 een golf gehad, toen heb je boeken gehad als The way of all flesh van Butler, heel merkwaardig het toneelstuk Frühlingserwachen van Wedekind, dat nu weer op het repertoire staat. Je had toen dat hele verzet van de jeugd vooral tegen thuis en tegen de school, dat nu weer in een nieuwe golf terugkomt. Het gaat telkens op en neer en het gaat telkens weer een eindje verder en weer een eindje terug.

Maar in uw eigen leven? U schrijft in uw memoires o.a. dat u ten opzichte van de hele wereld soms het gevoel had, en met name in de periode na de 2de Wereldoorlog, dat u als een bij uitstek monogame vrouw stond tegenover een polygame wereld.
Nee, dat is te kras gezegd. Kijk eens, ten eerste is die wereld helemaal niet polygaam. Je moet natuurlijk altijd oppassen dat je het beeld niet vertekent omdat de mensen die iets nieuws willen en daarmee naar voren komen, het meest opvallen. Er is altijd een heel grote massa - ik zeg niet dat dat de meest voorbeeldige is, ten eerste een groep bewust conservatieven - maar de hele grote groep waar het allemaal langsheen gaat. En dan is er daarnaast nog weer de kwestie van de persoonlijke keuze en het persoonlijk lot. Iemand die het treft met een goed huwelijk zal onvermijdelijk dat huwelijk niet zo gauw theoretisch verwerpen als iemand die het heel slecht getroffen heeft en na 3 huwelijken het nog niet weet. Dat is onvermijdelijk.

Heeft dat ook iets te maken met, die hele ontwikkeling met vrouwenemancipatie, dat er opnieuw in de laatste jaren een golf gekomen is. Herkent u daarin een oude strijd?
Nou ja, het is natuurlijk ook zo dat je daar ook weer eind 18e eeuw een grote golf van gehad hebt, die nu een beetje vergeten is, we spreken altijd van de eerste emancipatie op het eind van de 19e eeuw, nee, de eerste ligt in de 18e eeuw.

Zijn dat in Nederland Wolff en Deken?

Nou niet eens zo sterk. Het is in Nederland niet zo sprekend geweest. En dat is weer zo ingewikkeld, misschien omdat de situatie hier niet zo scherp was, laat ik zeggen. In de 17e eeuw, in de 18e eeuw ook - in de 19e eeuw is het iets teruggelopen - konden de vrouwen, ook jonge vrouwen, althans overdag, best alleen op straat lopen. Daar was in Frankrijk bijvoorbeeld geen sprake van, daar moesten ze altijd gechaperonneerd worden.

Maar de regenten waren toch allemaal mannen?
Zeker niet, je had toch ook regentessen?

Van weeshuizen, maar de regenten van de republiek.
O ja, inderdaad. Het gaat er niet om dat ik zeg: het was een vrouwenmaatschappij, ik zeg alleen dat de verhoudingen - waardoor dan ook, dat zou je historisch helemaal op moeten halen - iets minder scherp waren. En dat je er daardoor misschien juist niet zo vroeg verzet tegen gekregen hebt.

Ja, die eerste emancipatiebeweging die ik dus op het eind van de 18e eeuw zou plaatsen, daar weten we natuurlijk veel te weinig van. De hele geschiedenis van de vrouw is precies als de geschiedenis van, laten we zeggen, het proletariaat, de geschiedenis van de volken waarvan we tot nu toe gezegd hebben dat ze geen geschiedenis hadden. Die is helemaal onder de grond geraakt en die moet nu eigenlijk weer, voor zover mogelijk, opgegraven worden; en dat geldt ook voor die vrouwengeschiedenis. We weten er betrekkelijk weinig van, we weten alleen dat er zeker op het eind van de 18e eeuw een stroming is geweest van vrouwen die naar voren komen met hun eisen, vrouwen die zich in Amerika bij de bevrijding hebben aangediend bij de voorlopige regering en gezegd hebben: wat krijgen wij voor rechten? Een boek als dat Mary Wollstonecraft, dat heette Vindication of the rights of women, dat was kennelijk in diezelfde lijn als de verklaring van de rechten van de mens, die in diezelfde tijd en in Amerika met de bevrijding van Amerika en in de Franse Revolutie naar voren is gekomen. En het merkwaardige van dat boek is eigenlijk dat het een geweldige verspreiding heeft gehad; het is in alle mogelijke talen vertaald, is aan het begin van de 19e eeuw helemaal weggezonken en op het eind van de 19e eeuw is er nog weer eens een herdruk van verschenen. En nu zijn er veel mensen die zich in die periode verdiepen en ook in het leven van Mary. Dat is dus een periode geweest waarvan hier in Holland weinig te merken is en ik heb weleens gedacht, maar dat is een veronderstelling, dat dat misschien komt omdat de verhoudingen hier betrekkelijk vrij waren. In de 17e en 18e eeuw - voor zover ik dat uit lectuur kan beoordelen - was het bijv. helemaal niet ongewoon dat meisjes alleen op straat liepen. Dat jongelui in grote clubjes met elkaar uitgingen. Ik geloof dat dat in Frankrijk ondenkbaar was.

Maar dat is de reactie die dan rondom 1900 opkomt in Nederland, Wat, hoe, waarom is dat toen weer weggezakt of was die ook niet zo sterk hier?
Nee, ik heb de indruk dat al die vernieuwingen - trouwens ook economisch, dat heeft Sam de Wolf bijv. wel eens uiteengezet - telkens in golven optreden. Iedere golf rolt weer een eindje verder dan de vorige. En zo heb je die vrouwenbewegingen ook. Bovendien hebben we de zogenoemde restauratie gehad in de 19e eeuw, die dus betekende dat in die eerste helft van de 19e eeuw allerlei veroveringen uit de revolutietijd weer onderdrukt werden en je de terugkeer van het ancien régime kreeg en eigenlijk zie je iets dergelijks in de 20ste eeuw. In 1900 heb je een, laten we maar zeggen, een seksualiteitsgolf, waar we het al even over hadden; je hebt een vrouwenbewegingsgolf...

Die golven duiken ook weer onder de grond in de eerste helft van onze eeuw in die periode van wat eigenlijk ook een soort van restauratie is, achteraf gezien, van 2 oorlogen met die grote crisis er tussendoor. En dan krijg je vlak na de oorlog

eigenlijk een gefrustreerde terugkeer door de koude oorlog, zo zie ik het tenminste. Je hebt even die uitbarsting van een grote verwachting; ik herinner me dat ik zelf in die tijd in Vrij Nederland een stuk geschreven heb of we er nou eindelijk niet eens aan toe waren dat vrouwen halve banen konden krijgen. Daar ís een reactie opgekomen - ik heb dat niet allemaal bewaard, ik ben niet erg bewaarderig - aan de ene kant van instemmen, aan de andere kant bijv. van bedrijfsleiders die zo de toon aannamen van: mevrouwtje, je weet niet waar je het over hebt, want dat is helemaal niet te combineren met de sociale lasten enz. En 10 jaar later toen er gebrek aan arbeidskrachten was, kreeg je zulke advertenties in de krant: meisjes en vrouwen, kom werken bij Verkade, wij regelen het wel. Toen kon het wel.

En ze zeiden natuurlijk ook altijd het werkt ontwrichtend op het gezinsleven?
Ja, er mankeerde van alles aan en 10-15 jaar later, kreeg je voor de tv uitzendingen om te laten zien hoe zelfstandig de sleutelkinderen werden.

Kunt u iets vertellen over de situatie in uw eigen gezin ten gevolge van het feit dat man en vrouw beiden intellectueel bezig waren?
Nee, och je past je daar geleidelijk aan aan. Het was wel zo dat de kinderen wel wat meededen en dat je op allerlei punten het niet zo nauw meer nam, laat ik zeggen, dat hele ritueel van keurige tafeldekkerij met zoutvaatjes en weet ik het allemaal, dat zakte een beetje in. En veel omslag in dat huishouden dat verbande je allemaal zo veel mogelijk. Je ging er zuinig met je tijd tegenover staan en schoof het in mekaar en deed niets overbodigs. Terwijl juist die huishouding altijd, vooral bij een beetje meer welgestelde mensen, die neiging heeft gehad omslachtig te worden, want die vrouwen moesten de hele dag bezig zijn.

Vonden uw kinderen het plezierig kinderen te zijn van twee bekende...
Dat is moeilijk te peilen natuurlijk. Ik heb wel eens gemerkt dat er - maar ook niet bij alle drie - eigenlijk meer verzet was, verzwegen verzet, tegen het een beetje anders zijn dan anderen, wat veel kinderen hebben. Er is eens een keer een uitzending voor de Vara geweest van iemand die, ik weet niet meer waarvoor, gehuldigd werd en die kreeg onze Lage Landen cadeau. En toen was de reactie van een van de kinderen heel eerlijk en open - die had het bij een ander gehoord, wij hadden geen radio toen - en die zei: ja, en toen kregen ze die Lage Landen cadeau, het is toch niet zo niks als ik dacht.
En dat vind ik eigenlijk wel een gezonde verhouding.

Ze moesten zich toch een beetje afzetten natuurlijk.
Ja, ze moesten zich afzetten. Ik heb het wel eens griezelig gevonden als kinderen zo vereerderig over hun ouders spraken. Mijn vader is zo beroemd en zo, ik vind dat heel naar, want je vader is toch maar gewoon je vader.

En dat was hij ook?
Ja, en wat hij nou verder doet, dat speelt in die verhouding niet zo'n grote rol.

Nog even terug op die vrouwenemancipatie. Is nu de 3e golf aan de gang? Hoe staat u daar tegenover? Tegenover de eisen die nu gesteld worden door de vrouwen?
Kijk eens, de voor mij wezenlijke punten waar het om gaat zijn dat je zegt: vrouwen moeten beslist gelijke kansen hebben. Dat vind ik zo vanzelfsprekend. Laat ik zeggen een punt als waar tegenwoordig de halve politiek om draait, de abortus: ik vind daar kan je maar één zinnig woord over zeggen, dat is wat Anneke Goudsmit heel duidelijk in een paar woorden geformuleerd heeft. Die zei: ik ben tégen abortus, ik ben vóór onmiddelijke wettelijke regeling van de abortus. En daar komt het eigenlijk op neer. En abortus is een ingreep die liever vermeden moet worden, maar dat is geen reden om hem niet te doen, en hem dan niet te doen onder de meest veilige omstandigheden, dat is op grond van een wettelijke regeling. Maar dat vind ik eigenlijk de voornaamste punten.

Had u kunnen verwachten dat de abortus in Italië eerder geregeld zou zijn dan in Nederland?
Nee, nou is het in Italië geloof ik nog niet helemaal klaar, het moet ook nog naar een soort 1e Kamer, dus we zijn nog niet veilig zeker.

Ze geven nu wel gratis de pil.

Ja, dat is al iets. Maar wat er verder voor eisen gesteld worden ja, ik moet zeggen iets dat mij nogal aanspreekt, omdat ik er natuurlijk mee te maken heb, dat is dat soort acties over vrouwenwetenschap en er is zelfs eens sprake geweest, althans in theorie, van een vrouwenuniversiteit. Dat vind ik beslist fout. Ik vind de wetenschap is van de mensen en we moeten niet, omdat er nu voor lang almaar een mannenwetenschap geweest is, zeggen: en nou een vrouwenwetenschap, want dan werk je in dezelfde lijn. Het is trouwens ook altijd een beetje zo, vind ik, dat we bij dat soort beschouwingen te weinig oog hebben voor de indirecte invloed van de vrouwen. Ik zeg niet dat ik dat zo toejuich, maar het is natuurlijk wel al eeuwen lang zo geweest dat de vrouw via het gezin en via de man een geweldige maatschappelijke invloed had. Ik zeg niet dat het leuk is om in die situatie te zijn dat alles wat je uitwerkt altijd via een ander moet lopen en dat je je altijd een beetje koest moet houden en niet laten merken dat je een mening hebt want dan ben je zo'n enz., maar het feit ligt er wel dat, laat ik nou maar zeggen al dat vrouwenintellect niet verloren is gegaan. Zelfs niet in de landen die wij nu nog zien als typische, laat ik zeggen landen met een vader-regering - vooral de islamitische landen - waar om te beginnen alle jongens bijna uitsluitend door hun moeder worden opgevoed en daar ook duidelijk het kenmerk van voeren. Ze zijn allemaal vreselijk aan die moeder verkleefd, ze vereren haar in haar ouderdom en maken ruzie met hun vader. Die hebben een geweldige invloed. En nog eens: ik zeg niet dat ik het een ideale toestand vind, maar we moeten het niet wegcijferen. En het zal het misschien een beetje makkelijker maken om een gelijkwaardige positie te veroveren wanneer we daar de nadruk op leggen.

Maar ik vind wat die vrouwenwetenschappen betreft, dat vind ik daarom zo verkeerd omdat ik de indruk heb dat wij eeuwen lang zowel de man als de vrouw in een bepaald cultuurpatroon gedrukt hebben, waarin de een veel mannelijker moest zijn dan hij was en de ander veel vrouwelijker - als we het nou maar zo noemen, het zijn voorlopige woorden. En je hebt dus een type gekregen van: dat is nou vrouwelijk, en ik vind het verkeerd om te zeggen: vrouwen zijn gevoeliger dus er moet meer van dat gevoel in de wetenschap komen. Nee, ik zou zeggen: vrouwen moeten de kans krijgen aan de wetenschap mee te doen, mannen moeten de kans krijgen zich een beetje vrouwelijker - tussen aanhalingstekens - te manifesteren.

U heeft in uw opstel over man en vrouw gezegd dat de vrouw eigenlijk wordt beschouwd als het ding en dat er voortdurend strijd moet plaatsvinden om onder deze beschouwswijze uit te komen, omdat de vrouw natuurlijk als mens geen ding kan zijn.

Ja, daar komt het eigenlijk op neer. Het was een ding waar de man over beschikte, maar het was een ding dat leefde en dat zich dus toch liet gelden.

Maar waarom was het ding? Of is het ding?

Ja, dat is natuurlijk een kwestie van een heel oude ontwikkeling, die waarschijnlijk wel teruggaat op een grotere lichamelijke zwakte en een grotere gebondenheid aan de plaats, aan het gezin, aan het kind. En een soort van weerloosheid in de tijd waarin de kinderen geboren en gezoogd moeten worden. En ja, daarop voortbouwende krijg je dan dat zo'n vrouw met het vee - kijk maar in de bijbel - bezit wordt.

> Ik zal natuurlijk helemaal niet zeggen dat ik als feministe geboren ben, maar vrouwen moeten beslist gelijke kansen hebben, dat vind ik zo vanzelfsprekend. Niet zo zeer dat ik dacht: ik wil zo verschrikkelijk graag

een jongen zijn, maar ik wou niet verrukt zijn dat ik op mijn achttiende jaar mijn haar op mocht steken, want ik liep liever met een paar vlechten op mijn rug. Ik wou geen truttige jurken aan en al dat soort dingen. Ik begreep niet waarom ik niet in bomen mocht klimmen en scharretjes vissen in Den Helder. Dat mocht allemaal niet, want, ja dat stond gek, dat deed men niet.

U heeft gesproken over die golfbeweging die in verschillende opzichten kenmerkend is voor de emancipatiebeweging op allerlei terrein. Dat geldt ook voor economische, voor sociale, voor politiek bewegingen?

Het is natuurlijk zo dat - dat moet ik misschien even uitdrukkelijk zeggen - dat we hier de politiek buiten laten d.w.z. in principe is het daar natuurlijk aldoor aanwezig, maar als we hier over de politiek gaan praten dan dijt dat uit in een beschouwing over de koude oorlog, de bewapeningswedloop enz., ontzettend zware problemen, die ons van alle kanten bedreigen en die ik dus helemaal niet weg wil cijferen, maar waar eenvoudig hier geen ruimte voor is. Wat die golven betreft, is natuurlijk een van de weinige dingen die je voorspellen kan dat je voor je ogen ziet dat zo'n golf weer afloopt, en dat je vrij zeker weet dat er wel weer een volgende komt. Dat is een van de weinige dingen, waarvan ik eigenlijk zou durven te zeggen dat je iets voorspellen kan. Ik heb het helemaal niet op futurologen, ik vind dat een gevaarlijk vak, want het is natuurlijk net alsof je door een landschap loopt; op ieder punt van de weg kan zich weer een zijweg voordoen en je weet nooit of je op het ogenblik dat je daar staat die niet in zal gaan. Dat neemt natuurlijk niet weg dat je je geen toekomstvoorstellingen moet maken, want je moet een doel hebben. En je zou dan waarschijnlijk bij een heel ander doel uitkomen, maar dat is het punt niet, we moeten leven van de voorstellingen die we hebben, we moeten leven in een bepaalde richting. Anders kan je het wel opgeven.

Die golfbeweging geldt ook een beetje voor de waardering van de ouderdom. De oudere als pater familias bestaat niet meer.

Nee, het is natuurlijk niet zo'n, ik zou haast zeggen, niet zo'n korte golf. Als ik het overzie zover ik het zelf kan overzien, dan begint dat eigenlijk al wanneer ik geboren wordt en is het eigenlijk al bezig en tot nu toe doorgelopen. Ik heb daar ook nog wel eens wat over geschreven. Ik heb in '51 een rede gehouden voor de sociologische vereniging, die later uitgekomen is, en die uitdrukkelijk over die verhouding tussen jeugd en ouderdom ging. Dat was dus in de periode van vlak na de oorlog, in de periode van laat ik maar zeggen: de grote teleurstelling, en toen was je natuurlijk wel een beetje geneigd om die teleurstelling te wentelen op de jeugd. De jeugd, tenminste een deel van de jeugd altijd weer, had een laten we maar zeggen volwassen rol gespeeld in de oorlog en je verwachtte daar iets van. En de jeugd van de 50-er jaren... er is indertijd een uitstekend boekje, vind ik, verschenen van Goudsblom, waarin hij heel duidelijk laat zien hoe de grote meerderheid in een stemming is van, ja, het kleine doel: een behoorlijke baan vinden, een behoorlijk huis vinden en niet achter vaandels aanlopen, maar reëel blijven, en dat doet een beetje teleurstellend aan als je dat aanziet, die jongelui die allemaal het goed vinden zoals het gaat. Dat is natuurlijk in de 60-er jaren ingrijpend veranderd en dan ga je er weer een beetje anders tgenaan zitten kijken. Ik ben er ook anders tegen aan gaan zitten kijken; ik heb in '74 een boekje geschreven Ja vader, nee vader, dat ik oorspronkelijk voor me had met de ondertitel De Afbraak van het Patriarchaat en de opkomst van het Jeugdgezag. De laatste halve zin heb ik terwijl ik bezig was, veranderd in: en wat er voor in de plaats gekomen is. Want ik kreeg hoe langer hoe meer de indruk dat de jonge mensen, en zeker bepaalde rumoerige groepjes daaruit, wel het gevoel hadden van: wij stropen onze mouwen op en wij zullen de zaak wel even voor mekaar boksen, maar dat ze in werkelijkheid eigenlijk helemaal niet meer tegen de ouderen op liepen, de ouderen die waren al lang soumis geworden. In het gezin en in de scholen was het al lang niet meer zo dat ze daar een geweldige gezagspositie uitoefenden, en heel veel ouders lieten zich rustig ook in dingen die ze niet goed vonden - al of niet terecht, dat laat ik in het midden - door hun kinderen

omver praten. Maar waar déze jongelui op stuitten dat was de economische macht waar ze tegenaan liepen. En hoe groter de werkloosheid werd, hoe erger het was natuurlijk. Het waren niet meer de vaders en de grootvaders die hun leven beheersten, het waren heel kort samengevat, de multinationals. Dat zag er heel anders uit. En ze hadden natuurlijk alleen kans om daar wat tegen te doen - over een lange termijn vrees ik en met veel inspanning - door het reëel te zien en niet meer tegen die oude zeurkousen te gaan ketteren, want daar ging het niet meer om.

Die oude mensen die hadden zich allang in hun positie geschikt, veel te veel geschikt en ik heb de indruk dat nu weer iets van een golfje opkomt van een verzet tegen de houding van, nou ja, dat de mensen, de oudere mensen een soort van wegwerpartikel worden. Die hele ontwikkeling van de tegenstelling tussen de jeugd en de ouderdom die berust natuurlijk in wezen op de ontwikkeling dat de wereld eerst op de ervaring van de ouderen steunde en nu hoe langer hoe meer, naarmate het tempo van de ontwikkeling sneller gaat, op in hoeverre de mensen toegankelijk zijn voor nieuwe processen, voor nieuwe verhoudingen, voor nieuwe produktiemethoden. En wie dat niet is die valt af op zijn 70ste, op zijn 65ste en dat gaat zo naar beneden. En dan wordt het een graag aangegrepen methode om de werkeloosheid te verminderen, om zo vreselijk lief en zachtzinnig tegen die oudjes te zeggen: je mag wel met 60 jaar ophouden hoor. Maar ze vergeten dat die mensen ten eerste aan waardigheid verliezen en dat de meesten, omdat ons hele, laat ik maar zeggen middenleven de meest actieve periode van je bestaan is, er nog altijd op gericht zijn dat je werkt in de eerste plaats en dat je nog eens werkt. Als je tijd over hebt, dan ga je bijwerk doen, maar niet dat je voor je plezier leeft, dat komt er natuurlijk wel aan te pas, het is wel verschoven sinds laat ik zeggen de 12- en de 16-urige werkdag, maar het is toch nog altijd zo dat dat veel te veel domineert en dat de mensen dus niet geleerd hebben om zich met wat bezig te houden. Je krijgt nu die hobbyclubs voor oude mensen; ik vind dat griezelig. Dat is een soort van remedie tegen een ziekte die 40 jaar geleden begonnen is en dat wordt altijd een beetje peuterig gedoe, je maakt iets dat geen bestemming heeft, je bent niet ingeschakeld, er zit niemand te wachten op wat je doet en je werkt dilettanterig.

En dat vind ik eigenlijk de grote tragedie van de ouder wordende mensen op het ogenblik, dat ze een wegwerpartikel worden, ze hebben geen waarde meer.

U heeft toch niet zo veel last van leegte wat dat betreft?

Ik heb er persoonlijk geen last van, maar dat is geen reden om het niet in het generale te zien. Het is ook niet zo dat je dat toch niet ondervindt. Je wordt als element in het publiek opgevat als een oudje, dat eventueel van de tram geduwd kan worden - dat is me ook wel gebeurd, dat kan nou tegenwoordig met de tegenwoordige trams niet meer - maar die van de tram geduwd worden of die op een allervervelendste tuttelige manier behandeld worden, zo in de toon van: nou, nou, kan u dat nog wel, het koppetje is toch nog wel bij hoor, en zo.

Dat is heel hinderlijk en dat is niet doorslaand, het gaat natuurlijk verder. Je krijgt dan het hele onplezierige probleem van de manier waarop oude mensen tegenwoordig zg. aan een redelijk bestaan geholpen worden. 10% van de bejaarden in Nederland zit op het ogenblik in bejaardenhuizen, terwijl de mensen die hierover nadenken al lang weten dat we daarmee een verkeerde weg inslagen zijn.

Voor uzelf geldt natuurlijk niet dat u niet weet wat u zou moeten doen?

Nee, dat kan ik niet zeggen.

Er is van u de laatste jaren zoveel verschenen, u staat zozeer in de belangstelling dat ik zelfs zou willen zeggen: wat een late bloei.

Ja, dat is misschien in zekere zin waar, maar het hangt een beetje samen, geloof ik, met het vrouwenleven zoals dat nu is. Er is een hele periode van je leven dat er een heleboel aan andere dingen voor moeten gaan, moeten we voorlopig nog maar zeggen, en als je dan het voordeel hebt dat je lang leeft en niet

al te veel aftakelt, dan kan je daarna nog een hele werkperiode hebben, zoals ook een aantal mannen die niet al te veel afgebeuld zijn in hun werk - hetzij doordat hun te veel opgedragen wordt, doordat ze een te grote eerzucht hebben - daarna ook vaak nog een heleboel presteren kunnen.

Maar u heeft ook een hoop tijd te spenderen aan het werk dat u samen met uw man deed vroeger en ook na zijn dood heeft u nog jaren gewerkt aan zijn grote werk Het Breukvlak.

Ja, nou was dat eigenlijk de zwaarste taak, want die 2 andere boeken hebben we samen opgezet en dat is van het begin af ons gemeenschappelijk werk geweest.

De Lage Landen...

Dit boek had ik niet aan meegedaan totdat hij op een gegeven ogenblik natuurlijk zag dat zijn tempo vertraagde en hij wou die 3 delen afhebben, tot hij op een gegeven ogenblik zei: wil jij ook niet een hoofdstuk doen?

Toen ben ik me gaan inwerken en toen is hij gestorven en toen zat ik dus met 2 delen die voor laat ik zeggen 90% klaar waren en een helemaal ontbrekend 3de deel. Dat 3e deel was een theorische beschouwing waarvoor de eerste twee eigenlijk het materiaal moesten leveren.

Waar moest het over gaan?

Het boek ging over - of gaat, liever gezegd over - een hele reeks van veranderingen op alle mogelijke terreinen van het Europese leven. Hij had zich beperkt tot het westerse leven, dus laten we zeggen van de ontwikkeling van het imperialisme af tot de wetenschap allemaal, de diverse wetenschappen, de veranderingen die daar net in optraden in die periode tussen zeg maar 1885 en 1914. Dus daar kwam ook een hoofdstuk over bijv. de vrouwenbeweging, over de verschuivingen in de seksuele opvattingen, over, ja wat moet ik nog meer noemen; het zijn alles bij mekaar 42 hoofdstukken.

Socialisme, anarchisme?

Ook socialisme, anarchisme, niet het fascisme natuurlijk; dat viel later, dat was na '14.

Hoewel hij daar wel de wortels van aangeeft in die tijd.

Ja, en daar ontbraken dus een paar hoofdstukken aan, die heb ik toen daarna gemaakt, wat ook nogal zijn bewaren had. Ik heb gelukkig hier en daar wel hulp gevonden en dat hele 3e deel heb ik gewoon op moeten geven. Dat kon ik niet.

Ik ben geen theoreticus, er was praktisch geen materiaal over. Hij zei altijd: dat materiaal zit in die 2 eerste delen en ik heb verder in mijn hoofd hoe ik het uit wil werken. Dat heb ik moeten laten liggen. Maar de uitgever was onmiddellijk bereid om toch die 2 delen, die natuurlijk wel een apart geheel vormen, uit te geven. Maar wat hij gewild had eigenlijk: al de parallellen in de ontwikkelingen laten zien, dat is er niet uitgekomen.

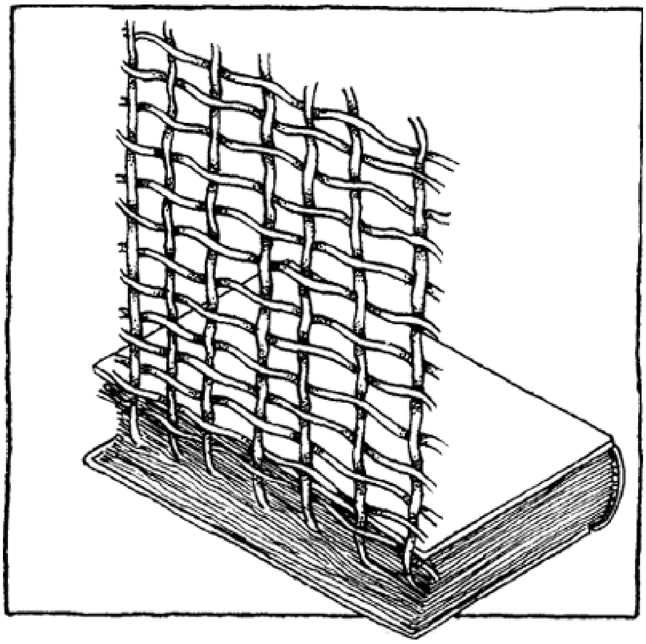
En toen dat voltooid was, toen bent u onder meer begonnen met uw memoires en dat is een zeergroot succes geworden. Had u dat verwacht?

Nee, helemaal niet; ik had er eerst ook helemaal geen zin in. Ik was het niet van plan. Ik ben erop gekomen doordat een vriendin van me die in Engeland getrouwd was af en toen overkwam en dan praatten we zo over dingen van vroeger en toen zei ze op een gegeven ogenblik: dat moet je opschrijven. Maar ik zei: nee, hou op.

Maar zij bleef doordrammen en iedere keer als ik een brief van haar kreeg, begon ze daar weer over. Toen heb ik tenslotte gezegd: ik zal eens een stukje opschrijven en dan moet jij eens zeggen wat je ervan vindt. Toen heb ik haar 60 bladzijden gestuurd en toen begon ze nog harder te drammen en toen is ze ziek geworden, is geloof ik nog anderhalf jaar ziek geweest, en ik heb een ontzettende bewondering gehad voor hoe ze dat gedragen heeft, want ze wist van het begin af aan dat het fataal was en in iedere brief schreef ze weer: stuur me weer eens wat, ik wil het zover mogelijk gelezen hebben. Toen is zij gestorven, toen heb ik het een paar jaar laten liggen. Had geen moed meer. Toen ben ik er toch weer - en lag te veel om het te laten liggen - toen ben ik er toch weer op teruggekomen en toen heb ik het afgemaakt.

U bent nu 82 jaar, mevrouw Romein. En u hebt in diezelfde memoires een zin geschreven die mij erg intrigeerde vanwege zijn openhartigheid: wij zijn bang voor de dood, wij zijn allemaal bang voor de dood. Wat zegt u daar nu van?

Ik vind dat het op een bepaald manier wel minder wordt. Ik ben verleden jaar nogal wat aan het krukken geweest en dan werd je heel ijverig onderzocht door diverse artsen en die kwamen dan met het resultaat: u hoeft zich nergens ongerust over te maken, u heeft niets verontrustends. Daar bedoelden ze mee te zeggen: u heeft geen kanker. Maar dat woord mag je niet uitspreken. Toen heb ik op het laatst eens tegen een gezegd, ja, ik vind het wel erg plezierig dat jullie me dat verzekeren, maar ik zou het ten eerste plezieriger vinden als jullie wat konden doen aan de hinder die ik nu op het ogenblik heb en die me het leven moeilijk maakt. En die verzekering dat ik geen kanker heb, ja, dat is natuurlijk niet de plezierigste manier om dood te gan, maar het is iets anders als ze dat tegen je zeggen als je 40 bent of als je 82 bent. Als je 82 bent, ga je toch langzamerhand wel redeneren - ondanks alle onmiddellijke angsten, die er toch onder zitten natuurlijk, die je niet weg kan cijferen - maar je gaat denken: ja, ik moet toch ergens aan dood gaan binnenkort. En dat is niet weg te cijferen, of het nou kanker is of wat anders...



Tekening: Peter Yvon de Vries

Eddy van Vliet
Twee gedichten

Denkend aan New York

(voor Hans en Harry)

Denkend aan New York rijdt de brandweer uit
en klappen deuren onherroepelijk dicht
in mijn kamer van twee meter bij twee

Straten die aanleiding geven tot lachen zie ik niet
want ik weiger te lachen met de man
die aan de zijde van een aap op kartonnen dozen slaapt
met de neger die, getooid als een papegaai,
zich in Afrika waant

Rennend sta ik stil

En wanneer iemand zegt: er is een groot park
met vrolijke kinderen en een slapende leeuw
en op het terras van Rockefeller Center
worden kleurrijke dranken gedronken
voel ik de kei in mijn keel
die aanzwelt tot een schreeuw.

Cap Blanc Nez

De zoekers, de dwangarbeiders, werkend aan aarde
en vragen, graven
zich afwendend van de zee,
geladen met rugzak en houweel

Te vlug verheugd loopt het kind voorop,
de vader weet beter en hakt gestadig
naar zijn oorsprong: hoe de vis
uit de golven kwam en zijn kieuwen verloor
alvorens land eiland werd

Vermeden door de houwer
verraadt de granaat het menselijk tekort,
een fractie van een seconde
ten aanzien van de klei die steen wordt

Geen der doden van wie de naam
in de dorpen te lezen staat liet een afdruk,
nauwelijks een beeld in de gedachte

De bunkers worden gras, het fossiel
blijft verborgen voor de hand en het verlangen.

James Brockway
Engelse kroniek

In de vorige kroniek heb ik enkele regels aan het werk van de in augustus overleden schrijfster Olivia Manning gewijd. Sindsdien heb ik haar laatste roman *The Sum of Things* gelezen, met welke roman haar tweede trilogie (*The Levant Trilogy*) voltooid is.

De eerste twee delen van deze trilogie waren *The Danger Tree* en *The Battle Lost and Won* en alle drie romans hebben te maken met de lotgevallen van Guy en Harriet Pringle, als dit lang niet geheel gelukkige echtpaar en zijn vrienden tijdens de Tweede Wereldoorlog als Britse vluchtelingen uit Oost-Europa in Egypte terecht zijn gekomen.

In de jaren zestig had Olivia Manning al veel aandacht getrokken met haar eerste trilogie *The Balkan Trilogy*, die over hetzelfde tweetal gaat en over de toestanden in Oost en Zuidoost Europa (Roemenië, Griekenland enz.) toen de Nazi-legers in die landen waren binnengestormd.

Haar kroniek - want zo'n reeks romans krijgt onwillekeurig het karakter van een tenminste quasi-historisch, op de werkelijkheid gebaseerd relaas - heeft vooral te maken met het leven van de burgers die achter de frontlinie leven, en niet in de eerste plaats en rechtstreeks met militaire en politieke gebeurtenissen, die eerder de achtergrond vormen. Een dergelijke benadering ligt vanzelfsprekend meer in de lijn van een romanschrijver die zich meestal bezig houdt met karakter, met mensen, hun doen en laten en hun psychologie. Zo'n benadering ligt ook in de lijn van Olivia Manning en daarom hebben de inhoud en de stille, ironische humor van deze romans veel met Guy en Harriet en de mensen in hun entourage (militairen, academici, Arts Councillieden, enz.) te maken.

Guy Pringle, een uiterlijk vriendelijke maar mijns inziens lang niet sympathieke man, gaat veel te veel in zijn werk en plichten als lector op en Harriet, die hieronder lijdt, zoekt haar heil in uitstapjes en zelfs in lange reizen. In deze jongste en laatste roman gaat zij naar Syrië en Palestina, met inbegrip van de hoofdsteden Damascus en Jeruzalem, wat de auteur de gelegenheid schaft, zulke streken en steden en het plaatselijke leven aldaar te beschrijven.

Dit doet Olivia Manning op een bijzonder plezierige en onderhoudende wijze. De mensen en hun omgeving worden steeds met lichte, levendige toetsen geschilderd en nooit door lange, overdadige en onverteerbare beschrijvingen. Zo is er in *The Sum of Things*, onder meer, een heel interessant, kleurrijk en amusant (bijna absurdistisch) bezoek aan het Feest van Het Heilige Vuur in Jeruzalem, waar alles tumult en verwarring wordt, zoals bij een voetbalwedstrijd in Engeland tegenwoordig. Men leest:

> The barrier crashed down. The crowd toppled forward and as the police shouted warnings and the Greek soldiers howled as though rushing into battle, Lister gathered Harrier into his arms and shouted to her: ‘Stay upright. Whatever you do, don't let them knock you down.’
> People pelted past them, striking against them like rocks rushing downhill. One furious blow knocked Harrier out of Lister's arms but he caught her wrist as she fell and held on to her until she was afraid the bone would break. Then another blow sent them spinning into a curio shop. Crashing through the candles that hung over the doorway, scattering rosaries, crucifixes, olive wood boxes, baskets of Jericho roses, they fell into a corner with a table on top of them.

Olivia Manning/Foto: Jerry Bauer.

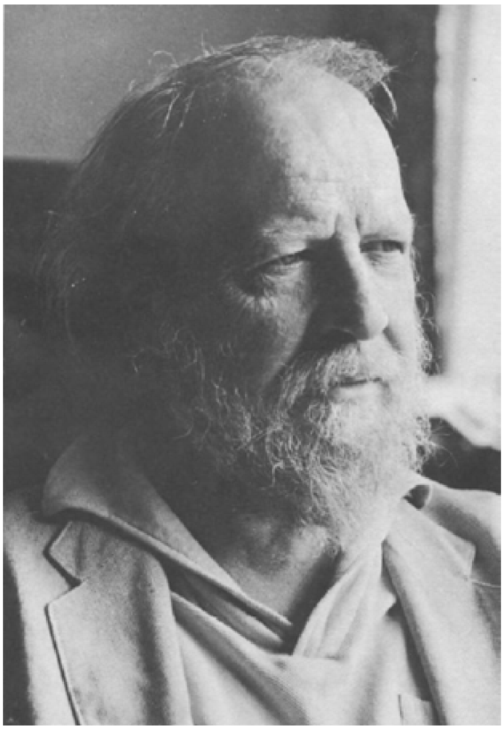
En over de geestelijke die bij dit feest alles leidt, leest men:

> The patriarch, with an eye opened for press photographers, pulled back his beard and arranged his jewels whenever he saw a camera.

In *The Levant Trilogy* zijn echter wel enkele bladzijden gewijd aan beschrijvingen van het slagveld zelf, daar de auteur in vele passages ook over de jonge, onervaren legerofficier Simon Boulderstone schrijft. In dit laatste deel van de trilogie ligt deze jonge militair in ziekenhuizen, nadat een voltreffer zijn tank heeft geraakt, en het lijkt alsof hij nooit meer zal kunnen lopen.

De empathie, waarmee Olivia Manning de psychische en fysieke ervaringen en reacties beschrijft van iemand wiens onderlichaam tijdelijk verlamd en gevoelloos is geworden is heel overtuigend. Er zijn hier ook portretten van twee jonge vrouwen die achter het front op mannenjacht zijn. Dit zijn de amusant lichtzinnige, egoïste Edwina, die zo graag Lady Lisdoonvarna had willen worden, maar de betrokken Ierse hertog bleek helaas reeds van een vrouw te zijn voorzien; en

Lady Angela, die met de man (een would-be dichter) van een ander naar Palestina vertrekt waar zij met deze man (en een aanzienlijke voorraad sterke drank) in dure hotels leeft, maar hem niettemin uiteindelijk toch prijs moet geven.



William Golding/Foto: Mark Gerson.

In de 'blurb' kan men lezen, dat *The Sum of Things* een 'magnifieke' roman is, waarmee de auteur haar trilogie 'triomfantelijk' heeft voltooid. Deze laatste roman van Olivia Manning is echter geen boek waarover men in superlatieven schrijven moet, en het is dit, dit precies, wat ik hier zozeer waardeerde. De roman is met een rustige wijsheid en ironie geschreven. Er is steeds wat aan de gang, de lezer blijft geboeid, niet echter door spannende, dramatische gebeurtenissen en situaties, maar door de intelligentie waarmee alles is gadegeslagen en de gematigdheid en objectiviteit waarmee alles op papier is overgebracht. Als ik enige kritiek heb, dan betreft die kritiek het portretteren van Guy en Harriet Pringle. Deze Guy, met zijn vaste werkroutine en zijn verwaarlozing van zijn jonge vrouw, lijkt meer op een professor van een jaar of vijftig dan op een man van vijfentwintig, terwijl Harriet de objectiviteit, de gelatenheid en de wijsheid toont van een vrouw die vrij lang heeft geleefd en jarenlang allerlei soorten mensen heeft kunnen observeren, om tot haar evenwichtige oordelen te komen. Dat wil zeggen, zij lijkt veel op de nu helaas overleden Olivia Manning zelf.

De laatste keer schreef ik ook over Angus Wilson en zijn jongste roman, *Setting the World on Fire.* Om door deze 296 bladzijden tellende roman te komen vond ik niet bepaald gemakkelijk. Dit niet alleen omdat Wilson hier zo overdadig enthousiast over de barokke kunst en architectuur schrijft, maar ook omdat hij een haast hielenlikkende waardering lijkt te hebben ontwikkeld voor de rijke, oude, aristocratische Engelse familie en zijn (overigens denkbeeldige) 17e eeuwse huis in het hart van Londen, die onderwerpen van zijn barokkerige boek zijn geworden.

Het vreemde en verbluffende hiervan is dat deze familie juist uit het soort mensen lijkt te bestaan, dat vroeger het doelwit van Wilson's bijtende spot was. Weliswaar

is hun portrettering in deze nieuwe roman niet van alle kritiek, satire en spot gespeend, maar niettemin...

Wat mij echter haast erger leek, was de bijna onbegrijpelijk onhandige structuur van de roman en de plotselinge uitbarsting van geweld aan het eind ervan (een onwaarschijnlijke poging, om het parlementsgebouw in de lucht te doen vliegen in de dagen vlak na de studentenopstand in Parijs in 1968).

De roman bevat weliswaar goed beredeneerde passages waarin voor de overlevering, de tradities en de waarden en wijsheid van de oudere generatie wordt gepleit, en hier en daar zal men sterk afkeurende uitlatingen tegenkomen over onnadenkende terroristische activiteiten, waarin de vernielende terrorist als de aartsvijand van de scheppende kunstenaar wordt voorgesteld. Het schijnt mij echter toe, dat de wijze waarop Wilson hier de kunstenaar schildert - voornamelijk door de figuur van de jonge erfgenaam Piers, die een wereldberoemde toneelregisseur wordt - geen aanbeveling van de kunst en haar beoefenaars vormt. Integendeel: dit stel zeer eerzuchtige en zelfgenoegzame, hyperesthetische kunstlieden vind ik onuitstaanbaar. Nergens konden ze bij mij zelfs maar een vleugje sympathie voor hun opvattingen en hun streven wekken.

Het ware, lijkt mij, beter geweest als Piers zelf en niet zijn jongere, rustiger en praktisch-denkende broer Tom het slachtoffer van het geweld van deze terroristen van karton was geworden. Maar ook deze jongere broer wordt door de auteur meer om zijn culinaire *kunst* dan om zijn bescheidenheid en levenswijsheid gewaardeerd. De lezer krijgt zelfs het menu van een door deze Tom ontworpen feestmaaltijd te lezen. Een absurditeit.

Ik geloof, dat ik thans een door een piepjonge auteur geschreven roman lezen moet. Als tegenmiddel.

Olivia Manning: *The Sum of Things.*
203 blz. Weidenfeld & Nicolson, Londen, 1980.
Angus Wilson: *Setting the World on Fire.*
296 blz. Secker & Warburg, Londen, 1980.

Brieven & commentaren

Van de redactie:

In het verhaal van J. Ritzerfeld in BZZLLETIN 79, *Waarom aarzelt de maan?* is op de pagina's 42 en 43 een storende fout geslopen.

Pag. 42 onderaan leest door op regel 27 van pag. 43; regels 1 t/m 26 van pagina 43 behoren onderaan diezelfde pagina te staan.

[Nummer 82]

Jaap T. Harskamp
De macht van de muziek
Musico-literaire verkenningen

Muziek en architectuur
(de klaagzang van een flatbewoner)

Op 21 april 1887 schreef Frederik van Eeden in zijn dagboek: 'O! O! Ik wil muziek hooren - laat mij muziek hooren - ik zou er om kunnen bidden'. Nu, bijna een eeuw later wensen velen verlost te worden van de dictatoriale macht van een alomaanwezige muziek (of wat daarvoor doorgaat). In dit essay zal ik nagaan hoezeer de muziek het moderne tijdperk heeft overheerst door verschillende aspecten van die hegemonie van de muziek in onze cultuur te belichten. De literatuur zal daarvoor als mijn voornaamste bron dienen.

De uitdrukking tijdgeest is een moeilijk hanteerbaar begrip. Van Dale omschrijft het als de heersende wijze of trant van denken en handelen in een zekere tijd. Het begrip impliceert dat er een verband zou bestaan tussen de meest heterogene aspecten binnen een tijdperk, een bezielend beginsel dat alle verschijnselen van een tijd zou doordringen.

Mede door de ongrijpbaarheid van de term is, om een gehele beschaving aan te duiden, in de negentiende eeuw de term *stijl* in opgang geraakt. Een stijl immers impliceert zichtbaarheid - het is de wijze waarop de geest van een tijd zich in de meest uiteenlopende wijze manifesteert.

In 1831 publiceerde de Engelse denker John Stuart Mill zijn befaamde serie van artikelen over de geest van zijn tijd, 'The Spirit of the Age'. Hij begon zijn beschouwingen met de opmerking dat, in 1831, het woord tijdgeest geen oudere geschiedenis dan zo'n vijftig jaar zou kunnen hebben. Vele voorgangers, zo schrijft Mill, hebben de eigen tijd en het eigen tijdsgebeuren geobserveerd maar *nooit* eerder heeft het historisch bewustzijn op die wijze gedomineerd. Mill's opmerking is natuurlijk niet geheel juist. De uitdrukking tijdgeest komt reeds voor in het werk van Francis Bacon, daar waar deze de verscheidenheid van verschijnselen in zijn opwindende tijd, die van geografische en wetenschappelijke ontdekkingen, tot eenheid poogde te herleiden.

Waar Mill echter impliciet op wijst, is het feit dat rond 1800 in Duitsland het begrip 'Zeitgeist', bij wijze van weerslag op de Franse Revolutie, in omloop was geraakt. In 1805 publiceerde Ernst Moritz Arndt zijn beschouwingen over de *Geist der Zeit.* In Engeland werd in 1825 door William Hazlitt een poging ondernomen om *The Spirit of the Age* te beschrijven. Vier jaar later publiceerde Robert Southey zijn sombere boek *Sir Thomas More* ('or, Colloquies on the Progress and Prospect of Society'), waarin de auteur, in conversatie met een op aarde teruggekeerde Thomas More, de eigen tijd vergelijkt met en afzet tegen het verleden. De conclusies omtrent de ontwikkelingen in de moderne beschaving zijn pessimistisch en de uitspraken over de hoopvolle gedachte van vooruitgang dikwijls vernietigend.

De Franse Revolutie en de snelle industriële ontwikkeling in Europa hadden ingrijpende wijzigingen in het tijdsbewustzijn teweeggebracht. De belangstelling voor de tijdgeest kwam voort uit het besef dat de eigen tijd zo wezenlijk van het verleden verschilde en zo werd gekenmerkt door verwarrende tegenstrijdigheden, dat de geschiedenis een ongekend scherpe wending genomen scheen te hebben.

Een ander verschijnsel van essentieel belang in de Europese cultuurgeschiedenis vindt mede een oorsprong in dat besef, namelijk de nadruk op het *modernisme* in alle takken van kunst die zich rond diezelfde jaren in de vroege negentiende eeuw kenbaar maakte. De kunstenaar zocht naar nieuwe en eigentijdse middelen om het contemporaine bewustzijn, de eigen tijdgeest, in zijn werk tot uitdrukking te brengen.

In zeer nauwe samenhang met het speuren naar de geest of de stijl van de eigen tijd moet de kritiek op de tijd geplaatst worden - tijdgeest en cultuurkritiek, het ‘Unbehagen in der Kultur’, zijn onverbrekelijk verbonden. Dit komt wellicht het meest sprekend tot uitdrukking in de titel van een werk dat Isaac da Costa in 1823 publiceerde: *Bezwaren tegen de geest der eeuw.* Twee verschijnselen werden met name geobserveerd door de critici van de cultuur: die van sociale desintegratie en intellectuele anarchie; en die van het verlies, het gebrek aan stijl in de negentiende eeuw.

De volgelingen van de Franse filosoof Henri de Saint-Simon waren de eersten die het probleem als zodanig onderkend en gesteld hebben. Zij maakten een onderscheid tussen zogenaamde organische en kritische perioden. De eigen, moderne tijd werd aangeduid als zo'n kritisch, uiteenvallend tijdperk: een tijd waarin de vroegere sociale en intellectuele eenheid was versplinterd in een chaos van tegenstrijdige denkbeelden en principes. De Middeleeuwse maatschappij was daarentegen de manifestatie van organische eenheid. Die eenheid openbaarde zich bovenal in het monumentale karakter van de architectuur. De architectuur in een organische samenleving vervulde de leidende rol en drukte haar stempel op alle andere kunsten, op alle levensmanifestaties.

Kenmerkend voor een kritische periode is het verval van de architectuur en de afzonderlijke en onafhankelijke ontwikkeling van de andere kunsten. De moeder heeft het gezag over haar kinderen verloren en elk van hen heeft een eigen, grillig levenspad gekozen. Nadat achtereenvolgens beeldhouwkunst en schilderkunst een periode van bloei hadden gekend, was de negentiende eeuw bestemd om de eeuw van de muziek te worden. In een tijd van totale desintegratie zou de meest vergeestelijkste der kunsten de hegemonie gaan voeren. De architectuur is dood, schreef de Franse dichter Petrus Borel in 1833, het tijdperk van de muziek is ingetreden.

Deze hypothese, in Frankrijk ontwikkeld en verbreid door de saint-simonisten, heeft enorme weerklank gevonden in het Europese denken. In Engeland vindt men de gedachte verwoord door Ruskin en Morris; in Duitsland sluiten Schopenhauer, Heine en Nietzsche zich aan en ook de Oostenrijkse schrijver Hermann Broch heeft het denkbeeld overgenomen.

In 1938 nog schreef Lewes Mumford in zijn interessante studie over *The Culture of Cities* dat in een tijd van sociale

desintegratie en specialisme als de onze, de architectuur haar monumentale en bindende karakter verliest, maar dat zij ongetwijfeld haar dominerende en leidende functie zou hervinden in een tijdperk van 'synthesis and construction'.

In hoeverre men een dergelijke hypothese kan verdedigen, is moeilijk na te gaan. Men beperkt zich natuurlijk in zekere zin tot de befaamde 'bird's eye view of history'. Maar anderzijds is Borel's voorspelling maar al te juist gebleken. Naar aanleiding van ons eigen onsamenhangend en egoïstische tijdvak zou men kunnen opmerken dat de architectuur door ongekende diepten is gegaan en dat daarnaast nimmer de muziek een dergelijke oor- en geestverdovende macht heeft uitgeoefend.

Wij zijn één en al oor geworden, maar de vloed van lawaai en geluid heeft het vermogen tot luisteren afgestompt. Over de grijze vlakten van beton jammert de muziek... Misschien heeft Van Eeden nog stilte gekend.

Winkelen met Liszt

In de tijd dat ik het voorbereidend onderzoek voor dit essay verrichte, werd ik bij toeval getroffen door een bijzonder aspect van de macht van de muziek. In augustus 1980 zond de BBC een aantal programma's op televisie uit onder de titel 'Spirits of the Past'. De eerste van die uitzendingen was gewijd aan het idee van reïncarnatie. Een aantal figuren vertelde de kijker interessante anecdotes over hun belevenissen in vorige levens. Het is overigens merkwaardig dat deze figuren zich altijd een voorafgaand bestaan herinneren waarin zij niet slechts zelf als belangrijke persoonlijkheden naar voren komen, maar dat dit bestaan bovendien altijd gesitueerd is in de meest kleurvolle der tijden. Maar dat terzijde.

In het tweede programma van de serie werd een aantal mensen ondervraagd dat ons vertelde hoe grote creatieve geesten uit het verleden zich nog altijd via en door hen weten te uiten. Vooral de grote componisten blijken nog bijzonder actief. Zo verklaarde een heer dat Handel hem een nieuw oratorium had gedicteerd - een werk dat overigens door de London Symphony Orchestra samen met de Ambrosian Singers is uitgevoerd. Ook hier kwam reïncarnatie weer ter sprake: dezelfde heer kon zich nog goed herinneren hoe hij als de meest geliefde van de leerlingen voor de grote componist werkte.

Een huisvrouw uit Wimbledon bleek een zeer levendig contact te hebben met Chopin, Liszt en vele andere componisten - zo zeer zelfs, dat zij tijdens het vraaggesprek de plaats aanwees waar beide componisten 'stonden'. Bovendien was Bertrand Russell die dag verschenen om haar advies te geven tijdens het interview. Dat bleek met name toen zij plotseling het woord *hypothese* uit de mond liet vallen, een woord dat volkomen buiten haar normale jargon lag. Wat het creatieve werk betreft: het was vooral Chopin's onrustige geest die haar regelmatig opdroeg nieuwe composities te noteren.

Sommige componisten gunden haar nauwelijks rust en volgden haar overal. Chopin reisde graag met haar in een vliegtuig mee. De aanwezigheid van Liszt was soms nog intenser. Zo winkelde zij op een gegeven moment in een supermarkt om de nodige levensmiddelen in te slaan. Van kunst alleen kan men nu eenmaal niet leven. Bij de groente- en fruitafdeling pakte zij een flinke tros bananen om die in haar wagentje te leggen. Op dat moment echter greep Liszt in. De componist wees haar op eenzelfde tros bananen in een ander vak die beduidend goedkoper bleek te zijn!

Deze zaken werden overigens met dodelijke ernst gepresenteerd als bewijsmateriaal voor het fenomeen. Laten wij echter naar de historische feiten terugkeren.

De hegemonie van de muziek bereikte rond de eeuwwisseling een voorlopig hoogtepunt met de cultus van Richard Wagner alom in Europa. Het wagnerisme toonde in dat opzicht alle kenmerken van een pseudo-religie: Wagner's denken werd tot Leer verheven, daar is de vergoddelijking en verheerlijking van de Meester en Messias, de onverdraagzaamheid jegens onafhankelijke geesten en de ondergeschiktheid en de slaafsheid van de volgelingen tegenover de dominerende figuur van de Leider.

In de ontwikkeling van de Westerse cultuur blijft het wagnerisme een uiterst complex en moeilijk verklaarbaar verschijnsel. Men heeft het vurige wagnerisme willen verklaren als een geducht strijdmiddel tegen naturalisme en positivisme in kunst en filosofie. Men heeft het gezien als een surrogaat-religie om te ontsnappen aan de vulgariserende invloeden van een industrieel-technologische samenleving. Romain Rolland beschouwde het wagnerisme als de specifieke uiting van een over-verfijnde en decadente stadscultuur (Nietzsche had zich in identieke termen uitgelaten). Mario Praz, in zijn befaamde studie over *The Romantic Agony*, meende dat vooral het erotische aspect van Wagner's werk zo'n magische aantrekkingskracht uitoefende op sensitieve geesten. Dezelfde gedachte is onlangs opnieuw uitgewerkt door de Engelse filosoof Bryan Magee in zijn aardige boek *Aspects of Wagner.*

Al deze factoren hebben stellig bijgedragen tot de gecompliceerde invloed van Richard Wagner. Er is echter nog een mogelijke verklaring die benadrukt dient te worden. Door de gehele negentiende eeuw kan men klachten vernemen over het uiteenvallen van de samenleving, de fragmentatie van het denken. Anarchisme, atomisme, verbrokkeling, versplintering, zijn termen die steeds weer opduiken in cultuurbeschouwende geschriften.

Het uiteenvallen van vroegere harmonie waarvoor geen nieuwe vorm van eenheid in de plaats was gekomen, is een aspect van het zogenaamde *mal du siècle.* Het scheen voor vele beschouwers van de eigen tijd dat de eens samenhangende gebieden van het bestaan, nu op ruwe wijze uiteengerukt waren: religie, filosofie en kunst; kunst en arbeid; denken en doen, waren niet langer meer met elkaar geassocieerd.

De ideologische versplintering bewerkstelligde ook een esthetische fragmentatie, mede omdat kunst en politiek niet langer gescheiden bleven. In de kunst ontstaat een neiging tot specialisme, d.i. de verkondiging van het idee dat ieder kunstenaar een specifiek talent bezit dat hij dient te cultiveren om een geheel eigen creatief domein te veroveren. Dat laatste scheen mede noodzakelijk geworden omdat de kunst in de negentiende eeuw afhankelijk was geworden van het grillige spel van marktkrachten en voor het eerst in de geschiedenis van de kunst ontstond er een situatie van overproductie van kunstwerken waardoor een ongekende felle rivaliteit tussen kunstenaars losbrandde.

Geen wonder dat er in de tweede helft van de negentiende eeuw een besef van verloren samenhang groeit en een sterk verlangen naar eenheid en synthese, in kunst en samenleving, tot uitdrukking wordt gebracht.

Termen als eenheid en synthese zijn sleutelwoorden in het esthetische denken tegen het einde van de negentiende eeuw. Door de hele eeuw heen zijn tal van pogingen ondernomen om de kunsten opnieuw samen te brengen - de eenheid van het *oeuvre* was op meesterlijke wijze door Balzac tot stand gebracht -, maar voor vele volgelingen was het Wagner die in het streven naar artistieke eenheid het meest coherente systeem bood.

Wagner droomde ervan de kunsten wederom te verenigen in het ‘Gesamtkunstwerk’. De leidende rol over de kunsten die eens door de architectuur

werd uitgeoefend, werd door Wagner toegedacht aan het muziekdrama. Het onderstreept de ontwikkeling naar de totale suprematie van de muziek in de cultuur.

Tristan en de verering van Wagner

Binnen het oeuvre van Richard Wagner, en daarin stemmen bewonderaars overeen, neemt *Tristan* een afzonderlijke plaats

in. Gabriël Fauré bijvoorbeeld, in zijn *Opinions musicales*, isoleert dit werk van de andere van Wagner's creaties vanwege de bovenmenselijke expressiekracht die uitgaat van *Tristan.*

De musicoloog E. Zuckerman onderscheidt het 'Wagnerisme' van het 'Tristanisme'. De wagneristen, aldus deze criticus, zochten theorieën en principes. De tristanisten lieten zich meeslepen en overdonderen door de emotionele kracht van de muziek. De Franse componist Emmanuel Chabrier, bijvoorbeeld, had bewust gedurende lange tijd de uitvoering van *Tristan* vermeden, mede uit angst dat Wagner's genie hem creatief zou verpletteren. In 1880 echter liet hij zich door Henri Duparc overhalen om een uitvoering van *Tristan* in München bij te wonen. Tijdens het voorspel al raakte de componist volledig van zijn stuk. Op een bezorgde vraag of hij zich wellicht niet goed voelde, antwoordde Chabrier onderdrukt snikkend, dat hij tien jaar had gewacht op 'ce *la* de la violoncelle!! ...'.

Een dergelijke macht van Wagner's kunst, deed mij denken aan de beschrijving van de figuur van Kloppenburg in Vestdijk's *Beker van de min.* Vestdijk schrijft: 'Op muzikaal gebied had hij (Kloppenburg) de sterkste prikkels nodig, hij moest tegen de grond geslagen worden door de muziek, gebeukt, vertrapt, vernederd. Wagner slaagde daar wel in'. Vestdijk overigens sluit hiermede aan op een romantische traditie in de roman: karakters worden gekenschetst mede door hun voorkeur voor een bepaalde muziek of componist. De muzikale keuze van Kloppenburg, de enigszins ruwe en oppervlakkige student in de rechten, maakte het Anton Wachter onmogelijk vriendschap met hem te sluiten.

Wagner zelf heeft er gedurende de schepping van *Tristan* een voorgevoel van gehad dat dit werk sensitieve geesten zou overdonderen. Dergelijke gevoelens heeft hij enkele malen verwoord in zijn brieven aan Mathilde Wesendonck. In april 1859 schrijft Richard Wagner haar een korte, opgewonden brief waarin hij uitroept dat *Tristan* uitgroeit tot iets *verschrikkelijks.* Hij vreest dat de opera verboden zal worden - alleen middelmatige uitvoeringen zouden hem wellicht kunnen redden, want werkelijk goede interpretaties moeten de toehoorders welhaast tot waanzin drijven!

Vanuit Parijs, in augustus 1860, een plaats en een tijd waar en waarin Wagner als kunstenaar grote moeilijkheden ondervond, komt hij in een brief aan Mathilde opnieuw terug op het 'wonder van *Tristan*'. In die brief voorspelt hij dat *Tristan* veel pijn en leed zal veroorzaken, 'ganz deutlich sehe ich die unerhörtesten Leiden voraus'.

De emotioneel-verhitte toon waarin Richard Wagner het ontstaansproces van *Tristan* heeft beschreven, stemt overeen met de reactie van talloze toehoorders die later deze muziek zouden ervaren. Het is en blijft een zeldzaam verschijnsel in de geschiedenis van de kunst dat een kunstenaar tijdens de schepping van zijn werk zo zeer het effect daarvan, de respons van anderen heeft kunnen peilen. Want welk een leed is door *Tristan* veroorzaakt!

In de eerste plaats heeft Wagner's dominerende en verpletterende aanwezigheid onder kunstenaars voor grote creatieve problemen gezorgd. In mijn dissertatie (*Individualisme en idolatrie.* Amsterdam 1976) heb ik erop gewezen dat de idolatrie van Wagner in Frankrijk gedurende de jaren 1890, op talrijke componisten een deprimerende en ontmoedigende invloed heeft uitgeoefend. Vele van hen zijn onder die druk bezweken.

Blijven wij dichter in de omgeving van Wagner zelf, dan zien we daar Hans von Bülow strijden om zich van Wagner's verstikkende invloed te ontdoen. Al vond zijn eigen werk in brede kring erkenning, toch is hij in de schaduw van Richard Wagner door ernstige creatieve crises gegaan, die van ongeloof in eigen kunnen en verdoving

van het scheppingsvermogen. Een gedeprimeerde geestesgesteldheid en de fysieke gevolgen daarvan (hoofdpijnen, gejaagdheid en zenuwachtigheid) vindt men regelmatig in zijn brieven tot uitdrukking gebracht.

Die overgevoelige verhouding tot Wagner's werk blijkt met name uit Von Bülow's brieven gericht aan zijn leermeester en schoonvader Franz Liszt. Zie bijvoorbeeld hoe een geweldige - een fatale - bewondering voor *Tristan* vernietigend inwerkte op Von Bülow's eigen creatieve vermogen en intenties.

Op 14 augustus 1859 schrijft hij aan Liszt dat hij het werk aan enkele stukken voor piano was begonnen, maar dat hij dit werk terzijde had moeten leggen onder de dominerende, de despotische invloed van een *individualitätsregungenmörderischen* Tristan.

Paul Valéry schreef eens in een essay over Verlaine dat het een groot ongeluk is indien men zich geboren weet temidden van recente artistieke meesterwerken en men met alle wanhoop gedwongen is naar andere, nieuwe uitdrukkingsvormen en - middelen te zoeken. Geeft de strijd die Von Bülow moest leveren hiervan niet een treurige bevestiging?

Naast de creatieve problematiek is daar ook nog het menselijke drama, toen het huwelijk tussen Hans en Cosima von Bülow werd ontbonden. Cosima, dochter van Liszt, had haar echtgenoot verlaten omdat zij haar latere jaren met de Meester zelf, Richard Wagner wenste te delen. Niet zonder pijn overigens. Getuige haar recent verschenen dagboeken, is Cosima Wagner vrijwel voortdurend door schuldgevoelens achtervolgd gebleven.

Zelfs in de tragiek rondom de huwelijksproblemen speelde *Tristan* een merkwaardige rol. Op maandag 10 april 1865 begon onder leiding van Hans van Bülow in het Münchener Residenz-theater, 's morgens om tien uur, de eerste orkestrepetitie ter voorbereiding van een uitvoering van *Tristan* die uiteindelijk op 10 juni van dat jaar, in het bijzijn van Ludwig II, zou plaatsvinden. Vijf kwartier voor het begin van de repetitie had Cosima het leven geschonken aan een gezonde baby - Isolde, Wagner's dochter.

De tragiek rondom *Tristan*

De première van *Tristan*, in juni 1865 te München, maakte op zeer vele aanwezigen een onuitwisbare indruk. Nooit, zo scheen het, had men in de kunst dergelijke hoogten weten te bereiken, dergelijke diepten weten te doorgronden.

De rol van Tristan was toebedeeld aan Ludwig Schnorr von Carolsfeld, zelf een overtuigd en vurig wagneriaan. Wagner beschouwde Von Carolsfeld als de meest complete en ideale zanger van zijn repertoire. Maar het lot sloeg toe. Kort na de première van *Tristan* stierf de zanger. Wagner was diep geschokt. In een heftig emotionele brief aan Ludwig II gericht, gedateerd 22 juli 1865, roept Wagner uit dat de zanger van Tristan voor hem en voor hem alleen gestorven is: '- Mein Tristan! mein Trauter! für mich lebte er, - für mich - starb er! - Was hier vorliegt, war noch nie erlebt und empfunden! -'.

Enkele dagen later, opnieuw in een brief aan Ludwig II, schrijft Wagner dat Ludwig Schnorr von Carolsfeld op zijn sterfbed verzucht zou hebben: 'O! mein Richard hat mich geliebt! Wie selig sterbe ich; Er hat mich geliebt!'. Woorden die de vergoddelijking van Richard Wagner door zijn volgelingen onderstrepen.

Wagner eiste overigens van zijn volgelingen een volledige inzet voor en overgave aan zijn persoonlijk streven en ideaal en oefende daarmee een geweldige druk op hen uit. Zelfs een Friedrich Nietzsche heeft daaronder geleden. In haar dagboek klaagt Cosima op 3 augustus 1871 over de terughoudendheid van de filosoof, alsof hij 'de overweldigende druk van Wagner's persoonlijkheid poogde te weren'. Het

lijkt ook zeer waarschijnlijk dat hierin de diepere oorzaak schuilt van de uiteindelijke breuk tussen Nietzsche en Wagner. Een uiterst creatieve geest als Nietzsche kon nu eenmaal niet onder de belemmerende druk van een ander creator blijven staan. Het zou hem vernietigd hebben. Om zich creatief te uiten, diende hij Wagner ver van zich weg te dringen. Een schepper kan geen volgeling zijn - cultus en creativiteit zijn niet verenigbaar.

Verplaatsen wij vervolgens onze aandacht naar het Frankrijk van de latere negentiende eeuw, dan zijn daar de zogenaamde 'concerts Lamoureux' van grote betekenis geweest voor de introdutie van het werk van Wagner. Deze concerten die plaatsvonden in het 'Cirque d'Eté' te Parijs, zijn onverbrekelijk verbonden met het Franse wagnerisme van de jaren 1880 en 1890. Hier kwamen vele jonge kunstenaars, met name zij die deel uitmaakten van de muziek-gevoelige generatie van Symbolisten, voor het eerst in aanraking met Wagner's werk.

Huysmans, Mallarmé, Valéry, de wat kritischer Marcel Proust, Pierre Louys, Romain Rolland - zij allen hebben in herinneringen verhaald hoe deze muziek, uitgevoerd onder de bezielende leiding van Charles Lamoureux, hen in hun jeugd had aangegrepen en overrompeld. Welnu, voor deze Lamoureux was een complete en ideale uitvoering van *Tristan* de grootste ambitie en uitdaging van zijn artistieke loopbaan.

Bejaard en verzwakt door ziekte, met slechts beperkte financiële middelen tot zijn beschikking maar gedreven door het ideaal (het politieke klimaat was fel anti-Duits, de verering van Wagner werd als landverraad beschouwd), begon Lamoureux de slopende voorbereidingen voor een serie uitvoeringen van *Tristan* in Parijs. Om dit doel te bereiken, schreef Paul Dukas in 1900, gaf Lamoureux het uiterste van zijn kunnen, zijn energie, zijn tijd, zijn geld en tenslotte zelfs zijn gezondheid. Lamoureux bracht de droom tot werkelijkheid, maar hij is er uitgeput onder bezweken. Kort na het voltooien van een aantal uitvoeringen van de opera is Charles Lamoureux gestorven.

Er is nog een curieus sterfgeval verbonden met *Tristan* en dat betreft de Oostenrijkse componist en dirigent Felix Mottl. In 1903 verliet deze Karlsruhe, een stad waar hij muzikale triomfen had gevierd, om in München zijn loopbaan te voltooien. Mottl was vooral befaamd geworden door zijn pogingen om in Duitsland de aandacht te wekken voor de Franse muziek. Hij was de eerste geweest die in 1890 te Karlsruhe een integrale uitvoering van Berlioz' *Troyens* had aangedurfd. Daarnaast maakte hij *Gwendoline*, het werk van zijn vriend Chabrier, tot een succes en bovendien waagde hij een uitvoering van Franz Servais' *Appolonide.*

Mottl had *Tristan* voor de eerste maal geleid in Bayreuth in 1906. Ernest van Dyck, de befaamde zanger van Wagner's werk, herinnerde zich de woorden van een dodelijk vermoeide Felix Mottl na de uitputtende uitvoering: 'c'est du *Tristan* que je mourrai, dit-il, je suis superstieux'. Het voorgevoel zou juist blijken. Op 17 juni 1911 dirigeerde een verzwakte Felix Mottl - in München had men misbruik van zijn roem gemaakt en het uiterste van hem gevergd - een nieuwe uitvoering van *Tristan.* Hij zakte voor het orkest ineen. Drie dagen later was Mottl overleden.

Wagner's *Tristan* is een uniek kunstwerk. Voor een Nietzsche, een Romain Rolland en voor vele anderen zelfs een onovertroffen kunstwerk. Een uitzonderlijk scheppingsproces ook schijnt aan dit werk ten grondslag gelegen te hebben. Zelden of nooit naar mijn weten, heeft een kunstenaar de ontvangst van zijn schepping zo zeer voorvoeld en zelf met verwondering, met schrik welhaast - alsof buiten zichzelf staande - dit proces gadegeslagen en medegedeeld. Wagner's angst, zoals hij die in brieven aan Mathilde Wesendonck had uitgedrukt, dat een uitvoering van *Tristan* verschrikkelijke gevolgen zou kunnen hebben, is in tal van opzichten maar al te letterlijk bevestigd geworden.

De muzikalisering van de cultuur

Sinds de Romantiek verwierf de muziek een leidende functie in de kunst. De vergoddelijking van Wagner vormde daarin een hoogtepunt. Het enthousiasme beperkte zich nog tot een relatief kleine groep van liefhebbers. Pas in onze eeuw, met de snelle ontwikkeling van de communicatiemiddelen, zou de muziek de overbekende verschijnselen van massa-hysterie bewerkstelligen. Het gehele proces werd in de negentiende eeuw ingezet met de bewondering voor het genie van Beethoven. De romantische her-waardering van genialiteit, de nieuwe status van het creatief genie, is mede bepaald door het duistere en het in zijn tijd vaak niet-begrepen talent van deze machtige creator. Liszt en Paganini introduceerden het nieuwe aspect van de vurige verering van de virtuoos. En Schopenhauer had de muziek als eerste en hoogste in de rangorde van de kunsten geplaatst.

Er zijn echter wel degelijk protesten aangetekend tegen die leidende rol die de muziek kreeg toebedeeld. Daarvoor dient men zich vooral tot de filosofie te richten. Alvorens de inwerking van de muziek op de literatuur ter sprake te brengen, zou ik voor een moment het beschouwende element in dit essay achterwege willen laten om een tiental teksten te presenteren waarin de angst voor en afkeer van de dominerende rol van de muziek is uitgesproken. De teksten zijn duidelijk genoeg en behoeven geen toelichting (deze teksten zijn geselecteerd uit een groot werk dat ik in voorbereiding heb en dat men zou kunnen omschrijven als een ‘encyclopedie van de Europese cultuurkritiek’ - het element van de muzikalisering van de cultuur is daarin als speciaal thema benadrukt). De allerlaatste tekst is opgenomen als een curiositeit: dit citaat benadrukt dat de vrees voor het ‘opium-effect’ van de muziek niet louter behoort tot het Europese denken en dat deze opvatting evenmin tot het verleden behoort.

> Addison beschrijft de muziek als een onderhoudende vorm van vermaak, maar mocht zij de volledige macht gaan uitoefenen om zodoende de rede te bedreigen en de andere kunsten te verdrijven, dan zou hij de muziek een eendere positie toewijzen als Plato had gedaan die de kunst uit zijn ideale staat had verbannen.
> Volgens Grimm bezit de musicus het vermogen zijn toehoorder tot hartstochtelijke verrukking te drijven.
> Vandaar dat de macht van de muziek de meest dominerende van alle kunsten is.
> Heine voorspelt dat zijn tijdvak de annalen van de kunst zal ingaan als het tijdperk van de muziek. Met de geleidelijke vergeestelijking van het mensdom hebben de kunsten gelijke tred gehouden en door die gestegen spiritualiteit, het abstracte denken, is het concrete en materiële verdrongen en grijpt men nog slechts naar klanken en tonen.
> Kierkegaard is vooral bevreesd voor de demonische werking van de muziek op overgevoelige geesten en voor de zinnelijke macht die zij (vooral op vrouwen) kan uitoefenen.
> Victor de Laprade constateert dat door de macht van de muziek het vage, het dromerige, het fantastische en sensuele is geïntroduceerd in een sfeer waar eens het rationele heerste. De leidende positie van de muziek is een bedreiging voor de intellectuele orde.
> Montégut plaatst de muziek naast de narcotica waarnaar zijn tijdgenoten zo gaarne grijpen, naast de tabak, opium en haschisch. De werking van de muziek is echter de sterkste.
> Naar aanleiding van Schumann's ‘Paradies und Peri’ beklemtoont Nietzsche een element van verwekelijking van het gevoelsleven door die muziek.
> Volgens Valéry hebben de Duitsers de muziek de schijn van matafysisch beleven gegeven. Zij hebben de muziek

> aangegrepen als middel tot het ontketenen van richtingloze stormwinden en het graven naar bodemloze diepten.
> George Steiner schrijft dat in de religieuze vervoering de muziek het vroegere primaatschap van de taal heeft overgenomen.
> De Ayatollah preekt dat muziek en opium eenzelfde effect veroorzaken. Wil men een onafhankelijke staat opbouwen, dan dient men de media voor opvoedende doeleinden te gebruiken en de muziek te verbannen.

Literatuur: muziek, geur en verleden

Eén van de gemeenplaatsen in de literatuur van de negentiende eeuw is de nauwe samenhang tussen muziek, geur en de verschijnselen van paramnezie (de waanherinnering, de illusie van het *déjà vu*) en ekmnezie (een herinneringservaring waar men zich buiten het huidige moment waant, als terugverplaatst in het verleden).

De ervaring is wellicht op meest indringende wijze samengevat door Nijhoff in een beschouwing 'Over eigen werk'. De dichter beschrijft daar hoe hij, luisterend naar een plaat van de 'Blaue Donau' van Johan Strauss, tevens bemerkte dat hij die muziek niet bewust hoorde.

> In plaats van in mijn huiskamer, bij de grammofoon, zag ik mijzelf weer zitten, 20 jaar geleden, in een uitspanning, aan het water, waar op een podium gedanst werd. Ik zag weer de kelners, het avondlicht, de met lampjes behangen bomen, de fietsers aan de overkant van het water. Toen, 20 jaar geleden, hoorde ik die muziek waarschijnlijk niet, maar nu, 20 jaar later, kàn ik haar niet horen, omdat de herinnering zo veel sterker en sneller aanspreekt dan welke aanwezige klanken ook. Wat ik nu nog van deze muziek hoor, is, horen haar gehoord te hebben. Wanneer, vraag ik mijzelf dikwijls, onderging ik deze muziek, toen of thans?

Opmerkelijk schijnt dat een (op beide momenten!) nauwelijks gehoorde muziek, een dergelijke scherpe herinnering kan oproepen. Nijhoff verbindt aan deze ervaring dat bepaalde geuren eenzelfde effect teweeg kunnen brengen:

> De geur van klimop bijvoorbeeld, brengt mij zo snel terug naar de tuin van mijn ouderlijk huis, waar ik, onder de klimopmuur, jarenlang heb ziek gelegen, dat ik de klimop niet anders ruiken kan dan met dit beeld voor ogen.

Het feit dat bepalende geuren het beeld van een individueel verleden kunnen herroepen, was ook al aangeduid door Henri Bergson in zijn dissertatie *Les données immédiates de la conscience* (1889). De filosoof beschrijft daar hoe de geur van een roos bij hem een reeks van, zij het verwarde, jeugdervaringen kon oproepen. Met name Marcel Proust heeft van dit verschijnsel gebruik gemaakt in zijn monumentale roman *A la recherche du temps perdu.* De verbreidheid van het thema echter rechtvaardigt de aanduiding van een literaire gemeenplaats - zonder negatieve bijbetekenis - in dit verband.

In 1926, vrijwel onopgemerkt, publiceerde Vladimir Nabokov zijn eerste roman *Masjenka.* De hoofdfiguur in deze roman is Lev Ganin, een Russische *émigré* in

Berlijn. Uiteraard vormen verleden, herinnering en geheugen belangrijke bestanddelen in Nabokov's beschrijvingen van nostalgische figuren.

In een belangwekkende passage poogt deze Ganin tevergeefs zich wederom de geur te herinneren van een goedkoop, zoetigriekend parfum dat de naam ‘Tagore’ droeg. Nabokov schrijft:

> Ganin probeerde zich die geur opnieuw voor de geest te halen... maar zoals we weten kan het geheugen alles in de herinnering terugbrengen behalve geuren, hoewel niets het verleden zo sterk oproept als een geur die er eens mee werd geassocieerd.

Nabokov beperkt zich in dit fragment tot het constateren van het verschijnsel. Interessant is de wijze waarop Simon Vestdijk dit fenomeen thematisch in zijn romans heeft verwerkt. Beperken wij ons tot één, maar zeer fraai voorbeeld van dit procédé in Vestijk's werk.

In de serie van Anton Wachter romans verscheen *De andere school* in 1949. In de betreffende passage heeft Anton zojuist zijn affaire met Marie van den Bogaard uitgemaakt. Op het moment dat Marie uit de trein stapt - Anton zelf reist verder - is het een specifieke geur die hem aan de zoveel intenser vroegere verhouding met Ina Damman herinnert.

> Vestdijk schrijft:
> Op dit ogenblik was het hem, of hij werkelijk nog van haar (Marie) hield, en de tranen schoten hem in de ogen. Maar even voordat de conducteur het portier sloot, sloeg wat rook van de locomotief naar binnen, waarvan de geur hem aan het Lahringer station herinnerde, wanneer hij Ina Damman wegbracht: die tragisch benauwende geur van het afscheid nemen, van het steeds weer terugkeren, van het steeds weer opnieuw vinden; en de snik, die bij de tranen hoorde, gold niet het meisje Marie van den Bogaard.

Een geur kan bepaalde aspecten van een individueel verleden herroepen. Daartegenover hebben sommige schrijvers het verleden een geur toegedacht. Gérard de Nerval, bijvoorbeeld, waardeerde het ‘parfum van de Renaissance’, terwijl Matthew Arnold het ‘aroma van de middeleeuwen’ prefereerde.

Talloze auteurs nu hebben door de ervaring van muziek een identiek her-beleven van het verleden medegedeeld. Het is overigens opmerkelijk dat een mogelijk verband tussen de ervaringen van geur en muziek reeds werd aangeduid door Jean Paul Richter in paragraaf 49 van zijn *Vorschule der Asthetik* (1806).

‘Rien ne retrace le passé comme la musique’, schreef Mme de Staël in *Corinne* (1817). Muziek, aldus Balzac in 1834, dat betekent voor mij herinneringen. De gehele romankunst van de Duitse en Franse Romantiek is doordrongen van een (over) gevoelige houding tot de muziek. De muziek - in een zeer wijde variatie van uitingsvormen - dient in de meeste gevallen als een technisch middel om gebeurtenissen uit het verleden van een romanfiguur in detail te beschrijven. Of, door middel van de muziek (voorkeur, afkeer, etc.), wordt de psychologie van de figuur verdiept. Karakterschakering en muziek hangen dikwijls nauw samen.

Muziek en verleden: vrijwel altijd is ook de liefde daarbij betrokken (ik kom daar op terug). Eén voorbeeld echter. In haar roman *Jacques* (1834) beschrijft George Sand de liefde van de hoofdfiguur voor het meisje Fernande. De laatste zingt op een bepaald moment een oude romance waardoor Jacques hevig ontroerd raakt. Dezelfde romance werd eens gezongen door een meisje dat hij in zijn jeugd had liefgehad, zijn eerste liefde (een variant op ditzelfde thema komt ook bij James Joyce voor - ik kom ook daar op terug). De muziek roept tal van sentimentele herinneringen

op, hetgeen Fernande in jaloezie doet uitbarsten omdat zij geen deel van dat verleden uitmaakt.

Het vermogen van de muziek herinneringen op te wekken, is in de Nederlandse literatuur onder andere verwoord door Marcellus Emants in zijn roman *Liefdeleven* (1916). Die liefde betreft dan het huwelijk tussen Christiaan en Mina. Muziek blijkt voor Mina een mogelijkheid te bieden om te ontsnappen aan de grauwheid van het dagelijks bestaan. Als zij 's avonds, schrijft Emants, ‘aan haar viool allerlei oude, halfvergeten melodieën ontlokte, kon zij in de hoogste vervoering raken over de verrukkelijke muziek, die de goddelijk macht bezat je een heel verleden met al zijn lief en leed opnieuw te doen herleven.’

Het afwijkende van de geciteerde passage is dat Mina zelf het instrument bespeelt dat haar geheugen in werking zet. In de meeste parallelle gevallen wordt de muziek passief ondergaan. Men kan daar een conclusie aan verbinden: de verheerlijking van de muziek sinds de vroege negentiende eeuw kenmerkt zich door een passief beleven, een krachteloos zwijmelen. Dat gaat vrijwel altijd gepaard aan snikken en

snotteren: er zijn heel wat tranen vergoten bij de muziek van de negentiende eeuw. De muziek is stellig mede verantwoordelijk geweest voor die devitalisatie van het cultureel gebeuren die Huizinga in *Homo Ludens* constateerde.

Onlangs stuitte ik op een tekst waarin een verband tussen muziek en herinnering op een andere wijze tot uitdrukking is gebracht. De 'ik' in Dostojewski's fascinerende *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864) beschrijft hoe hij werd achtervolgd door een herinnering aan een voorval dat zich in het verleden had afgespeeld. Die gebeurtenis was hem plotseling, zonder enig aanwijsbare reden, in alle duidelijkheid te binnen gevallen en de herinnering daaraan bleef hem door het hoofd spelen 'als een hinderlijk muzikaal motief, dat je niet wil loslaten'. Slechts door aantekening te maken van die gebeurtenis vermoedt de 'ik' dat hij zich van de hinderlijke herinnering kan bevrijden.

Er is tot besluit door sommige kunstenaars nog gewezen op een interessante overeenkomst tussen de werking van geur en muziek en die overeenkomst betreft het creatieve proces zelf. Het is ongetwijfeld juist dat voor vele romantische auteurs de muziek slechts diende om de eigen fantasie in werking te zetten, de muziek diende als katalyzator in het eigen scheppingsproces. Sommige kunstenaars hebben door middel van geuren eenzelfde proces op gang willen brengen. Schiller bijvoorbeeld koos bij voorkeur de geur van rottende appels in zijn directe nabijheid tijdens het schrijven van zijn poëzie. En volgens de Countess of Blessington had Lord Byron haar in één van hun conversaties toevertrouwd dat hij als stimulant in het scheppingsproces zowel de inspirerende kracht van de muziek waardeerde als de opwekkende geur van parfum.

Muziek en liefde

Hugo von Hofmannsthal waardeerde Beethoven als een 'Schöpfer einer Sprache über der Sprache'. De romantici beschouwden de muziek een taal, een 'langue sonore' die werd afgezet tegen de dagelijkse omgangstaal, een 'langue vulgaire'. Een opvatting die op aardige wijze tot uitdrukking is gebracht door Lev Tolstoj (als opgetekend door Gorki in één van zijn *Literaire portretten*): 'De klank heeft meer ziel dan de gedachte. De gedachte is een beurs met stuiverstukken, maar de klank is volkomen ongerept en zuiver.'

De muziek is een taal zonder woorden. Zij doet haar werk juist daar, waar het gesproken woord niet toereikend blijkt om uitdrukking aan gevoelens te geven. De muziek drukt het onzegbare uit. Muziek is een algemene taal die wij allen herkennen, vandaar dat zij ons zo vertrouwd en 'vaterländisch' (om met Novalis te spreken) aandoet. Of zoals Lamartine in zijn *Cours familier de littérature* ('Entretiens' 29 over de muziek van Mozart) schrijft, muziek is 'une parole, une langue, ou si vous aimez mieux une "littérature". La musique est "la littérature des sens et du coeur"...' De muziek spreekt de taal van het hart, zowel die van individuele emotie als die van het verlangen naar verbroedering, naar de 'communion d'âmes'.

De ervaring van strikt individueel beleven (een 'excitation de vie intérieure intense') en van deel uit te maken van gemeenschappelijke - bijna religieuze - aandacht ('et communion') is beschreven door Valéry in zijn herinneringen aan een 'Concert Lamoureux en 1893'.

De macht van de muziek om enkelingen tot elkaar te brengen, is door Emants uitgewerkt in *Een nagelaten bekentenis.* Tijdens één van de eerste ontmoetingen van de 'ik' figuur met Anna, kwam het gesprek terloops op de muziek. Zij overwon

daardoor haar verlegenheid en bleek een enthousiast en gevoelig bewonderaarster van deze kunst. En het gevolg was dat

> *zij* die avond wel een uur lang aan de piano bleef zitten, allerlei stukken beginnend, waarvan de technische moeilijkheden haar krachten te boven gingen en dat *ik*, naast haar staande ten einde de bladen om te slaan, een vertrouwelijkheid tussen ons voelde ontstaan, die me even gelukkig maakte als verbaasd.

In de meeste gevallen echter spreekt de muziek in de roman een veel directer taal van liefde. Als wij in onze keuze van voorbeelden de dwang van de chronologie verwaarlozen (omdat invloeden of ontleningen mij in dit verband niet interesseren - het gaat hier om de meer of minder geslaagde verwerking van bepaalde thema's in de literatuur), dan ligt het wellicht voor de hand om allereerst de aandacht te richten op Lodewijk van Deyssel's roman *Een liefde.*

Op een avond had Mathilde's vader een feestelijke bijeenkomst georganiseerd. Jans was zojuist voor de tweede maal met wijn rondgeweest. Mevrouw van Borselen had al iets gezongen, Ster en Jozef hadden al wat voorgedragen, en nu was het de beurt aan Mathilde. Zij stelde voor om de moeilijke *Sonate pathétique*, waarop zij al enige tijd had geoefend, op piano voor het gezelschap te spelen. Jozef van Wilden verzocht haar of hij de bladen mocht omslaan. Koel stemde zij in. Zij was wat angstig maar vastberaden begonnen te spelen en naarmate het stuk vorderde, ging het beter. Van Deyssel vervolgt:

> Zuiver, zonder één fout, had zij het stuk voleind, zij was vuurrood geworden en transpireerde er van. En onophoudelijk had zij Jozefs warme adem langs haar oor voelen gaan. Zij had gemerkt, dat die al sneller en sneller werd, naarmate zij gelukkiger speelde. Zij zag de bladen bibberen in zijn hand bij het keeren; eindelijk had ze hem tranen hooren inslikken, ja, zij had het duidelijk gehoord, hij had gehoest om niet te laten merken dat ie huilde. Het laatste blad had zij zelf moeten omslaan, want hij vergat 't, en zij wist toen niet eens meer of hij nog wel achter haar stond. Maar toen ze de slotakkoorden had neërgestooten in volle vuur, en ze, met een zekere koude door de leden, opstond en zich met een ‘dank-je wel’ naar Jozef keerde, ..., had hij heel zachtjes tegen haar gezeid, dat hij zooveel van haar hield.

Mathilde speelde de muziek die Jozef ertoe bewoog haar zijn liefde te verklaren vlekkeloos op de piano. Er is hier een aardige vergelijking te trekken met de wijze waarop Prosper Mérimée dit thema in *Le double méprise* had verwerkt. Daar betreft het de ontluikende liefde tussen Darcy en Julie.

De situatie is identiek, het betreft een gezellige avond waar diverse gasten iets spelen, zingen of voordragen. Julie werd verzocht een niet nader genoemd maar gevoelig stuk te zingen waarbij zij zich zelf op de piano zou begeleiden. Haar optreden werd een fiasco. Zij zong vals en zonder gevoel. Sommige gasten glimlachten spottend, andere maakten boosaardige opmerkingen. Toen zij beschaamd van achter de piano opkeek, was Darcy - opnieuw een bleke jongeling - de eerste die haar opviel: ‘Il était pâle et ses yeux roulaient de larmes, il paraissait plus touché de sa mésavonture qu'elle ne l'etait même. “Il m'aime! pensa-t-elle; il m'aime véritablement”’.

In de reeds eerder genoemde eerste roman *Masjenka* van Nabokov, raakt de hoofdfiguur Ganin verliefd op het meisje Masjenka tijdens een concert in de dorpsschool gegeven door de bas van de opera van Petersburg, een ‘magere man met een paardegezicht’. En tijdens het bijwonen van een uitvoering van Puccini's

La Bohème begreep Anton Wachter tijdens de tweede acte plotseling dat hij verliefd op Esther Ornstein was geworden - de *muziek* had hem verliefd gemaakt, volkomen duidelijk en onafwijsbaar verliefd.

Opnieuw blijkt Emants weer op originele wijze gebruik te hebben gemaakt van het oude thema muziek en liefde door de situatie een draai te geven. In *Een nagelaten bekentenis* is de liefde tussen Anna en de 'ik' figuur, na haar bevalling, verkoeld. Toen haar, zonder hatelijke bijbedoeling en in een opflikkering van goedigheid door hem gevraagd werd waarom zij nooit meer piano speelde, kreeg hij op sombere toon toegevoegd: '"Waarom zou ik spelen?" Het antwoord verbitterde me erg; ze wist immers, dat ik van muziek hield. Wilde ze me dan met geweld onze stille vijandheid zoveel mogelijk accentueren?'. Met de liefde blijkt ook de muziek uit het huwelijk te zijn verdwenen.

Het lokkend lied

In een voorafgaande passage maakte ik reeds melding van George Sand's roman *Jacques* waarin de liefdesverhouding tussen Jacques en Fernande is beschreven. Fernande zingt op een bepaald moment een oude romance waardoor Jacques zeer ontroerd raakt - diezelfde romance werd eens gezongen door het eerste meisje dat hij had liefgehad.

Ditzelfde thema nu werd gebruikt door James Joyce in een schitterend kort verhaal - onovertroffen binnen de rijke geschiedenis van het genre - getiteld ‘The Dead’ en opgenomen in de verzameling *Dubliners* (1914). In dit verhaal verzamelden de gasten zich in het huis van de ongehuwde maar muzikale dames Kate en Julia Morkan ter gelegenheid van het jaarlijkse kerstbal. Aanwezig zijn ook Gabriel Conroy, neef van beide dames, onderwijzer en literair criticus voor de Daily Express, met zijn echtgenote Gretta. Voor de maaltijd wordt er gedanst, gezongen en piano gespeeld. Tijdens het diner kwam het gesprek - geleid door Mr. Bartell D'Arcy, de tenor met het donkere uiterlijk en de fraaie snor - op de opera en de Italiaanse gezelschappen die in vroeger tijden Dublin kwamen bezoeken. Na de maaltijd spreekt Gabriel enkele retorische woorden om de jaarlijkse dankbaarheid voor het jaarlijkse gebeuren tot uitdrukking te brengen.

De gasten vertrekken. In de donkere hal wacht Gabriel totdat Gretta gereed zou zijn om de koude terugtocht te beginnen. Hij ziet zijn vrouw op de eerste verdieping staan, in de schaduw, steunend tegen de trapleuning. Zij stond daar, roerloos, luisterend naar een lied in de oude Ierse toonaard dat op klaaglijk - schorre wijze werd gezongen door Mr. D'Arcy die tevoren had geweigerd op te treden vanwege zijn grieperigheid.

Door dat lied ‘Het meisje van Aughrim’ was Gretta in een opgewonden stemming geraakt, met een blos op haar wangen en schitterende ogen had zij naar de zanger geluisterd. Gretta's reactie op die muziek had Gabriel innerlijk verwarmd en een gevoel van tederheid voor zijn echtgenote doorstroomde zijn lichaam. Op de terugweg door het besneeuwde Dublin waren die gevoelens nog intenser geworden en een heftig verlangen naar haar overmeesterde hem.

Thuisgekomen echter blijkt Gretta volkomen afwezig en plotseling in snikken uitbarstend, bekende zij dat dat lied, ‘Het meisje van Aughrim’, haar zo bedroefd had gemaakt. Dat lied werd eens door een jongen, Michael Furey, gezongen in de tijd dat zij in Galway bij haar grootmoeder woonde. Hij werd ziek toen hij had vernomen dat zij naar Dublin zou vertrekken. De avond voordat zij het huis van haar grootmoeder zou verlaten, zag zij hem voor de laatste maal. Hij had zijn ziekbed verlaten om haar huiverend van de kou te vertellen dat hij niet verder wilde leven. Een week later stierf hij - hij was voor haar gestorven had Gretta altijd geloofd zonder dit geheim met iemand anders te delen.

Gretta's eerste reactie op de muziek had bij Gabriel herinneringen opgeroepen aan hun intieme leven en hij was vervuld geraakt van tederheid en vreugde en verlangen. Het melancholische lied had Gretta's gedachten teruggeplaatst naar de liefde van haar jeugd, de liefde van een gevoelig-muzikale jonge man die voor haar gestorven was. Het oude thema, de gemeenplaats van muziek - liefde - herinnering blijkt in dit verhaal van Joyce op de meest sublieme en originele wijze verwerkt.

Het blijkt dikwijls dat de stem, het gezongen lied, de toehoorder tot de ontdekking van een liefde drijft. Jacques bijvoorbeeld was zich niet bewust van een mogelijke passie voor Fernande, maar haar stem bleek in dat opzicht van doorslaggevende overtuigingskracht: ‘Jusque là il ne m'avait pas vue. ... De ce moment il m'a aimée’.

Een minder verbreid thema is dat van de liefde van de romanheld voor de dame van wie hij slechts op een afstand de stem heeft mogen horen zonder haar ooit te hebben gezien, de lokkende stem van *la belle inconnue.* In P. de Musset's *Les nuits italiennes* bijvoorbeeld hoort de hoofdfiguur, ‘le comte Andréa’, van verre een prachtige stem die de romance *La Stranièra* zingt: ‘Une admirable voix de contralto chanta la romance de *La Straniéra*, et je ne sais quel frémissement me fit deviner que cette voix devait être celle de ma belle inconnue’.

Dit thema vindt men op fraaie wijze verwerkt in Robert Musil's eerste roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906). Het betreft daar de herinneringen aan een klein stadje in Italië waar hij met zijn ouders logeerde in een hotel niet ver van de schouwburg. Iedere avond werd dezelfde opera gegeven en iedere avond kon hij iedere toon en ieder woord (van een taal die hij niet kende) van daar horen. En zo gebeurde het dat hij verliefd werd op één van de zangeressen, zonder haar ooit te hebben gezien.

De felle hartstocht van de aria's ervoer de jonge Törleß als de vleugelslagen van grote zware vogels. Probeerde hij zich de acteurs voor te stellen die bezig waren die hartstochten uit te beelden, dan schoten onmiddellijk donkere vlammen voor zijn ogen op. Die duistere brand, deze zwarte vleugelslagen beminde hij onder de naam van de zangeres die hij nooit had gezien.

Door deze ervaringen van Törleß zijn wij gekomen aan een laatste thema dat men steeds weer in de literatuur terugvindt, de macht van de muziek om zinnelijke of sensuele gevoelens te prikkelen.

Muziek en handtastelijkheid

De muziek, schreef Balzac in *L'Enfant maudit*, is ‘le plus sensuel des arts pour les âmes amoureuses’.

In *De vrije vogel en zijn kooien* (1958) beschrijft Simon Vestdijk hoe de hoofdfiguur in de roman, Anton Wachter, als deze Chopin's *Tarantella* op de piano speelt, plotseling beseft dat die muziek in verband stond met een nieuwe affaire, een ophanden zijnd avontuur met een dame genaamd Fietje. Dit gevoel scheen vooral te liggen in ‘het verwachtingsvolle dominantseptiemakkoord, waarmee het middendeel inzette, heel opwindend was dat, zeldzaam tintelend, en ook leuk en gezellig, en met bepaald heel duidelijke verwijzingen naar “die lichamelijke dingen”...’.

Op de relatie van muziek en erotiek is met name in de Duitse Romantiek dikwijls gezinspeeld. Door Friedrich van Schlegel in zijn opmerkelijke erotische roman *Lucinde* (1799), was de muziek reeds aangeduid als de taal der liefde. Maar het zinnelijk effect, de erotische betovering van de muziek, waarvoor bijvoorbeeld Kierkegaard zo bevreesd was, werd vooral benadrukt door Tolstoj in de *Kreutzersonate* (1889). Het analyseren van de erotische werking van muziek bleek zelfs later in de negentiende eeuw zo schokkend, dat dit werk in Duitsland illegaal als pornografie werd verhandeld.

Voor zover het de zinnelijke en prikkelende werking van de muziek betreft, zou ik in dit verband willen wijzen op een aardige parallel tussen een drietal romans. Marcellus Emants' meesterwerk *Een nagelaten bekentenis* verscheen in 1894. In een passage aan het begin van deze roman beschrijft de auteur hoe de ‘ik’ figuur terugziet op een ervaring waarin deze eensklaps door muziek werd geprikkeld tot een wellustige dadendrang zoals hij die daarvoor nimmer had ervaren. Emants schrijft:

> De muziek van een doortrekkend regiment hief in de straat een opwekkende mars aan en 't was, of deze schetterende akkoorden mij de

> slappe zenuwen spanden. Ik voelde een golf van kracht mijn aderen doorstuwen en beeldde me in eensklaps alles te kunnen, alles te durven. Ik lei mijn hand op de mooie, witte vingers, waarvan mijn ogen al weer een uur lang zich geen seconde hadden afgewend en nu gebeurde, wat ik wist, dat gebeuren zou en toch voor onmogelijk hield... zij trok niet terug.

Dat overigens de muziek een figuur tot een dergelijke dadendrang doet aanzetten, is vrij regelmatig in de literatuur terug te vinden. In de genoemde roman van Emants, verklaart de

‘ik’ figuur zijn liefde aan Anna in de schouwburg. Het orkest speelde een fantasie op thema's van *Lohengrin* en het was deze muziek die hem over het ‘rotsblok der onhandige verlegenheid’ heensleepte.

Een nog opmerkelijker voorbeeld echter kan men vinden in Goncharow's roman *Oblomow* (1855). In de literatuur vertegenwoordigt Oblomow het type van de anti-Faust, de figuur zonder wil, zonder ambities, zonder verwachtingen. Het enige moment in de romans dat Oblomow tot dadendrang gedreven wordt, is tijdens een muzikale aankomst met Olga Sergejewna, vriendin van zijn energieke kennis Stolz. Haar zang beroerde hem hevig en scheen hem tot daden te bezielen. Op dat moment bleek hij ‘bereid een grote reis te aanvaarden, had hij zo kunnen instappen’. Als Olga de piano verlaat, ziet zij een emotioneel bewogen Oblomow tegenover haar. Terwijl zij zijn hand grijpt en waarderend over zijn gevoel voor muziek spreekt, antwoordt Oblomow zacht: ‘Nee..., het is niet de muziek..., het is... liefde!’.

In 1959 publiceerde Françoise Sagan haar befaamde roman *Aimez-vous Brahms*? Op een gegeven moment in de roman bezoeken de figuren Simon en Paula een concert waar werk van Brahms wordt uitgevoerd. Tijdens dat concert nemen de gedachten van Simon een erotische wending (Kierkegaard's vrees dat vooral de vrouw ‘vatbaar’ zou zijn voor de zinnelijke werking van de muziek wordt in de literatuur steeds weer weerlegd).

> In de betreffende passage schrijft Sagan:
> Simon moest zich weerhouden om zich naar Paula te wenden, haar in armen te sluiten en haar te omhelzen. Ja, haar omhelzen... Hij verbeeldde zich al dat hij zich over haar heen boog; haar mond zocht de zijne, ze legde kwijnend haar armen om zijn hals... Hij sloot de ogen. Paula zag de uitdrukking op zijn gezicht en veronderstelde dat hij wel een ware muziekliefhebber moest zijn. Maar op hetzelfde ogenblik zocht een bevende hand de hare. Ze schoof die wrevelig van zich weg.

Simon's erotische bewogenheid door de muziek laat zich vergelijken met die van Anton Wachter zoals beschreven door Simon Vestdijk in *De rimpels van Esther Ornstein*, een roman die in datzelfde jaar 1959 was verschenen.

Samen met Esther woonde Anton een uitvoering van *Tosca* bij. Tijdens die uitvoering voelde Anton dat zijn lichaam,

> helemaal uit zichzelf, als een bandeloze rakker in opstand kwam, zo erg, dat hij niet begreep waarom Esther zich niet verschrikt van hem afwendde... Het was verschrikkelijk; maar het was ook verschrikkelijk prettig, en er kwam niet eens een eind aan, toen Scarpia met een dolk in zijn hart aan de voeten van Tosca lag te rochelen. Een heel mooie opera, hij wilde Esther iets toefluisteren, haar hand grijpen in de communie van schoonheid en tragiek; maar hij vertrouwde zichzelf niet, hij zou die vlezige meisjeshand, koel, nu misschien warm, niet meer los kunnen laten, en Esther zou iets merken, en de hand bevreemd terugtrekken, opkomend voor haar eer, net als Tosca, die daar bezig was een paar kaarsen bij Scarpia neer te zetten, alsof dat er nog wat toe deed.

Vestdijk's originaliteit als romanschrijver blijkt mede uit het feit dat Anton voor de eigen zinnelijke gevoelens, opgewekt door de muziek, een parallel bespeurt in de dramatische ontwikkeling van de opera zelf. Het verloop van de roman loopt hier parallel aan of is afgezet tegen de dramatische ontwikkeling in de befaamde opera.

Het drietal aangehaalde voorbeelden in deze beschouwing toont overigens hoezeer de aard van de muziek kan uiteenlopen: een militaire mars, werk van Brahms en *Tosca* dienen achtereenvolgens om de erotische werking van de muziek op romanfiguren tot uitdrukking te brengen.

Vestijk's oorspronkelijkheid komt nog op een andere wijze tot uiting, daar waar hij de vrouwen in het leven van Anton Wachter karakteriseert door specifieke passages uit muziekwerken. De figuur van Gonnie Ruhling heeft als haar eigen muziek het vierde deel van Mahler's derde symfonie. Elders heet het dat de verpleegster, zuster Klaassen, fonetisch vertegenwoordigd is door het tweede koor uit Bach's kantate *Wachet auf.*

Om eigen namen, vooral plaatsnamen, een eigen kleur of toon toe te denken, is vooral beproefd door Marcel Proust (met name in het derde hoofdstuk van *Swann*). Dezelfde techniek, zij het minder verfijnd, was al eerder toegepast door Karl Phillipp Moritz in zijn roman *Anton Reiser* (1785-90). Een zeer fraai voorbeeld hiervan trof ik aan in een brief van Valéry aan André Gide, waarin deze schrijft: ‘ANTWERP! un Baudelaire tout fauve et noir gît dans ce mot’.

Deze techniek schijnt parallel te lopen aan een traditie in het Europese denken om klank en kleur met elkaar te verbinden. Rimbaud's sonnet ‘Voyelles’ is daarvan wellicht het meest geslaagde voorbeeld, maar er zijn talrijke vroegere pogingen daartoe aan te wijzen zowel in het Franse als het Duitse denken. Hoe het zij, de overeenkomst tussen klank en kleur (en bij E.T.A. Hoffmann ook geur) is dikwijls gezocht en verscheidene auteurs hebben de *kleur* van eigen namen pogen aan te duiden. Het zoeken naar een *muziek* van eigen namen echter lijkt een unieke uitvinding van Simon Vestdijk te zijn.

De macht ondermijnd

De aanval op de machtspositie van de muziek (vooral van Wagner's muziek) werd door musici zelf ingezet. Debussy lanceerde de leuze dat men niet langer nàar Wagner moest werken, maar dat de periode van het ná Wagner was ingetreden. Erik Satie - die ook op zo kundige en humoristische wijze de pen wist te hanteren - trok ten aanval tegen de slavernij en het ‘frikkendom’ in de kunst. In een stuk over Strawinsky ziet Satie terug op de periode van de idolatrie van Wagner in Frankrijk: ‘De Wagner-dictatuur was alleenheerseres en domineerde op verfoeilijke wijze de algemene Smaak. Tijdperk van troosteloosheid! waarin zelfs de grote Klassieken verpletterd schenen’.

Beide componisten hebben ertoe bijgedragen dat de muziek van al de grote pretenties die men haar in de negentiende eeuw had toegedacht, werd ontdaan en opnieuw gewaardeerd kon worden als muziek alleen (zonder religieuse vervoering, zonder tranen). Paul Valéry werd ongetwijfeld door hen geïnspireerd toen hij over het effect van de muziek op de toehoorder schreef dat ‘le vrai connaisseur en cet art est nécessairement celui auquel il ne suggère rien’.

Men heeft dikwijls gesuggereerd dat de modernistische kunstenaars rond de eeuwwisseling zowel arrogant als agressief in hun optreden waren. Dat is misschien wel zo: de botsing tussen kunstenaar en bourgeois is althans nooit feller geweest. Maar in zijn opvattingen ten aanzien van de plaats en functie van de kunst in de samenleving - zoals Ortega y Gasset al terecht opmerkte in zijn mooie essay over ‘The Dehumanization of Art’ (1925) - toonde de kunstenaar een groter eenvoud en bescheidenheid dan zijn voorgangers.

In de literatuur, poëzie en proza, bleef men voorlopig gebruik maken van de mogelijkheden die de muziek de literatuur had geboden. Maar het werd toch duidelijk dat de literaire gemeenplaatsen wel al te dikwijls waren betreden. Het is onmogelijk

een punt in de geschiedenis aan te wijzen waarop vanuit de literatuur de aanval op de macht van de muziek werd ingezet. Eén roman echter heeft in die aanval voor een explosie gezorgd: Sartre's *La nausée* (1938). In die roman speelt de (jazz) muziek een niet onaanzienlijke rol, maar elke interpretatie van de werking van muziek zoals men die telkens weer herhaald vindt in de romankunst sinds de Romantiek, is daar volledig ondermijnd. In een haarscherpe ontrafeling van de literaire gemeenplaatsen heeft Sartre stellig bijgedragen tot - voor zover het de literatuur betreft - de definitieve 'Entgötterung der Musik'. Maar dan toch ook weer niet zo definitief. In 1959 bleken de gemeenplaatsen nog genoeg vitaliteit voor Françoise Sagan te bezitten om haar 'bestseller' *Aimez-Vous Brahms*? te schrijven.

Dirk Kroon
Maurits Mok, Bij brood alleen

Vanaf zijn eerste verzen heeft Maurits Mok zich een dichter getoond die de vinger houdt op de pols van de tijd. Opgegroeid in bewogen tijden stond hij vanaf het begin open voor de actualiteit. In de dertiger jaren werd hij dan ook direkt herkend als iemand die vorm gaf aan een versinhoud die afkomstig was van wat men toen een ‘vent’ noemde. Dit wil niet zeggen dat zijn werk een uitsluitend actueel karakter bezat. De verbeeldingskracht van epische verzen als ‘Exodus’, ‘Kaas- en Broodspel’ en ‘De rattenvanger’ reikte verder en was omgekeerd evenredig met die van de latere bezetter. Tegenover werkelijkheidsvertekening en ideologische bewustzijnsvernauwing stelde hij werkelijkheidsverkenning en vrijheidszin. Zijn werk kon heel goed functioneren als verzetspoëzie, maar bevatte een zodanig ruime (ook historische) context, dat het niet aan één bepaalde tijdsperiode is gebonden. Hiermee is enerzijds een positief waardeoordeel over zijn poëzie uitgesproken, anderzijds vastgesteld dat Maurits Mok de bedreiging van vrijheid en leven niet een specifiek midden-twintigste-eeuw gegeven acht. Hij zal waarschijnlijk ook niet de mening van Orwell zijn toegedaan, dat het fascisme alleen met fascistische middelen valt te bestrijden. Zijn dichterschap wijst hem een andere weg.

Men kan die weg volgen in de vele bundels die hij na de Tweede Wereldoorlog publiceerde. Ook daarin is voortdurend de polsslag van de tijd met een klemmend ritme voelbaar. Het zal niemand verbazen wanneer men bedenkt dat Mok een van de overlevenden was van een volk dat tot een schuldig ras werd bestempeld en grotendeels van de aardbodem werd weggevaagd. Die actualiteit zou voor Mok nooit meer voorbijgaan. Maar hij legt zich er niet bij neer. Het roept hem op tot verzet. Tientallen gedichten leggen er getuigenis van af, dat de dood van zovelen, zoveel verwanten hem dreigt te breken. Hij bezwijkt echter niet, al gaat hij gebukt onder het besef van vergankelijkheid. Telkens weet hij perspectieven in de werkelijkheid te vinden en ervaart hij een gevoel van continuiteit. Dan schrijft hij gedichten die het onmogelijk geachte, mogelijk trachten te maken. Hij kent aan het woord een levende en levenwekkende kracht toe en roept de doden tot bestaan. Dit dwingen tot aanwezigheid duurt echter maar een gedicht lang. En het definitieve gedicht, het toereikende woord zal nooit worden geschreven. Mok weet het, Slauerhoff drukte dit besef uit in het verhaal ‘Het eind van het lied’, Achterberg wist het keer op keer. Het heeft hen niet verhinderd steeds in het onmogelijke te blijven geloven. Men kan dit de droom van de monomane dichter noemen. Men kan ook zeggen dat dichters als Mok de enkelingen zijn die een werkelijke vrijheid, een volledige bevrijding trachten te bewerkstelligen. Daarin staan zij diametraal tegenover allen die de werkelijkheid trachten te verkleinen, menselijke mogelijkheden wensen in te tomen en eerder de dood dan het leven propageren.

De poëtische ontwikkeling die Mok doormaakte, staat in direkte relatie met wat hij vaak ondanks zijn skepsis beoogde. Verzet tegen de dood en het dodende vereist een toenemende concentratie en steeds sterkere wapens. Moks taal wordt in de loop der jaren dan ook steeds meer geladen, de gedichten worden korter, de beeldspraak bijtender, het ritme vaak meer afgebeten en altijd dwingend. Dezelfde kenmerken gelden voor werk dat andere thema's laat horen. De versstructuur wordt wel hechter, maar de thematiek is zeker niet concentrisch. De ervaringen van lijden en dood doen Mok zoeken naar leven. Ook in dit opzicht weet hij zich telkens weer te bevrijden. De grondtoon van zijn poëzie moge die van de vergankelijkheid zijn, niettemin vindt Mok voortdurend nieuwe boventonen die ingaan tegen het geluid van de vernietiging. De verschrikkingen die hij heeft waargenomen in zijn tijd en in

de geschiedenis, hebben hem niet blind gemaakt voor manifestaties van levenskrachten. Maurits Mok is niet een dichter van het of/of, maar van het zowel/als. Daardoor bezit zijn werk een rijkdom die niet in kort bestek kan worden opgesomd. Voor een bescheiden inventarisering verwijs ik onbescheiden naar mijn artikel 'Tussen afweer en overgave' in BZZLLETIN 60, dat geschreven werd ter verwelkoming van Moks *Gedichten van zestig tot zeventig* waarin vier bundels werden verzameld. Intussen ligt er weer een bundel voor ons, die laat zien dat Mok steeds weer nieuwe wegen kan gaan en nieuwe perspectieven heeft te bieden.

De jongste bundeling kreeg de titel mee *Bij brood alleen.* Men herinnert zich de naam van een CDA-brochure 'Niet bij brood alleen' en kan de titel zien als een nauwelijks verholen kritiek op leiders die hun volgzaam volk leuzen voorhouden waaraan geen inhoud wordt gegeven. Mok weet te goed wat het is, niet bij brood alleen te leven. Zijn poëzie laat niet anders blijken. Maar wanneer de zingeving van een bestaan wordt misbruikt en als motto moet dienen voor een zoethoudend programma van ideologen, dan neemt hij duidelijk afstand.

Mok zou zichzelf echter ontrouw zijn wanneer hij zou kiezen voor eenduidige, anekdotische poëzie. In het titelgedicht signaleert hij vooral het gevaar van taalmisbruik met betrekking tot poëzie. En dan niet alleen de poëzie van anderen, maar ook die van zichzelf. Bovendien zondert hij de poëzie niet af van zoiets als leven of sterven:

Bij brood alleen

Al die poëtische vondsten,
een zon, een oog van vuur, wind
die door de bomen wandelt, een man
die de nacht uit zijn keel schraapt,
de deur naar de dag opendoet
en meeloopt met de mensen die
hun lijf dragen, een slakkehuis -
het is te weids, men zou
het heel bescheiden moeten doen,
zichzelf zorgvuldig bij de hand houden,
niet verder kijken dan het raam waarvoor men zit,
het bevende gordijn, de vlieg die zich
de vleugels wast - en onderwijl

het dagelijks deel
kauwen en slikken, bij brood alleen
leven en er ook
bij leren sterven.

Aan het eenvoudsmotief dat in vorig werk soms stem kreeg, voegt hij hier een verre van berustende toon toe.

In een ander gedicht neemt hij scherper stelling tegen ideologen. Hij geeft er voor de zoveelste maal blijk van, zijn tijd nauwlettend en argwanend te volgen. Hij kent de geschiedenis en weet dat wat hij hier en nu waarneemt, niet een louter actueel karakter heeft:

Op de markt

Wat heeft de wereld veel mannen
met heilige baarden en glazige ogen,
geluidloze geweldenaars die de massa
om hun manende vinger winden en druipen
van geprevelde vroomheid. Eensklaps verrijzen zij
in reddende gedaante midden op de markt
en op slag verschuift de tijd, staan oude leugens
als waarheid te pronk en spuwt het volk
vlokken geestdrift. Reeds begint
de heiligheid in mensenbloed te baden,
stromen mensenbloed dat stijgt en stijgt
tot aan de vrome baard, de prevelende mond.

Morgen- en avondrood vermengen zich
met wat daar wordt vergoten, het gehuil
der geestdrift drukt de doodskreten omlaag,
diep in de grond, diep in de bloedige
schoot van de nacht.

Aan de bovenstaande gedichten kan men zien dat Moks gedichten openstaan. De beginregels nemen de lezer gemakkelijk mee naar de kern die verderop in het gedicht ligt. Naarmate het gedicht vordert neemt de spanning toe en is de lezer voldoende geladen om alle betekenisvelden te omspannen. Soms wordt de spanning schoksgewijs opgevoerd. Het gedicht over Breyten Breytenbach b.v. verraadt op een natuurlijke wijze de emotie, de wanhoop ditmaal. Het begint in de derde persoon maar richt zich vanaf de tweede strofe plotseling tot degene om wie het gaat. Alsof Maurits Mok een uitweg zoekt uit hetgeen in de derde persoon onherroepelijk wordt gesteld. Dat de beklemming, de opgeslotenheid niettemin overheerst, wordt veroorzaakt door de anderen, de derde persoon meervoud, waarvan de macht en de veelheid niet valt te ontkennen:

Breyten

Hij dacht dat het kon,
rakelings langs koude klauwen glijden,
onder de adem uit versteende kaken
een weg vinden naar mensen,
verborgen gloeipunten in de woestijn.

Het kon niet, Breyten, je had
buiten de borende ogen gerekend,

de roofdierwoede, het gistend venijn.

Ze zullen je in hun kerker
dodelijke jaren aandoen,
als een blindgestoken Simson
laten malen tot je mond
alleen nog slijpsel proeft, het overschot
van je verpulverd leven.

Een weg vinden naar mensen. Het is de opdracht voor hen die in het leven geloven. Het leidt bij Mok vaak tot wanhoop, soms tot verrukking. De wereld mag dan een woestijn zijn, de dichter weet dat er 'verborgen gloeipunten' zijn. Tegenover de brandmerken van de (jongste) geschiedenis, stelde hij zijn *Vuurmerken* (bundel 1960). De sporen van een laaiend vuur, een oerkracht, weet hij ondanks zijn *Achtergrond* (bundel 1965) te blijven volgen. Ondanks het feit dat hij onderweg telkens geconfronteerd wordt met sporen van een uitgedoofd vuur, met as:

Vingers

Van twee miljoen kinderen steekt nog steeds
een hand omhoog, vijf vingertoppen
in de woestijn waartoe het heugen
is uitgedroogd, vijf smeekpunten
in het verbande licht.

Soms, als bij avond de tijd
zijn hartslag verandert, lijkt er
levende angst door die vingers te gaan,
maar het is louter beven
van schaduwen die elkaar zoeken
en als voltrokken duister blijven staan.

De manifestatie van oerkrachten die niet zijn te temperen, vindt hij in de zee, de wind, de bergen. De ervaring van die krachten bevrijdt hem uit de ban van doodservaringen:

Het zuiden woedt

Het zuiden woedt in mijn herinnering
met al zijn bergruggen en waterglans
van zee in zon. Voortdurend vallen er
gaten in mijn dag en staar ik in
de hitte van een nooit verbloeiend licht.

Ik wil het grijs omarmen van een lucht
die uit het westen aanstroomt, in mijn borst
haar spanning voelen zinken en bij nacht
geborgen liggen aan de koele grond
in plooien van een sluimerende wind.

En dan, bij het ontwaken, mijn bestaan
herkennen aan de zoutsmaak in mijn mond
of aan een vogel die zijn honger uitroept
onder de wolken die lopen te beven
hoog boven de verwilderende zee.

Het zuiden. Reizen. Ze komen telkens in het werk van Mok terug, niet als romantische thema's die wijzen op een verlangen tot (ont)vluchten, maar als verkenningen van een werkelijkheid die minder beperkend en beklemmend is dan de reeds gekende.

Misschien kan men Moks poëtische werkzaamheid als een vorm van reizen kenmerken. De levenzoekende kracht van het woord zet hem aan tot verkenningen, tot doorbreking van grenzen. Telkens vindt hij nieuwe dingen, nieuwe plekken, vergezichten. Daarin geeft hij op moderne wijze opnieuw inhoud aan de oorspronkelijk betekenis van het werkwoord trobador en de oude naam trouvère: dichten is aantreffen, de dichter is een vinder.

Wat hij vindt, verwoordt hij overigens niet op een zangerige manier. Het voor de hand liggende acht hij ook wat de versvorm betreft onbruikbaar en overbodig. Zijn taal gaat ongebaande wegen. Dat hij meestal de volzin hanteert, hoe grillig en onderbroken vaak ook, is een argument temeer voor de (veronder)stelling dat zijn poëzie een niet eerder gemaakte reis aangeeft. Het verklaart wellicht tevens waarom Moks eerste regels, zijn vertrekpunten, zo herkenbaar zijn. Maar eenmaal op weg, flitsen de beelden op, is zijn blik geconcentreerd en worden soms plotseling al dan niet beklemmende perspectieven zichtbaar gemaakt. Doordat het gedicht vergeleken kan

worden met een gaan-naar, een gang, verwordt het ritme ook nooit tot metrum:

Rondedans

Laten we zestig jaar vergeten,
teruggaan naar een herfstdag, richting zee;
wereld ontbladerd; langs de leidingdraden
gillende katten; tegen de gevels
vogels van wapperend papier;
mensen in hun geboorte weggedoken;
bulderen voorbij de laatste huizen;
en het niet meer in te houden vragen:
waarom ben ik? waarom ben ik hier?

Een vlag, bleek overblijfsel van de zomer,
rent zich de rafels uit het lijf.
Deuren slaan dicht. Op straathoeken doet zand
een hartstochtelijke rondedans.

Dit gedicht duidt aan dat Moks verkenningen niet perse de lineaire lijn van de tijd volgen en evenmin in eenzaamheid behoeven te worden volbracht. Zelfs als er een ik in het geding is, kan de lezer zich met die eerste persoon identificeren doordat alles via glasheldere beelden voor ogen gehouden wordt. Nogmaals, Mok mijdt het voor de hand liggende maar hij weet zijn gedichten een vanzelfsprekendheid mee te geven, een natuurlijkheid te verlenen die kenmerkend is voor werkelijk grote poëzie. De hier geciteerde gedichten laten stuk voor stuk zien dat Mok aan het waargenomene meteen vragen omtrent het bestaan verbindt. Ook daarin wijkt hij af van de gangbare stromingen in de hedendaagse poëzie. Nergens is hij vrijblijvend. Via de taal brengt hij een relatie met het omringende en de omringenden tot stand. Zijn poëzie is nooit afstandelijk of centripetaal. Mok ervaart de taal als een middel tot kontakt en ontdekt al schrijvend en verkennend bezielde verbanden. Daarin is hij een ‘vent’ gebleven die geen lege vormen aanbiedt.

Ook Maurits Mok is als dichter een maker, een poiètes. Zijn vormkracht alleen wijst er al op. Hij is een dichter die iets stelt, vaststelt. De natuurlijkheid die hij in zijn werk weet te bereiken, suggereert dat wat hij vaststelt altijd gegeven lijkt. Iets doemt op, iets maakt zich manifest. De maker weet dat hij staat voor het onvoltooide, het nooit te voltooien aanwezige, het onnoembare dat niet in woorden gevangen kan worden. En de poiètes stelt zijn beperkingen vast:

Namen

Het raadsel, het gloeiende raadsel
dat zich in namen kleden wil.

Men staat alleen, de wereld loopt
dwars door het huis. Men voelt de stof
tot in haar moleculen beven
en schermt zich af, twee handen vol
hardnekkig leven. Men beweegt
zwijgend zijn lippen, houdt het vuur
niet langer tegen. Stamelend
verraadt men het geheim, doorboort
de stilte laag na laag en houdt
zijn lege handen voor de nacht.

Het gloeiende raadsel. Het geheim. Letterlijk: het laat de dichter niet los want wil zich in namen kleden. Maar de dichter heeft geen passend materiaal, geen huid of hulsel waarin het raadsel kan schuilen. Hij gebruikt alle zintuigen maar kan het niet meten. Anderen dan een dichter als Mok zullen grijpen naar het pasklare, zullen het geheim verkleinen of kleineren, aanpassen aan menselijke maat, vervalsen of verraden en een clan of sekte vormen om het besef van verraad te overschreeuwen. *Bij brood alleen* gaf al aan hoe Mok tegenover dergelijk verraad in verzet komt. Hij weet zich nu en dan gesteund door anderen. Hij ziet enkelingen in de tijd die een vergelijkbaar besef kennen of hebben gekend:

Denk aan de dode vriend

Denk aan de dode vriend.
Dertig eeuwen wijsheid werden mist
toen het geheim hem overviel
waaraan ons redeneren telkens weer
zijn vleugels heeft gebrand.

Het raam waardoor hij vogels brood toewierp
wanneer hij uit zijn boeken bovenkwam,
werd een gelaat dat zonder op te zien
de dag voorbij laat gaan. De zeewind die zijn tuin
deed huiveren en door zijn haren gleed
wanneer hij in het bloeisel stond, raakt nu,
op reis van horizon naar horizon,
die bron van licht niet meer. Het universum is
een zielsverwant van zijn onzegbaarheid
armer geworden. Er beweegt voortaan
een schaduw meer door mijn herinnering
als ik de drempel tussen dag en slaap
te vinden poog en luister naar de stilte
van zoveel leven dat is heengegaan.

Trefzeker raakt de dichter hier het geheim van de dood. Tegelijkertijd gunt hij de dood het laatste woord niet. ‘Het universum is/ een zielsverwant van zijn onzegbaarheid/ armer geworden’ biedt uitzicht op het niet aan dood onderhevige universum. Dat universum houdt Mok vaak bezig. *Bij brood alleen* bevat een groot aantal gedichten waarin hij - noem het maar - kosmische ervaringen onder woorden weet te brengen. Soms beklemmende ervaringen als in ‘Aan zee’:

Aan zee

Daar is het grote handen-openvouwen,
hemelen wil van ongrijpbare wind,
zichtbaarheid uit haar verband gerukt,
leegten die elkaar verslinden.

Overal blijft de zee haar torens bouwen
en kantelt hen weg uit de tijd.
Het ademloze ligt gedurig aan
de rand der wereld op de loer.

Nachtzwaarte drukt de middag naar de einder.
De ruimte windt zandsluiers om haar gezicht.
Mensen zonder toekomst of verleden
raken met angstzweet overdekt.

Hier kleedt het raadsel zich in sluiers van zand. De mensen die het waarnemen en niet in een geschiedenis kunnen staan, staan naakt, badend in angstzweet. Voor wie de geschiedenis weet te beleven zijn er echter momenten van verrukking. Ervaring van kosmische krachten houdt dan bevrijding in:

Eertijds

Eertijds- de mens stond in zijn volmaaktheid
tegen de einder, gestalte
waarin wind tot adem was verinnigd,
licht een spanning van haren tot hielen
gaande hield, zichtbaar maakte
in zijn bewegen, woorden opriep
uit stilte, de aarde zelf
tot klinken bracht, instrument dat aan

de mens gehoor gaf, zijn inwendige muziek
tot aan de sterren opjoeg, zijn nachten
uitbouwde tot zeeën zonder oevers.

Eertijds- een jongen liep met ogen vol
ontluikende verbazing door een hemel
die rustte op aarde, eeuwig lentepunt
in de vluchtende tijd.

Het wordt de tijd tenietgedaan. De tijd waarin het menselijk leven meestal is gevangen. Doordat het menselijk leven onderhevig is aan de tijd, kan het geen inbreuk doen op het heelal, op het volmaakte. De mens mag het universum als ondoorgrondelijk ervaren, maar moet beseffen dat verschijnselen van tijd en eeuwigheid definitief gescheiden zijn:

Puin

Puin ligt daar, wolken neergeslagen in de tijd.
De hemel rond en blind, de grond melaats.
En elke nacht verzwijgt met open mond
het onheil dat zich hier heeft uitgeraasd.

Soms vraag ik: waarom heeft de schepping nooit
een vingerlid verroerd? Maar daarna weet ik weer:
het kleinst gebaar zou zich verlengen tot
een dodelijke breuk in het heelal.

Het is of Mok hier de schepping in bescherming neemt tegen wat de mens op aarde heeft aangericht. Evenzeer tempert hij de eigen opstandigheid. En hij herhaalt het: de mens blijft gescheiden van wat eeuwig is, leeft in tijdelijkheid, is toegerust met een ontoereikend brein en kan met geen mogelijkheid éénworden met het altijd aanwezige:

In de morgen

In de morgen. Ik denk, hoe leeft
het leven, altijd is er evenveel
tussen einder en einder, men kan
het niet verkleinen tot een ogenblik,
een parel in een onbewogen hand.

Altijd zee, het brandend water
dat niemand doven kan,
altijd gedachten, celbewoners
die op hun muren hameren,
het donker afluisteren en zelfs
geen waaien horen, enkel
hun eigen voetstap die zijn ronde loopt.

Poëzie blijft een pogen, kan wel tot een parel worden maar ligt altijd in bewogen handen. Levende handen, tastend, trillend in de tijd. Geen gedicht kan afdoende zijn, al blijven dichters van het kaliber van Mok bezeten van de droom dat het onmogelijke eens mogelijk gemaakt kan worden. Poëzie blijft een beweging naar iets toe, een reis tijdens welke men uitzicht op het oneindige krijgt. Bij momenten wordt de droom werkelijkheid:

Op reis

Mensen op reis die langzamerhand
vergeten dat zij onderweg zijn;
overal houdt dezelfde horizon
hun zijn onverbiddelijkheid voor;
zij wisselen geen woorden meer, alleen
in hun binnenste praten zij soms
tegen het onmogelijke in
of wachten zwijgend
op wat niet komen zal: ontwaken
dat alle hemelen overweldigt,
mensen tekent met vuur,
hun de taal der geboorte teruggeeft,
het eerste en enige woord,
de bestendige omarming.

De droom van het onmogelijke kan met anderen worden gedeeld. Die zekerheid die nooit een rationele en bestendige zekerheid kan zijn, verwoordt Mok het meest direkt in het gedicht ‘Vogel in de lucht’:

Vogel in de lucht

Gisteren tweegesprek. Wij zijn verbaasd
over elkaars bestaan, dat poëzie
op benen loopt, handen en ogen
te kort kan komen om zich uit te spreken,
te veel warmte overhoudt om stilten
tot op de grond te doen bevriezen;
onrust die begrip te ruilen zoekt
voor een nooit vernomen woord.

Poëzie is verduurzaamde
lichamelijkheid, vogel in de lucht
die meer telt dan tien in de hand,
witgloeiend naaldschrift aan de wand,
zekerheid die zichzelf ontvlucht.

Een gedicht na ervaring van een wezenlijk kontakt, een tweegesprek waarin de verbazing om het bestaan centraal heeft gestaan. Poëzie als ‘zekerheid die zichzelf ontvlucht’ omdat de ware poëzie lijnrecht staat tegenover verstarring. Poëzie blijkt een weg naar vrijheid en bevrijding en het verlaten van vaste verwachtings- en denkpatronen. Poëzie. Deze poëzie, want Mok is niet een dichter als velen. Er zijn weinig levende dichters die zoveel tijdelijkheid en eeuwigheid in hun werk kunnen en durven toelaten, die bij elk gedicht zoveel zekerheid durven los te laten en zich toch zo direkt over het bestaan uitspreken als Maurits Mok. Hij staat wat dit betreft op eenzame hoogte. Voor wie door vorig werk nog niet overtuigd werd, ter adstructie het gedicht ‘Nomade’. Het lijkt een verhuld zelfportret dat meteen een visie op de mens in de geschiedenis aanbiedt:

Nomade

Een land, er is overal land omheen.
Men loopt wegen, men hoort de lucht
meelopen in bomen, vleugelslagen.
Men ademt onzichtbare ruimten in.

Men is een morgenmens geweest, een kind

met ogen zo rond als de dag.
De wereld was een huis met hechte muren.
Men had een moeder die niet sterven kon.

Het langzame ontwaken: licht en schaduw
die zich verlengen, op verborgen
bewegingen duiden, leven omkleden
met vuur en sneeuw.

Mensen werden meer dan levensgroot.
Men stortte door een hunkerende mond
steilten binnen, hemelen onder de aarde.
Men liet een lichaam na van drogend zweet.

Een volk ontstond, kudde waarin
honger woedde, doodsangst, hartstochten
die grond verloren en zich stenen
schiepen voor brood.

Goden verslonden levenslucht, benevelden
de zon, spleten de eenzaamheid,
riepen vrijgeborenen
bij namen aan.

Alleen wie avondmens werd, reisgenoot
van sterren, wie naar windstilten
zijn denken te verzetten wist,
werd nog gevolgd door morgenlicht.

Hij loopt door land met landen eromheen,
nomade die geen grensgebieden vindt.
Er trekken vleugelslagen met hem mee.
Hij ademt onzichtbare ruimten in.

Mij is geen al dan niet erkend meesterschap bekend dat tot een dergelijk gedicht in staat is. Maurits Moks meesterschap is tot op heden nog niet erkend. Het wordt hoog tijd dat men in literaire kringen anders komt te staan tegenover ‘nomaden’ dan men in andere maatschappelijke groeperingen gewend is. Literatuur dient de vrijheid in het licht te stellen en het licht te gunnen aan degenen die willen kijken.

Literaire onderscheidingen zorgen ervoor dat een groter publiek wordt bereikt. De jongste bekroningen (Gerhardt, Gilliams) tonen het aan. Bekroning van Moks oeuvre zou tevens een zinvolle maatschappelijke daad zijn. Tijdens de bezetting met name is gebleken voor hoeveel duizenden Moks werk dat illegaal verspreid werd, van levensbelang is geweest, Het werk dat hij nu schrijft is naar de tijd gemeten even hard nodig, al heeft men de noodzaak nog niet onderkend. Juist in een tijd van economische crisis en opkomend fascisme, zijn tekenen van verzet en de uitzichten op vrijheid en bevrijding van vitaal belang. De ruimte waarin het individu kan ademen dreigt steeds kleiner te worden. Velen zien al lang geen mogelijkheden meer. In die zin kan Moks werk functioneren als middel tegen verblinding en vervreemding. De huidige maatschappelijke situatie is er een waarin de vervreemding in het wilde weg om zich heen grijpt. Allerlei krachten bewerkstelligen al jaren dat het individu gemanipuleerd wordt; zijn dromen worden teruggebracht tot het verlangen naar stereotiepe ontspanning op ‘vrije’ dagen. Massaal worden mensen naar reservaten verwezen wanneer zij behoefte hebben aan broodnodige ervaringen, natuurervaringen met name. Het hier en nu wordt hun in de ‘vrije’ uren voorgehouden buiten alle historische context om. Waar uitspraken over het bestaan verdacht worden gemaakt, wordt de confrontatie met essentialia moeilijker gemaakt. Een dichter als Mok houdt echter een fakkel brandende. Hij kent de geschiedenis, ook de literaire. Hij staat in die geschiedenis en verheft zijn stem. Het moge duidelijk zijn dat hij voldoende voorbehoud en skepsis bezit wanneer hij zich uitspreekt. Het raadsel en de vraag weet hij van eminenter belang dan het bekende en het antwoord. Maar hij spreekt zich uit, zoals de grote lyrische dichters door de eeuwen heen hebben gedaan. Hij vermeit zich niet in een particulier spel voor enkelingen. Wat hij zegt wordt steeds geboren uit een innerlijke noodzaak maar richt zich tegelijk tot anderen. Hij zoekt en vindt moeilijkheden, schept openingen, geeft uitzicht op levenskrachten die door geen tijd te temperen zijn. Hij registreert de trillingen van het menselijke lot. Dat is de humane waarde van zijn werk. Daarbij vertekent hij de werkelijkheid niet door de trillingen te doen interfereren. Eénduidige conclusies of beginselen geeft hij niet. De belangrijkste bindende kracht die zijn werk aan de dag legt, is de drang naar vrijheid en bevrijding. Men kan hem vergelijken met de Griekse

tragici die de toehoorders huiswaarts lieten gaan met de herinnering aan een katharsis. Tot meer is literatuur niet in staat.

Het zal aan anderen zijn, het publiek te trekken. Maurits Mok heeft zich een leven lang met niets anders kunnen bezighouden dan met de registratie van de trillingen van het lot. Dat hij ondanks de duizelingwekkende trillingen die hij met de vinger op de pols van de tijd moest registreren, toch woorden vond die een katharsis inhouden, maakt hem tot een uitzonderlijke dichter. *Bij brood alleen* bewijst het met betere argumenten dan hier konden worden aangedragen. Wie denkt dat Moks werk hier wordt weergegeven, kent de niet geciteerde gedichten niet.

Maurits Mok: *Bij brood alleen*
De Bezige Bij, 56 blz., fl. 16,50

T. van Deel

'Ontstaan uit stille kernen'*
Ida Gerhardts gedichten over het dichten

Ida Gerhardt/Foto: J. Holvast.

Een nogal eens geciteerd gedicht van Ida Gerhardt is:

In den beginne

Ik zet mijn verzen als een schelpdier aan
in diepten waar geen sterveling mij kent,
ik adem in en uit, en zij ontstaan
uit stille kernen, in het element
dat was van den beginne. Altijd blijft
het grote stromen in mij overgaan.
Ik ben alleen. Een maatgang schrijft en schrijft:
ademende zet ik de mantelen aan.

(VG, 430)

Het is, dat maakt u er al wel uit op, een gedicht dat het dichten zelf tot onderwerp heeft. Over het algemeen is dit genre poëzie-over-poëzie bij lezers niet erg geliefd: als dichters reflecteren op het eigen bedrijf in de vorm van verzen doet dat al gauw wat vicieus aan en lijkt het weinig van toepassing op het leven en denken van niet-dichters.

Wie toegang zoekt tot een oeuvre doet er goed aan om 'in de kring' te springen. Gedichten die duidelijk of verhuld handelen over de poëzie zelf kunnen dan ineens bijzonder belangrijk en intrigerend worden. Ze proberen de aanwezigheid en de rol van de andere gedichten te begrijpen, ze vragen zich, met eigen middelen, af wat

* Lezing gehouden tijdens de Ida Gerhardt-avond door BZZTôH georganiseerd te Den Haag op 6 oktober 1980.

poëzie is. Voor de lezer betekent dat: zich, mèt de dichter, afvragen wat de poëzie nastreeft, waar de poëzie vandaan komt en welke functie ze heeft.

Het werk van Ida Gerhardt telt uitzonderlijk veel zogenaamde poëticale gedichten en alleen al uit dat aantal valt op te maken hoe vitaal voor goed begrip van haar werk deze interne aandacht voor het eigen bedrijf is.

Heel aan het begin van de *Verzamelde gedichten* staat al direct het gedicht 'Kosmos'. Het maakt bij voorbaat, onomwonden, duidelijk met wat voor soort poëzie we in de volgende bladzijden te maken zullen krijgen. Het is de ars poetica van Ida Gerhardt, die ze haar hele oeuvre door trouw blijft, al zal ze het thema nog dikwijls herhalen en verfijnen.

Kosmos

Het spel van lijn en kleur en van schakering
dat leeft in de natuur, het donker en het licht
- wetten van wisseling en wederkering -,
ik vind het terug in het voltooid gedicht.

De groeiwijs van de plant, het levend zich ontvouwen
van vorm na vorm, weer rustend in de regelmaat
die fijn vertakt door bloem en blad en stengel gaat,
is mij een teken dat het stil, geduldig bouwen

van woord aan woord gehoorzaamt aan eenzelfde streven.
- Wij luist'ren: hoorbaar, op ons ademen bewogen,
stuwende en gestadig is het eigen leven

verborgen arbeidend; totdat het diepst verlangen
tot rust wordt in het woord. Dan ligt voor onze ogen
de vorm, waarin het trillende is ingevangen.

(VG, 11)

In dit gedicht worden natuur en poëzie met elkaar in verband gebracht: aan beide ligt 'eenzelfde streven' ten grondslag, in beide is het leven werkzaam, dat later ook wel 'U' wordt genoemd, of 'God' of 'het Ene' zelfs. De plant drukt in zijn groei hetzelfde uit als het gedicht in z'n wording, namelijk het streven om van chaos kosmos te maken, zinvolle ordening.

Het is dit principe van de schepping waarop we, in natuur en kunst beide, voortdurend opmerkzaam worden gemaakt. Het woord heet hier de ‘vorm’ die het ‘diepst verlangen’ ‘invangt’, of beter nog: het huis dat ‘woord voor woord’ gebouwd is - het gedicht dus - is van dat diepste verlangen de behuizing. Ik vestig er de aandacht op dat Ida Gerhardt hier het woord ‘trillende’ gebruikt. Ze schrijft immers: ‘de vorm, waarin het trillende is ingevangen’.

Nu is Leopold naar mijn idee de dichter in wiens werk het trillen een hoogst voorname rol speelt. Ik herinner aan zijn bekende gedicht ‘Regen’, waarin een druppel van de regen, nadat de bui is weggetrokken, achterblijft op de ruit. Deze druppel blijkt in staat de ganse kosmos te bevatten. ‘Al de blinking en het vergezicht, van hemel en aarde’ enzovoort. Leopold somt een strofe lang de inhoud van dit druppelvormig heelal op: dît álles, zegt hij, ‘het is bevat in dit klein trilkristal’. *Trilkristal* - dat is een magnifiek beeld voor het gedicht en dat is ook Leopolds bedoeling. Vorm en inhoud komen er mooi in samen: een kristal dat trilt, dat is een ‘volgens wetten van wisseling en wederkering’ tot stand gekomen onbeweeglijke vorm die ruimte geeft aan een levende inhoud.

Dèr Mouw heeft eens, in zijn gezicht ‘Aquarium’ het gedicht vergeleken met een doorzichtig visje waarvan men de organen ziet trillen, de dichter vergeleek hij met een aquarium en God met de oceaan. Of, eerlijk gezegd, deed hij dit alles andersom. Wie zich, staande voor het aquarium, goed concentreert op het trillen in het visje voelt zich verbonden met het levensmysterie. En als je maar goed genoeg het gedicht leest, beweert hij, voel je ‘trillen 't mysterie van (je) eeuwigheid’. Ook bij Dèr Mouw is dat trillen zoiets als de uitdrukking van het wezen van alles, het ‘diepst verlangen’ noemde Ida Gerhardt het, en hij - Dèr Mouw - zegt het zo: ‘iets dat met verstand en weten spot, / verbergt zich in kunst'ge doorschijnendheid’.

Ik denk dat wat geldt voor deze twee symbolistische dichters, Leopold en Dèr Mouw, ook opgaat voor Ida Gerhardt. Alle drie beschouwen zij het gedicht namelijk als een klein heelal, als de vorm bij uitstek waarin zich alles spiegelt.

Al direct in het gedicht dat op ‘Kosmos’ volgt, ‘Milium Effusum’ (dat de Latijnse naam voor breed gierstgras is), wordt hetzelfde nog eens duidelijk gemaakt aan de hand van de schaduw van een bevende graspluim op het nog onbeschreven blad papier. Die graspluim wordt ogenblikkelijk: ‘Beeld van het overvele dat / het trillend vers zoekt na te streven / en in zijn eenheid samenvat’.

Waar komen gedichten eigenlijk vandaan? In Ida Gerhardts werk treffen we verschillende voorstellingen aan van het domein waaruit poëzie afkomstig is. In de *Kwatrijnen in opdracht* staat het mooi en beeldend zo:

> De welput, en de lege emmer daalt;
> het water, schommelend omhooggehaald,
> een lichtend vlak tussen de donk're wanden...
> Zalig wie de gelijkenis vertaalt!

(VG, 198)

Dichten is hier zoveel als het putten van water, het gedicht is een ‘lichtend vlak’, het is: water dat omhoog is gehaald. Wat verborgen blijft - dat is de *wel* zelf - wordt zichtbaar in deze emmer water, het gedicht. Ook uit andere gedichten wordt duidelijk dat het vers eigenlijk van elders komt, van boven of van beneden, het komt ‘toegevlogen’, of het wordt ‘gegeven’: ‘Dat wat een vers tot vers maakt / îs niet van sterfelijke oorsprong’. Een aantal keren beschrijft Ida Gerhardt de creatie als een geboorteproces, zelfs wordt eenmaal de ‘vader van het vers’ aangesproken. Het

gedicht is als een kind een tijdlang omgedragen, wordt geboren en is dan een 'voltooid, bewegend leven' dat zich los van de maker vrij beweegt. Gedichten heten 'zonen'.

Dit complex van beelden is niet onbekend. Ook andere dichters hebben de creatie in soortgelijke termen beschreven. Ik denk voor wat de geboorte betreft aan Nijhoffs 'Het stenen kindje'. Ik denk voor wat het inspiratie-concept betreft aan het wat dit aangaat voorbeeldige gedicht van Vestdijk in *Fabels met kleurkrijt.* Vestdijk vergelijkt er de dichter met een eik door wiens bladerkroon de wind blaast. Met een duizendvoudige tong gaat de eik dan spreken, hij spreekt om zo te zeggen de taal van de wind, maar die moet, net als het geruis in de eiken van Dodona, nog vertaald worden door het 'brein' van het orakel. Wat er dan ten slotte aan mededeling resulteert is de woordelijke versie van het sprakeloze ruisen, dat op zijn beurt eigenlijk stem wilde geven aan de woordeloze wind. De notie dat het gedicht niet 'van deze zijde' is staat hoe dan ook in de poëzie van talloze oudere dichters, ook in die van Ida Gerhardt, centraal. Zij schrijft: 'Ik ben niets dan één groot vermogen'. Het vermogen om antenne-achtig verzen op te vangen en door te geven.

Het doel van het gedicht is, eenvoudig gezegd, 'een samenhang ontraadselen' en het moet om dat doel te bereiken zo goed mogelijk in elkaar zitten. Het moet in al zijn complexiteit - een organisme, een 'trilkristal', een 'voltooid, bewegend leven' is vanzelfsprekend zeer complex - het moet in al zijn complexiteit feilloos helder zijn. Dèr Mouw bedacht daarvoor de formule van de 'kunst'ge doorschijnendheid'. Is het gedicht geslaagd dan is het transparant: het laat een verband zien - een 'oorspronkelijk verband' - dat zonder het gedicht niet zichtbaar zou zijn.

Om deze reden wordt in Ida Gerhardts poëzie zo de nadruk gelegd op perfecte vormgeving. Vereisten als 'gaaf', of typeringen als 'feilloos sluitend' lees je er geregeld. Aan de constructie van het gedicht mag niets ontbreken, het moet 'woord voor woord' gebouwd zijn, het moet - weer ergens anders - 'gezwaluwstaart' zijn. Die finesse eist 'tucht' of 'zelftucht'. De chaos, het 'overvele' moet uit alle macht bedwongen worden en geleid in het keurslijf van het gedicht, 'Binnen de strofe en haar trotse zomen'. 'Rand en inperking', dat zijn sleutelbegrippen voor dit type scheppende en dus ordenende dichter.

Het beeld dat Ida Gerhardt in haar poëzie van de dichter geeft sluit geheel aan bij haar conceptie van poëzie. De dichter is een balling, 'ballingschap tot het vers'. Het dichterlijk bedrijf bestaat eruit om 'Hóóg, hóóg boven vermogen / eenzaam het vers (te) behalen'. 'Eenzaam is alle schriftuur.' Als er in deze poëzie landschappen voorkomen die in verband gebracht worden met het poëziebedrijf, dan is het al gauw een bar Grieks

eiland, een eiland als ‘een ezelsruggegraat’. Hoog tegen de rotsen, in stenige en hardende omstandigheden oefent de poëzie, als een roofvogeljong, voor het ‘scherp gevlerkte vers’. In een ander gedicht, ook hoog in de bergen, wordt een akanthus aangetroffen, ‘een warse plant, met zon en maan alleen’. Het is niet moeilijk, ongeveer als in ‘De cactus’ van Van Nijlen, in deze plant een beeld voor het dichterschap te zien. Wat die plant doet is: ‘breken naar het licht dwars door de steen’. De ‘tucht, waarvan geen wereld weet’ wordt, weer ergens anders, ‘Arktisch welhaast’ genoemd.

Het wemelt in Ida Gerhardts poëzie, kortom, van de metaforen die betrekking hebben op dichten, dichterschap en doel van de poëzie. *Het Sterreschip*, haar laatste bundel tot dusver, vat nog één keer heel expliciet de aandrift tot poëzie samen:

> en doorvoer mij een vermoeden
> - opgestoten uit de gronden
> van het weten ongeweten -
> van verborgen samenhangen;
>
> van dat Ene dat moest wezen
> in de stuwing van de stromen,
> in het trekken van de vogels;
> in het in zichzelf gekeerde
> oud geheimenis der woorden.

(VG, 620, 621)

Uitdrukking geven daaraan heeft Ida Gerhardt zich tot taak gesteld.

Het zal u zijn opgevallen dat ik nogal veel gebruik heb gemaakt van bewoordingen uit de gedichten zelf. Dat kan er op wijzen dat ik maar moeilijk een andere taal vind voor datgene waar het Ida Gerhardt om gaat. Ik denk dat haar typisch symbolistische instelling en haar bijkans provocerende trouw aan de traditie haar voor veel mensen tot een ouderwetse dichter stempelen. Het heeft weinig zin om te ontkennen dat zij tot een generatie behoort die in poëzie ‘de grondslagen van zijn geestelijk leven vorm wil geven’ (dit zegt ze in haar dissertatie over Lucretius, maar het geldt, zoals zoveel in dat boek, onverkort voor haarzelf). De taal waarin dat gebeurt en de beelden die daarvoor worden gebruikt zijn misschien niet wezenlijk aan veroudering onderhevig, maar ze staan toch soms wel een beweeglijke omgang met deze poëzie in de weg.

Wie het echter kan opbrengen die historische gebondenheid als een gegeven, en niet als een dit werk ontoegankelijk makend bezwaar te beschouwen, kan er dunkt me niet onder uit dat Ida Gerhardt op haar beste momenten - en dat zijn er vele - waar maakt dat ons diepst verlangen in de vorm van een gedicht trillende kan worden ingevangen. Vroeger en nu hoeven elkaar niet te bestrijden, maar kunnen een, kennelijk overeenkomstig blijvend, waardegevoel versterken.

Dichters zijn nu minder ‘kinderen in de laatste kamer’, om met Verwey te spreken. Verwey liet ze ‘de ruimte rond zich reinigen / Maar hun tijd met allen delen’. Dat is een kloosterlijke conceptie van het dichterschap die voorbij is, en die alleen nog werkelijk imponeert van diegenen die er in geboren zijn, zoals Ida Gerhardt.

Ik citeer tot slot nog een keer het gedicht ‘In den beginne’:

> Ik zet mijn verzen als een schelpdier aan
> in diepten waar geen sterveling mij kent,

ik adem in en uit, en zij ontstaan
uit stille kernen, in het element
dat was van den beginne. Altijd blijft
het grote stromen in mij overgaan.
Ik ben alleen. Een maatgang schrijft en schrijft:
ademende zet ik de mantelen aan.

De dichter wordt hier vergeleken met een schelpdier, dat diep in zee leeft, in het element waaruit en waardoor het bestaat. Het schelpdier, hoe klein het ook zijn zal, neemt deel aan het grote stromen. In isolement ontstaan er, ‘uit stille kernen’ verzen, de schelp groeit, het produkt van het weekdier is een harde schaal. Vergelijkbaar liet Dèr Mouw op een keer zijn dichter een oester zijn: ‘Zijn teerheid bloedt parels, die, klein en rond, / De ronde zee, immense paarl, herhalen’. Ongeveer zó, temidden van het ‘element van den beginne’, het water, schept het schelpdier van Ida Gerhardt verzen; een arbeid, zo wordt gesuggereerd door de titel ‘In den beginne’, die niet onvergelijkbaar en ook niet losmaakbaar is van Gods aanvankelijke scheppen.

Harm de Jonge
De bemodderde wijsvinger van Maarten 't Hart

De Droomkoningin 160:7, 8
De Droomkoningin 189:4-7

In de tijd dat ik me gebukt, met een vinger strijkend over de aarde voortbewoog, kruiste een merkwaardig wezen mijn modderig pad. Op een novemberdag dook het plotseling uit regenvlagen op, het heerste een week in onze kring en verdween weer voorgoed om de hoek bij de fietsenmaker, in de bocht overhellend door het gewicht van onze knikkers.

Het gedrag van de wat morsige jongen was zo overrompelend en ongehoord, dat ik de eerste dagen alleen maar in ademloze bewondering kon volgen hoe hij op gezette tijden onder schril gekrijs een bemodderde wijsvinger hemelwaarts strekte. Terwijl de ogen van de omstanders de dakgoten of het zwerk aftastten, verdween er dan op raadselachtige wijze een knikker of belandde zijn speeltuig even miraculeus, maar winnend in het potje. Later ontmoette ik dit knikkertype in allerlei gedaanten in het leven. Maarten 't Hart voeg ik aan mijn collectie toe, als ik zie hoe hij in BZZLLETIN nr. 78, sept 1980 met zijn *De knikkermethode van Harm de Jonge* reageert op mijn artikel *Drijven op Vestdijks wieken - Regenwulpen met geleende veren* (BZZLLETIN 71, dec. 1979), waarin ik de grote overeenkomst tussen *Een vlucht regenwulpen* (VRW) en de *Anton Wachterromans* (AW) van Vestdijk besprak.

Ik neem het hem niet kwalijk dat hij mij in een speelse bui via een vergelijking met Eddie Wesseling uit *De redding van Fré Bolderhey* tot een psychiatrisch geval verklaart (Eddie werd krankzinnig uit medegevoel met zijn schizofrene neef Fré, die hij wilde redden!), maar ik teken bezwaar aan tegen de misleidende wijze waarop hij met de wijsvinger manoeuvreert. Niet om de knikkers maar om het recht van het spel signaleer ik dat 't Hart de aandacht van de omstanders afleidt van het hoofdgebeuren en succes probeert te behalen door de aanval op bijkomstige zaken te richten.

Zijn werkwijze is als volgt: hij verschaft zich eerst dekking door het ‘vergrijp’ te verontschuldigen en gaat daarna met heftig ontkennen in de aanval. Daarbij ontgaat het hem dat sommige projectielen binnen de eigen veste exploderen. Hij formeert bv. Dostojewski, Kafka, Raabe, Biesheuvel, Hughes, Mann en nog enkele kopstukken tot een indrukwekkende haag van auteurs die een ander getrouw imiteerden. Maar inplaats van dekking te zoeken in het achterste gelid van dit gezelschap constateert 't Hart dat het ‘maar zelden voor (komt) dat overeenkomsten in de literatuur op toeval berusten’, om direct daarna de grote overeenkomsten tussen VRW en AW wel op rekening van het toeval te schrijven. Heel terloops, na 4 blz. ontkennend betoog, geeft hij dan nog even toe dat VRW wat betreft het Marthadeel en het slot gelijk is aan *Terug tot Ina Damman.*

Een ander voorbeeld: 't Hart voert ter verontschuldiging aan dat Vestdijk zoveel gebeuren heeft beschreven dat geen auteur ooit nog origineel kan zijn. De lesbische relatie uit *Een Alpenroman* moet men zelfs als het summum van volledigheid zien.

> ‘Wat Vestdijk niet heeft beschreven is op de vingers van één hand te tellen’,

meent 't Hart overmoedig. Vervolgens gaat hij ‘bewijzen’ dat het niet waar is dat het grootste deel van VRW parallel loopt met Vestdijks werk door een tiental voorbeelden op te sommen die bij de ‘duivelskunstenaar’ niet te vinden zouden zijn.

De strategie bij het ontkennen is ook heel curieus: het te bestrijden argument wordt afgezonderd uit de samenhang en er wordt bij voorkeur een van bijkomstige aard gekozen.

Mijn conclusie dat er sterke overeenkomst is tussen VRW en AW is gebaseerd op een keten van parallellen. Het is wijsvingerwerk van 't Hart om stil te staan bij een losse en ondergeschikte overeenkomst en dan verontwaardigd te vragen: is dit verschijnsel niet algemeen menselijk? Wanneer ik Maartens amandeloperatie plaats naast de chirurgische ingreep bij Anton roept 't Hart uit: Zijn dan de amandeloperaties in het werk van Loesberg en Meinkema ook weerspiegelingen van Antons blinde darmoperatie? Ze zijn dat uiteraard niet omdat ze geen onderdeel uitmaken van een groter geheel van overeenkomsten.

Ik volg nog enkele wijsvingers van 't Hart:

(1) Ik heb gezegd: als twee auteurs hun jeugd beschrijven zal niemand van navolging spreken als er in beide gevallen sprake is van knikkeren op het schoolplein. Daar kan 't Hart mee instemmen, maar hij vraagt zich af waarom ik dan wel suggereer dat er sprake is van navolging als Ina Damman en Martha beiden voor het eerst in blauwe kleding aan de hoofdpersoon verschijnen. 't Hart licht het detail van de kleding uit een completere karakteristiek van de meisjes (gedrag, karakter, oordeel van anderen, enz.), waar hij verder over zwijgt. Er wordt ook helemaal niet gesuggereerd dat we met imitatie van doen hebben, uitsluitend op grond van het kiezen van de garderobe, zelfs niet op basis van de complete karakteristiek. En dan doet 't Hart het ook nog voorkomen alsof Vestdijk en hij toevallig hun heldinnen een blauw kledingstuk hebben toebedeeld, wat bij de eerste zeker niet het geval is. Veel vrouwen in aanbeden situatie zijn bij Vestdijk in het blauw gehuld of hebben op zijn minst blauwe ogen. 't Hart die ook Angela (let op de naam!) in *De Droomkoningin* laat opdraven in blauwe rok en blauwe blouse met witte laarzen weet toch dat de kleur blauw (en wit) vanouds bij Maria hoort. We vinden de kleurensymboliek al in de Middeleeuwse Beatrijslegende:

> ‘Blau waest dat si aen dede dear
> Wel ghescepen int ghevoech.’ (vs. 272/273)
> ‘Hoet cleder van witter ziden
> Gaf hi hare te dien tiden,’ (281/282)

Wanneer Ina Damman en Martha in een identieke aanbeden situatie beiden in het blauw gekleed gaan, plaats ik deze op zichzelf niet alarmerende overeenkomst als Mariasymboliek binnen het kader van de algehele overeenkomst.

(2) Een andere andere wijsvinger van 't Hart is uitgestoken bij de ‘eerwaardige volzin’: ‘Heb ik je al eens eerder ontmoet?’, waarmee Anton en Maarten op strooptocht meisjes verschrikken. Natuurlijk is deze vraag een gebruikelijke openingszet bij

de veroveringsstrategieën van niet bijster originele Don Juans. Maar laten we wel even nagaan in welk verband ik op deze 'volzin' wees: in een bijzin bij een onderdeel van de hoofdvergelijking. Geen woord wijdt 't Hart aan de hoofdparallel: altijd op zoek zijn naar de geliefde en haar steeds in andere vrouwen menen te herkennen.

Maarten 't Hart/Foto: Harm de Jonge.

(3) Uit een vrij complete gedragsbeschrijving van Maarten en Anton (verlegenheid, onhandigheid, zwijgzaamheid, compensatie zoeken, zich zelf lelijk vinden, enz.) kiest 't Hart het laatste kenmerk om uitvoerig van commentaar te voorzien. Van Oudshoorn en Reve worden aangehaald om te bewijzen dat het meer voorkomt dat iemand ongunstig oordeelt over het eigen uiterlijk.

't Hart laat het opnieuw voorkomen alsof het hier een losstaande overeenkomst betreft, terwijl ik zelf nog wel gezegd had: 'Er zullen meer mensen zijn geweest die zichzelf in de puberteit lelijk hebben gevonden.' Wel vindt hij nog aanleiding om Christine Kraft en Yvonne Keuls met hun fraaie uiterlijk te complimenteren en met dat doel zal de passages dan wel opgegenomen zijn.

(4) Wanneer ik in de afsluiting van mijn artikel, na het trekken van de conclusie, nog even stil sta bij het gevaar van onbewuste beïnvloeding en veronderstel (maar tegelijk discutabel acht) dat Antons theorie 'de geliefde is altijd kleiner dan de minnaar' onbewust haar nawerking kan vinden in Maartens uitdrukkelijke vermelding dat Martha kleiner is, grijpt 't Hart dat weer aan om te isoleren en te bestrijden, als was het de hoofdgedachte van mijn betoog. Als ik op dezelfde plaats Antons theorie dat mooi weer de mens droevig stemt plaats naast Maartens constatering 'Nooit eerder maakte het doorbreken van de zon mij treurig, nu wel' ontpopt 't Hart zich als een spitsvondig taalvorser. Er zou iets totaal verschillends staan. 'Bij mij,' analyseert 't Hart, '(staat) toch heel duidelijk dat mooi weer mijn hoofdpersoon nooit treurig maakte, op één keer na', terwijl men ook kan lezen dat er melding wordt gemaakt van het beginpunt van de geldigheid van Antons theorie. Onmiddellijk grondt 't Hart op deze enkele redenering wel uitspraken in het meervoud: '... soms niet eens meer oppervlakkige, maar helemaal geen, overeenkomsten...'

Groen van Prinstererlyceum te Vlaardingen, door 't Hart van 1957-1962 bezocht; thans school voor leao/meao.
Vooraanzicht/Foto: Harm de Jonge.

Op deze manier isoleert 't Hart nog enkele bijkomstige argumenten. Volkomen genegeerd worden belangrijke parallellen als:

- trouw aan de ‘verloren, nooit bezeten’ geliefde
- het opbouwen van een droomwereld
- identificatie met de geliefde
- affiniteit tot muziek
- isolement in de jeugdjaren, vereenzaming in de tijd van de middelbare school
- liefde tot de moeder, jaloersheid op de vader
- de ‘erotische driehoeksmetting’ in Zwitserland

Blijkbaar valt hier geen eer te behalen. Gemakkelijker is het te beweren (2x) dat ik mijn bewijsvoering grond op werk dat 't Hart tijdens het ontstaan van VRW nog niet eens gelezen had:

> ‘Hij laat mij immers ook dingen overnemen uit *De Persconferentie* hoewel dat boek in 1973 verscheen en ik mijn boek in 1971 schreef.’

Eén keer verwijs ik voor een niet uitgewerkt parallelletje (plaats en condities: zie boven) inderdaad naar *De Persconferentie.* De andere keer is de verwijzing naar Vestdijks laatste werk tussen haakjes toegevoegd en verklarend bij Vestdijk. Het is weer: de wijsvinger in de lucht en de knikker wegmoffelen. 't Hart vermeldt bv ook niet dat de eerste versie van VRW van 1971 is, maar dat het werk daarna jaren achter elkaar, tot 1978, telkens uit de la werd gehaald om te worden herschreven (zie: *Het laatste interview - Johan Diepstraten in gesprek met Maarten 't Hart*, BZZLLETIN 71, dec. 1979), zodat *De Persconferentie* best invloed had kunnen uitoefenen, áls ik dat met kracht beweerd had.

't Hart heeft het aantal door mij geciteerde woorden geteld - het zijn er blijkbaar 700 - en stelt dan vast dat het 1% van zijn roman is.

Het uiterlijk nauwelijks veranderde gebouw waarin Vestdijk lager onderwijs ontving - Harlingen.

Situatie: zomer 1979/Foto: Harm de Jonge.

> ‘Kan iemand, door 1% te citeren uit een roman echt bewijzen dat tot in details gebruik is gemaakt van de uitwerking van een ander?’

't Hart suggereert dat de overeenkomsten uitsluitend te vinden zijn in de geciteerde passages en hij wekt de indruk dat de citaten naast elkaar geplaatst zijn om op stilistische i.p.v. inhoudelijke overeenkomst te wijzen: een viertal keren voert hij ook ter verontschuldiging aan dat zijn beschrijving toch in heel andere bewoordingen is gegeven. Uiteraard is de functie van een citaat een gesignaleerde overeenkomst te illustreren. 't Hart geeft een verkeerde voorstelling van de zaken als hij herhaald en nadrukkelijk erop wijst dat er in slechts 700 woorden overeenkomst is aangetoond. Bij verschillende parallellen wordt er niet uit de werken geciteerd en in veel gevallen, waarbij wel een paar regels illustratief naast elkaar worden geplaatst, beslaat de beschrijving van het identieke gebeuren bladzijden.

Ik citeer bv. niet uit AW als het slot van VRW ter sprake komt. De passage die volkomen parallel loopt met het slot van *Terug tot Ina Damman* beslaat wel ruim twee bladzijden, wat alleen al ca. 700 woorden = 1% is.

't Hart die zo overtuigd is van de zin van woorden tellen zou tot een heel ander percentage komen als hij een eerlijke telling maakte. Hij zou dan ook meteen aandacht kunnen besteden aan de door mij nog verwaarloosde thema's als angst en dood, die in het werk van beide auteurs overheersend zijn. Ook de functie van de droom zou in breder verband nader vergeleken kunnen worden. (Belangstellenden kunnen bv. de steeds terugkerende droom van Anton Wachter, waarin zijn moeder een rol speelt (*Kind tussen vier vrouwen:* 37; *St Sebastiaan*: 71; *Surrogaten voor Murk Tuinstra*: 199) eens vergelijken met de dominerende droom die we bij 't Hart vinden in *De Aansprekers*: 98 en in *Mammoet op zondag*: 246)

Niet enkel de uitwerking, zelfs het thema is niet terug te vinden bij Vestdijk beweert 't Hart. Men kan er over twisten of het thema van VRW is een ongelukkige liefde en haar nawerking (beleefd door een geïsoleerd persoon) of het isolement van een persoon (die een ongelukkige liefde beleefde). 't Hart kiest voor het laatste en zegt dan dat de parallellen vooral aangewezen worden in het Marthadeel, wat niet juist is: ik heb een verdeling gemaakt in 1: voorschoolse tijd, 2: lagere schooltijd, 3: middelbare schooltijd, 4: volwassenheid.

De vereenzaming, het isolement van de hoofdfiguur in VRW is dan helemaal niet Vestdijkachtig, zegt 't Hart en hij roept als getuigen op Nuis en De Moor, die Van

Oudshoorn als bron aanwezen. Gemakshalve vergeet hij te vermelden dat er ook critici waren die op Vestdijk wezen (Peeters bv.), dat De Moor zelf vaststelde:

> ‘Van Oudshoorn en Vestdijk staan peet voor deze roman, respectievelijk met *Willem Mertens' levensspiegel* en *Kind tussen vier vrouwen.*’ (*Jan Campertprijzen 1978*, blz. 86)

Foto: Harm de Jonge.

Jeugdfoto Vestdijk.

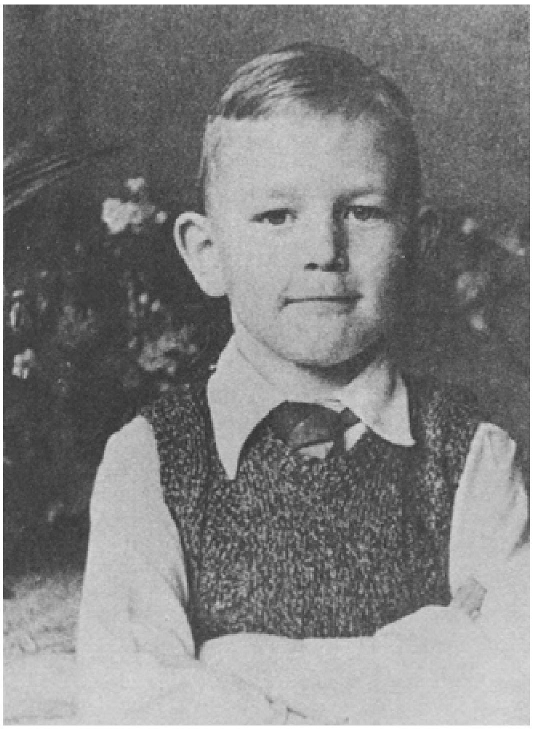
Het is nog maar de vraag of het isolement waarin de hoofdpersoon van VRW verzeild is geraakt zo on-‘Vestdijkachtig’ is. 't Hart licht de uitspraak niet toe, maar hij zal doelen op facetten van de eenzaamheid zoals hij die aantreft bij personen in het werk van Van Oudshoorn. In *De Som van Misverstanden* interpreteert hij dat isolement als gelukkig makend, bewust als ideaal nagestreefd.

Ook al gaat men akkoord met die uitleg, wat is dan nog het wezenlijk verschil tussen het isolement van Maarten en dat van Anton Wachter? Is het wat masochistische ‘gelukkig makende’ van verdriet en eenzaamheid werkelijk gelukkig makend?

Eenzaamheid als ideaal nagestreefd moet men toch zien als een rationalisatie? En afgezien daarvan: ook Anton Wachter kiest bewust voor het isolement. Ook hij koestert zijn eenzaamheid: het gemis van Ina verwekt een schrijnende pijn, die gelukkig makende aspecten in zich heeft.

En wat de andere romans van Vestdijk betreft: op zichzelf teruggeworpen, buitengesloten, vereenzaamde figuren zijn daar-

in regel: Le Roy in *De Ziener* als voyeur, Cuperus, als alcoholist in *De Koperen Tuin*, de vele kunstenaarstypen: Victor Slingeland in de gelijknamige trilogie, de schilder Wegener in *De Schandalen.* Ook figuren als Peter Höllriegl met zijn onverwerkt verleden (*Het Spook en de Schaduw*), Aad Oosthoek in *Een Huisbewaarder* met zijn pathologische jaloezie, in zekere zin Philip Corvage, de briljante scholier in *De ivoren wachters*, enz.: door hun verleden, hun geaardheid, hun afwijking zijn het allemaal uitgestotenen geworden.



Maarten 't Hart.

Al eerder heb ik geconstateerd dat zoveel overeenkomst tussen VRW en AW geen toeval kan zijn, noch verklaard kan worden uit een identieke levensloop van autobiografisch werkende auteurs. 't Hart beroept zich er verschillende keren op dat het door hem beschrevene echt gebeurd is. De amandeloperatie onderging hij, getuigen hebben een veelbelovend auteur van de Schynige Platte zien storten, een eigen oom zocht de eeuwig durende beweging. Zich beroepen op het zelf beleefd hebben overtuigt mij niet. Ik heb er geloof ik al eerder op gewezen, dat van de duizenden indrukken die dagelijks op een mens afkomen vooral die zich in de geest verankeren (en bv. bij 't Hart tijdens het schrijven geactualiseerd worden) die aansluiten bij een bekende of bewonderde situatie. Ik zie dagelijks tientallen vrouwen om me heen. Ze laten geen spoor in mijn geest achter, maar juist die ene in blauw met witte laarzen die op de Vismarkt druiven kocht, vergeet ik nooit, omdat zij mij aan 't Harts Angela deed denken (kluit aarde noch water stonden mij ter beschikking om het contact tot kennismaking te laten uitgroeien!).

Als toeval en overeenkomst in levensloop afvallen blijft er alleen (on)bewuste navolging over. Deze conclusie hoeft ook eigenlijk niet door wegstreping verkregen te worden, want 't Hart heeft bewuste navolging met het doel het voorbeeld te overtreffen in verschillende interviews als zijn werkwijze toegelicht. Ten aanzien van *Stenen voor een Ransuil*:

‘Heb je die overeenkomst tussen die boeken gewild?’ (vragen J. Diepstraten en S. Kuyper: *Het nieuwe proza*, blz 13) ‘Ja, dat is vrij bewust gegaan. Toen ik *De Koperen Tuin* las dacht ik hee, dat lijkt sterk op wat ik zelf heb meegemaakt. Maar in *De Koperen Tuin* ontbreekt het element dat de oude man iets met dat jongetje doen wil, en dat kon ik eraan toevoegen. Het is een variant op een thema.’

Ina Damman.

Aan Gerard van Westerloo (VN 16 okt. 1976) heeft hij verteld dat *Ik had een wapenbroeder* zijn voorbeeld heeft in Vestdijks *De bruine vriend*, terwijl hij in *De som van misverstanden* bekent dat hij de jeugdliefde en... de geïsoleerde situatie met ‘het gonzen van schimpende stemmen’ herkende in *Terug tot Ina Damman.* Waarom zwijgt 't Hart nu geheel over de aemulatio-werkwijze? Waarom worden er nu ineens zaken ontkend die vroeger werden toegegeven? 't Hart hoeft deze bekentenissen toch niet op één lijn te stellen met de intimiteiten die Bibeb hem ‘ontfutselde’, zodat er kort daarna bekend gemaakt moest worden dat een ondeugende eigenschap van de auteur was journalisten leugens te vertellen.

‘Zoals Harm de Jonge te werk gaat, kun je ook *Robinson* van Doeschka Meijsing helemaal uit Vestdijk “verklaren”’, moppert 't Hart. Inderdaad is *Robinson* niet los te denken van *De Ziener* en *De ivoren wachters*, maar voorzover ik weet ontkent Meijsing dat ook niet.

't Hart eerste drie werken, daterend uit dezelfde periode, zijn geschreven in de voetsporen van Vestdijk. (Ik laat opnieuw in het midden welk aandeel Van Oudshoorn heeft bijgedragen, of Söderberg: vgl. ook het nawoord in de Ned. uitgave van *Dokter Glas.*) In 't Harts later werk is niet meer duidelijk sprake van gedetailleerde herschrijving van Vestdijk. Blijkbaar heeft hij het niet meer nodig en kan hij zich op eigen wieken in de lucht houden.

Maar dat de grote leidsman invloed blijft uitoefenen bewijst toch weer het laatste werk *De Droomkoningin*, de aemulatio-roman die men al kon verwachten toen 't Hart een lezing hield bij de uitreiking van de Anton Wachterprijs 1979: ‘Vestdijk en

de muziek: de drie paradoxen' (ook in de Vestdijkkroniek, nr. 26, dec. 1979), waarin hij er o.a. op wees dat muziek zo'n belangrijke plaats in het leven van Vestdijk heeft

ingenomen en toch zo'n ondergeschikte plaats in zijn romans kreeg toebedeeld. Het streven om de bewonderde voorganger te evenaren, te overtreffen mag men ook zien in de poging in het literaire werk de aan de muziek ontleende compositie te laten meespelen: bij Vestdijk de symfonie (*Victor Slingeland symfonie*), bij 't Hart de chaconne.

Afgezien van het feit dat de herhalingstheorie: het leven is een chaconne een Anton Wachterfilosofie is, doet de inhoud van *De Droomkoningin*: de flats op de achtergrond, de tocht door de ‘onderwereld’, het overspel, het gewetensonderzoek, Michael, de ‘engelachtige’ verschijningen, de dienstbare kellner, het getal 12 enz. toch onweerstaanbaar denken aan Vestdijks *De kellner en de levenden.*

Cornets de Groot heeft een boeiend artikel geschreven (*De chaos en de volheid*, blz. 156), waarin hij de 12 ‘levenden’ plaatst naast de 12 apostelen op Da Vinci's *Het laatste Avondmaal* en ze astrologisch over de 12 tekens van de dierenriem weet te verdelen. Iemand wiens astrologische kennis verder reikt dan de mijne zou eens kunnen nagaan of de 12 vrouwen uit *De Droomkoningin*, waarin de sterrenbeelden niet van de lucht zijn, op een soortgelijke wijze als bij Vestdijk over de 12 zodiakale tekens verdeeld zijn.

Soms verwijs ik naar een bladzijde van een bepaald werk. Ik heb dan de volgende druk gebruikt:

Maarten 't Hart	: *Mammoet op zondag*, 3e druk *De Aansprekers*, 1e druk *De Droomkoningin*, 1e druk
Simon Vestdijk	: *Kind tussen vier Vrouwen*, 1e druk *Sint Sebastiaan*, 5e druk *Surrogaten voor Murk Tuinstra*, 5e druk
Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper	: *Het nieuwe proza*, 1e druk
R.A. Cornets de Groot	: *De chaos en de volheid*, 1e druk

Jacques Kruithof
Vermeer

I

alsof het een eerlijk proces was,
er geweest: hier gewezen,
beklaagde - roerloos
in je legerstede.

het licht stierf,
men sloot de luiken,
je look je ogen.

in je oorschelpen ruiste
een zee van tijd - niet de stilte
viel, het geluid viel uit.

het rook er naar onraad,
je hield je adem in.

het smaakte naar honing
maar je buik werd bitter;
je stak je tong uit.

het laken werd klam,
je palmde je hand in.

maak het nog erger.

je ruimde het veld,
je verruimde je vel.

je trok je terug,
al haast geestgrond.

II

hier is dat geschilderd,
in een roerloze straat

waar je niet meer op voorkomt.

een draad staat versteld
op de drempel.

kinderen verspelen
hun stuiters.

tot boven de macht
is de gevel spierwit.

de lucht is betrokken
en blauwbekt.

de stoep bikkelhard,
het glas in lood gevat.

de steeg ondergaat
een schrobbering.

III

daar stuit het oog op bedrog:
op een uitweg. je houdt je op
achter die baksteen.

roerloos, verminderd.

maak het nog erger.

absent, verstrooid,
kijk daar eens doorheen.

perspectief: de stad
wordt steeds leger.

Daan Cartens
Kwartet

> Drama's Vitallest Expression is the Common Day That arise and set about Us -
> Other Tragedy
> *Emily Dickinson*

Tijdens het derde bedrijf, vlak voor de pauze, keek Reinier op zijn horloge. Vijf voor half tien, de avond was al onherroepelijk verloren. Hij kon nu opstaan, naar de garderobe lopen en wachten op het moment, niet veel later, dat de foyer gevuld zou worden door klasgenoten, een enkele docent, of mensen waarvan hij tenminste het gezicht herkende. Dat superieure ogenblik tussen de bedrijvige stilte - er werden kopjes klaargezet, een koffieapparaat gevuld, formicatafeltjes geboend - maar toch: stil was het, en die plotseling binnendenderende conversatiegolf die spoedig gedempt zou worden door de rook. Hij kon ook definitiever weggaan: opstaan, nog even staande kijken naar de spelers, snel de rijen afgaan, daar zat ze en dan resoluut naar de garderobe, de grote legerjas, het kleine, grijze sjaaltje, een beetje verontschuldigend wegkijkend in de pluchen gang waar de suppoosten drentelden. En dan? Weg. Geen toneelstuk, hij zag er veel teveel, en bovendien: hij zag hén teveel, maar wist niet of hem dat juist irriteerde, of tevreden stemde. Kleine, dikke Joyce, de korte krullen pas rood geverfd, waardoor haar bleke gezicht nog witter werd, nog opwindender. Donkere Ada, de rustige tegenpool van Joyce, in doen en denken gelijkmatiger, haast volwassen weloverwogener dan Joyce, maar daardoor ook saaier. De perfecte dochter van haar moeder, een vrouw die nog op straat werd nagekeken. Ook door hem. En Carel? Maar Carel was daar nooit, of toch: zat juist ergens onzichtbaar weggekropen achter een docentenechtpaar, het notitieblocje op zijn knieën, of op het balkon, onzichtbaar vanuit de zaal, want dicht bij de deuren. Net toen hij had besloten te kiezen voor de eerste mogelijkheid - hij moest die avond toch iets zeggen en wie was er geschikter als gehoor dan zij? -, schoven de bruine gordijnen op een kier na tegen elkaar. De opening was groot genoeg om de acteurs weg te zien lopen.

- Hé Reinier, nogal saai vanavond hé? O sorry, ik zie dat ik dat nu niet vragen mag. Krijg ik een sigaretje van je?

- Saai, nee, dat viel wel mee, niet beter of saaier dan anders. Ik zat me af te vragen of ik wel zou blijven, het interesseerde me niet, het ging niet over mij, of... ik bedoel: misschien ging het juist teveel over mij en dat benauwde me een beetje. Bovendien: die foyer was nog zo heerlijk leeg, ik wilde onbelemmerd naar buiten kijken. Je haar zit leuk.

- Dank je, maar zo zit het al sinds het weekeinde.

- Ja, dat weet ik, ik zag het in 'de klas', maar pas vanavond viel het me op dat het werkelijk belangrijk is. Je bent anders zo, meer de echte Joyce. Ga je je nu ook opmaken?

- Pas jij maar op!

Hij kuste haar vluchtig, onder haar rechteroor, bijna tegen de uitbundig lange hangers die ze droeg.

Reinier wachtte, maar wist dat er niets zou gebeuren. Niemand zou de deur openen om hem te roepen, nog een half uur, sta alsjeblieft op en ga naar school, maar hij wist ook dat hij de beslissing om op te staan zou uitstellen, totdat het inmiddels middag was en hij nijdig om de verlummelde ochtend. Dus draaide hij zich om, wreef, liggend op zijn buik, zijn hoofd over het kussen in de hoop de dromen

van de nacht weg te kunnen schuren. Schaafsel van de huid, maar zijn rug begon te steken en hij bleef plat liggen. De dromen van de nacht. Een bijna verlaten strand, al grijs van het late uur, maar met vuurrode strepen aan de horizon, het gerinste nagloeien van wat overdag zo overdadig gebrand had. Die bruine zomer die eindeloos had geduurd en waaraan ineens, onopgemerkt een einde was gekomen. Lange treinen met koffers in het gangpad, geen echte gesprekken meer zoals daarvoor, maar wat vermoeide mededelingen over en weer en thuis eindelijk die ijskoude douche die onderweg steeds verder weg leek te stromen. Nu hij, half opgericht, zijn kamer inkeek, zag hij zijn koffer, geopend, tegen de kast staan. Opruimen was te definitief geweest, alles in de kast, verleden in de kast; zijn overhemden, broeken waren het tastbare bewijs van gelukkige dagen. Joyce was boos geweest, zij hield van orde. Haar schilderijen waren ook zo: strakke, geometrische vlakken, overzichtelijke landschappen, gestileerde gezichten.

- Als je denkt dat ik in die puinhoop ga zitten, vergis je je.

- O, ik vind die rommel stimulerend.

- Daar merk ik anders niets van, je ligt de hele ochtend op bed en 's avonds hang je in de stad rond.

- Lieverd, nog één week, nog zeven dagen, dat moet ik weer. Wiskunde, Duits, Frans, geschiedenis. Overhoringen, proefwerken, boekenlijsten. Ik wil nu alleen maar liggen en denken aan onze vakantie,

Als ze boos was, bleef ze staan, hield haar lichte ogen onafgebroken op hem gericht en probeerde door haar blik hem te overreden, te dwingen te doen wat zij wilde. Eigenlijk kon het haar niet zoveel schelen hoe zijn kamer eruit zag, maar ze wilde niet vrijen tussen zijn kledingstukken. Zijn bed was voor hem het plankier van zijn emoties. Hij weigerde daar ordening in te brengen. Als ze met hem naar bed wilde, best, maar dan tussen Proust, J.J. Cale, ‘de Volkskrant’ en zijn gestreepte blauwe sokken.

Ada had zich als laatste bij hen gevoegd. Dat Joyce en Reinier samen weg zouden gaan, had vastgestaan. Ze waren er trots op geweest, niet dat ze voor het eerst getweeën weggingen was belangrijk, wel dat ze vooraf overeengekomen waren hoe de vakantie eruit zou zien. De zee, het strand, een klein dorpje, veel bagage. Dat systematische trekje van Reinier beviel haar niet. Dat ze uiteindelijk toch mee was gegaan kwam door Carel. Waar Reinier was, was jarenlang ook Carel geweest, maar de komst van Joyce had die intensieve omgang tenminste ogenschijnlijk teruggebracht tot de essentieelste ontmoetingen. Voor de lessen op het schoolplein, op zaterdagavond in een kroeg.

Toch was het niet medelijden dat haar had gedreven als vriendin van Carel Joyce en Reinier te vergezellen. Ze waardeerde Carels hield van zijn bandplooibroeken, stropdassen, modieuze jacks. Toch deed één ijskoude blik van Reinier haar meer dan Carels innemende gemompel. Was het dan toch jaloezie die de doorslag had gegeven? Was ze om Reinier van Joyce af te houden meegegaan? Ze had lang geaarzeld aan wie ze haar besluit zou vertellen. Ja, Reinier had haar gevraagd, maar misschien omdat hij zich wat ging bekommeren om Carel die zich met de dag vreemder ging gedragen, dan om haar werkelijk een maand in de buurt te hebben. En Joyce zou een schampere opmerking hebben gemaakt in de trant van: 'Je laat me zeker niet alleen met hem weggaan?'. Dan zou haar zin helemaal tot een absoluut minimum zijn gereduceerd. Toen op Carels kamer wat lacherig de rapporten waren besproken, was Carel, die piano had gespeeld, plotseling opgestaan.

- Zeg, Ada en ik gaan met jullie mee. We hebben het uitvoerig besproken. Het is ook onze vakantie.

- Ik vind het best, maar de plannen van Joyce en mij staan vast. We zien elkaar nu een paar uur per dag en alleen in de weekeinden langer. Die vakantie is onze eigenlijke kennismaking, dus het is leuk dat jullie in de buurt zijn, maar verwacht niet teveel van ons.

Nadat Joyce en Reinier vertrokken waren, een beetje opgewonden, alsof de trein ieder ogenblik het station binnen kon rijden, zei Carel:

- Je vond het toch niet erg hé? Ik wist niet zeker of je mee wilde, maar je had verteld van die cruise van je ouders, dus ik vond dat ik het risico wel kon nemen. En zij moesten voelen dat ze niet de enigen zijn. Hoelang bestond ons plan niet, van Reinier en mij, hoe vaak hebben we het niet veranderd, aangepast, een maand door Europa, alle kloosters af. Nu Joyce er is... ik begrijp hem wel, maar vind het ook jammer. Hij laat zoveel vallen voor haar. Zag je hoe ze keek toen ik zei dat we meegingen? We dringen in, ze was kwaad dat ik niet voor haar koos. Maar ik ga niet een maand in haar kielzog lopen om af en toe te mogen genieten van haar goede humeur of een glimlach van hem. Het is wel gemeen om je zo mee te vragen. Maar dat is ook niet de enige reden.

Hij was rood geworden, had zijn trui uit getrokken, zijn pianokruk een kwartslag gedraaid en was ingekeerd Schubert gaan spelen. Wat kon haar Reinier schelen? Altijd onberekenbaar, hun afspraken was hij zelden nagekomen, maar zijn verontschuldigingen voor haar altijd afdoende. Ze had zich gelukkig gevoeld, gevleid zelfs, dat Carel zo duidelijk voor haar had gekozen, maar toen ze zijn kamer verliet zag ze zich in de spiegel op de gang samen met Reinier staan.

Reinier Wilders was negentien. Na de lagere school had hij met zijn ouders een jaar in Califorinië gewoond, zijn vader had er gedoceerd aan een universiteit en was er verliefd geworden op een Amerikaanse collega. Toen Reinier met zijn moeder naar Europa terugkwam, was hij ouder dan zijn leeftijdgenoten. Hij had zich belachelijk gevoeld in de laagste klassen, een buitenstaander die weliswaar was onderworpen aan dezelfde schoolse regelmaat, maar daarbuiten veel volwassener was dan zijn klasgenoten. Thuis had zijn moeder met bevreemde spot, maar allengs met waardering gezien hoe hij zich ging gedragen als zijn vader, zich zelfs ging kleden als de man die dertig jaar ouder was dan hij. Toen hij had aangekondigd uit huis te vertrekken, was ze niet verbaasd geweest. Het was normaal dat iemand na school op kamers ging, ging werken of studeren, maar hij die dergelijke vrijheden al bezat, kon niet meer naar dat moment hunkeren, doch ze veel eerder als vanzelfsprekendheid accepteren. Een half jaar later was ze zelf ook vertrokken, heel gelukkig had ze hem haar plannen onthuld; het was een warme lentemiddag

geweest, ze hadden door het bos gereden, in een restaurant pils en sherry gedronken, zoveel dat ze elkaar daarna lachend achterna hadden gezeten over de bemoste bospaden, totdat ze lachend languit tegen hem aanviel, haar handen in zijn hals drukte en hem kuste: ‘Lieverd, kun je het zonder mij?’ Een maand later woonde ze in Cannes, waar haar verleden als actrice in de herinnering van de omwonenden was gebleven en zij tevreden om zoveel aandacht. Ze zond hem een uitdagende foto, zij in een witte broek met alleen het bovenstukje van een bikini aan. Daarmee was ze voorgoed van zijn moeder in zijn oudste vriendin veranderd. Carel was in de tweede in dezelfde klas geplaatst als hij. Hij was een beetje gefascineerd door zijn constant vermoeide en wat prikkelbare gedrag, maar had er niet meer aandacht aan geschonken dan aan het gegiechel in de banken voor hem. Hoe ze in gesprek waren geraakt, was hij vergeten. Een boek dat ze allebei hadden gelezen? Nee, dat was van later. In werkelijkheid hadden ze gesproken over een plaatsje in België, waar hij een weekeinde had gelogeerd en Carel eens een vakantie had doorgebracht. Carel woonde in een groot huis in een rustige buurt. Toen hij voor het eerst voor de deur had gestaan, was er opengedaan door een vrouw die hem zo onbevangen jeugdig had aangekeken, dat hij zich een ogenblik had afgevraagd of zij toch niet Carels oudste zus was in plaats van zijn moeder. Ze brachten samen uren door in de serre, waar zijn moeder na de thee een half uur piano kwam spelen, steeds verontschuldigend vragend of zij hen niet stoorde. Na het eten, Carels vader kookte meestal, gingen ze naar de zolderkamer, waar Carel tussen stapels boeken en platen een matras had liggen, waarop hij zijn schoolboeken had uitgespreid. Direct na het eten maakten ze samen, snel en efficiënt het huiswerk. Proefwerken leerden ze 's ochtends, voordat de school begon. Dat spaarde tijd uit. Wat 's avonds twee uur vergde, duurde in de heldere donkerte van de ochtend een half uur. Tegen elven kwam Carels vader zeggen dat ze naar bed gingen en dat hij maar moest blijven slapen als het laat zou worden. Soms gingen ze dan naar beneden om in de woonkamer te drinken en Carel, steeds enthousiaster, boeken uit de kasten begon te trekken, die konden aantonen wat hij eerder had beweerd. Onveranderlijk had hij twee platen gedraaid: ‘Berlin’ van Lou Reed en de ‘Greatest Hits’ lp van Janis Joplin. Als hij erg moe was geworden van de avond, fietste hij toch nog naar zijn kamer. Alleen wanneer ze zeker wisten dat ze hun gesprek liggend zouden voortzetten, ging hij met Carel mee naar de zolderkamer. Daar hadden ze, samen op de tweepersoonsmatras, vaak wakker gelegen totdat het ochtend werd, onverstoorbaar in hun reflecties over het bestaan.

Ada was op de avond voor hun vakantie naar Carel gekomen. Ze hadden beneden thee gedronken, vriendelijk met Carels moeder gekletst, maar ze was onmiddellijk opgesprongen toen hij voorstelde.

- We moeten even naar boven.

- Ik ga niet mee, ik kan het niet, het is hun vakantie. Vind je het ook niet onredelijk van ons om mee te gaan? Ze zijn verliefd en wij gaan nu als toeschouwers mee, kijken of ze het volhouden, of hoe ver ze zullen gaan. En bovendien, je bent...

- Ik snap je, maar je hebt ongelijk. Hij is niet verliefd op Joyce, hij is verliefd op wat ze maakt, op de manier waarop ze zich gedraagt. Eindelijk heeft hij een vrouw ontmoet die niet meteen voor hem viel, die zelfs nogal ongeïnteresseerd leek. Haar koele gedrag windt hem op.

- Houd je van me?

- Ja.

- Moet ik daarom mee?

- God, ik vraag je niet mee om hen te bespioneren, maar wel om echt lang met mij samen te zijn en niet zo planmatig te vertrekken als zij. Ik heb het idee dat hun mislukking al vast staat. Zo van: ‘zie je wel, we hebben het geprobeerd, maar het lukte niet, we laten elkaar voortaan toch maar vrij’

- En wij?

- Ik houd al heel lang van je. Maar sommige dingen moet je niet uitspreken, of ze gewoon uitstellen.

- En als ik nu zou zeggen dat ik met je naar bed wil?

- Nee, Ada, wat weten we meer van elkaar dan de meest

dagelijkse dingen, of vind je dat dat er los van staat?

- Ik weet het niet, soms kan het me niet schelen, heb ik gewoon zin om me aan hem op te dringen. Maar vijf minuten later schaam ik me dat ik zo hoerig heb rondgelopen en vind het niet belangrijk meer. Ik geloof wel dat ik met iemand zou kunnen vrijen van wie ik niet houd.

- Vraag je het me daarom?

- Nee, want ik wil nu niet met je naar bed. Ik wilde weten hoe je zou reageren. Ik vind je ook aardig, maar heb nooit aan jou gedacht. Ik bedoel met Reinier is het zo vanzelfsprekend. Hij gedraagt zich alsof alles daarop is afgestemd. Bij jou lijkt het me meer iets toevalligs.

- Dan kun je dus toch mee, want dan weet je dat ik niet de eerste nacht op je deur zal kloppen.

- Maar je zei tegen hen dat wij meegingen. Wij. En dat is niet zo. Jij gaat en ik ga.

- Ja, en als je dat zo zegt heeft Reinier het helemaal gemakkelijk.

- Jij bent jaloers.

- Dat zal best. Het is belachelijk, maar hij kan soms heel klein zijn, de dingen niet meer in hun verband zien.

- En nu moet jij mee om hem daarvoor te beschermen?

- Ada, we willen op vakantie, Reinier is mijn beste vriend, jij mijn beste vriendin. Als er iets gebeurt; er rijden elke dag ook treinen terug hoor. Ik vind dat we het moeten proberen.

- Maar ik weet niet of ik met jou...

- Dat zien we wel, ik wil je alleen vragen niet meteen aan Reinier te gaan trekken.

- Dan heb je toch je zin? Weg is Joyce.

- Het gaat me niet om Joyce, het gaat me om jou.

- Daarnet sprak je anders voortdurend over Reinier.

- Ja, dat komt erbij.

- Wat is dan zo bijzonder aan jullie vriendschap? Je kunt toch niet je hele leven alles samen doen?

- Nee, dat hoeft ook niet, maar wel een maand, tot de bodem gaan en dan... afgelopen.

- Ben je met Reinier naar bed geweest?

- We sliepen vaak bij elkaar, ja, maar we zijn niet verliefd, nooit geweest, we hadden het altijd over meisjes. Wie voor ons ideaal zou zijn. Reinier koos voor uiterlijke schoonheid, ik meer voor karakter.

- O, dank je wel.

- Doe niet zo flauw, je weet hoe je eruit ziet als je in de spiegel kijkt. Ada, ik geloof dat je misschien inderdaad beter thuis kunt blijven.

- Waarom?

- Je bent behoorlijk onder de indruk van Reinier en Port Vendres lijkt me niet de meest geschikte plaats om dat aan hem duidelijk te maken.

- O, maar ik ga toch mee, je hebt me nu teveel in het vooruitzicht gesteld. Reinier is niet de enige. Ik vind het echt leuk om met jou weg te gaan. Van jou kan ik iets leren, met hem... Nou ja, we gaan!

Joyce Stevens was achttien. Op haar vijftiende was ze van school gegaan, omdat, behalve tekenen, geen vak haar interesseerde. Na een toelatingsexamen kon ze op een kunstacademie in een naburige plaats haar tot dan toe fervent beoefende hobby ontwikkelen. Thuis had ze naast haar eigen kamer de beschikking over een klein atelier, een glazen uitbouw in de tuin. Reinier noemde dat ‘de klas’, omdat ze er twee afgedankte tekentafels uit een opgeheven school tegen elkaar had

geschoven en daaraan, vaak tot diep in de nacht, werkte. Haar voorkeur wisselde per seizoen. Achtereenvolgens had ze haar blauwe, gele, rode en witte periode, maar ook onderwerpen waren aan haar stemmingen onderhevig. Grote vlakken, doorsneden door cirkelvormige figuren, verstilde landschappen met evenwijdige bomenrijen en een enkele fietser, soms nauwelijks zichtbaar aan de horizon. Ze werd in haar ‘klas’ nooit gestoord, ze liet zich überhaupt nooit storen. Reinier kende haar nog van school, hoewel ze nooit in dezelfde klas had gezeten. Hij was verbaasd geweest haar ineens in cafés te zien. Ze had vaak in een hoekje gestaan, snel twee, drie glazen bier drinkend, voordat ze weer vertrok. Van Carel die dichtbij haar woonde, hoorde hij dat ze tekende. Tot zijn eigen verbazing had hij haar op een drukke avond meegevraagd naar Amsterdam, naar de Malewitsjtentoonstelling in het Stedelijk. Ze was er al met iemand van de academie geweest, maar was nieuwsgierig geworden waarom hij erheen wilde. Zijn antwoord had meer met haar te maken, dan met zijn eigen belangstelling. Toch was hij de eerste die ze toeliet in haar werkruimte en wanneer ze 's avonds uitgeput was, reed ze vaak naar zijn kamer. Ze had gemerkt dat ze, wel even oud, toch buiten de kringen van de scholieren terecht was gekomen. Reinier herkende dat. Zijn Californië was haar atelier. Over haar toenadering was Reinier verrukt geweest. Vaak werd hij tegen tienen onrustig, omdat hij haar dan elk ogenblik kon verwachten. De klap van de fiets tegen het metalen hek, stommelend en fluitend kwam ze de trap op en liep met zwierige pasjes zijn kamer in. Begon een urenlang durend verhaal over de academie. Haar vrolijke geschater en de drukke bewegingen van armen en benen werkten zo aanstekelijk, dat hij al spoedig met woordgrapjes en kwinkslagen haar had onderbroken. Dat vrolijke en ongeremde was nieuw voor hem geweest, met Carel had hij wel kunnen lachen, maar dat was altijd een onderbreking van de ernst geweest. Toch sprak hij ook met haar serieus. In haar atelier stond een foto van hem, die ze, exact nagetekend en ingekleurd weer aan hem had gegeven. Hij aan de Westkust van Amerika met zijn blote rug voor de helft boven de rand van het regisseursstoeltje. Ze was de eerste met wie hij sliep, eerst heel licht, vrolijk en verwarrend; later ernstig, alsof hij al jaren met haar was getrouwd.

Op het Gare du Nord bleek de verbinding met het Zuiden vanaf een ander Parijs station gestagneerd. Ada en Joyce wilden de middag in de stationshal doorbrengen, maar Reinier en Carel waren gedecideerder, er werd een paar uur naar een hotel gezocht en uiteindelijk vonden ze een grote kamer achter de Opéra met een groot tweepersoonsbed en twee oude sofa's. Joyce begon daar Ada verwijten te maken dat zij zich, door de hele reis niets te zeggen, walgelijk had aangesteld. Reinier die vastbesloten was tenminste tot de plaats van bestemming zijn kalmte te bewaren, vroeg of Joyce met hem mee naar buiten ging.

- Hoe groot is dat huis eigenlijk?

- Weet ik niet precies, mijn moeder heeft het gehuurd. Het is een voormalig rusthuis voor gepensioneerde kunstenaars.

- Kunnen we ook nog naar je moeder?

- Waarom?

- Ik ben bang dat we elkaar na een paar dagen het huis uit zullen vechten. Ze hebben alles goed afgesproken, merkte je dat?

- Carel is altijd zo zeker.

- Ja, de kwal, zijn gezicht is net één van zijn verfrommelde sonates.

- Die speelt hij anders heel goed.

- Ik vind hem vervelend, hij is onecht, alles wat hij doet of zegt moet overwogen worden. Dit keer is de vakantie een soort reddingsactie voor een verloren vriend.

- Hoe bedoel je?

- Ik ben slecht schat, ik houd je van hem af. Careltje is een beetje jaloers. Met al zijn jacks en sonates en geleerdheden is het eigenlijk een verwaand, zielig ventje.

- Ada schijnt daar anders over te denken.

- Welnee, Ada is een domme gans die niet weet wat ze wil en zich nu aan het verstrikken is in Carels netten.

- Verwijt je mij iets?

- Ja, je hebt hem meegevraagd, of Ada, weet ik veel.

- Méégevraagd ja, maar dat doet er niets aan af dat het ónze vakantie blijft.

- Het is zo geforceerd om elke dag een paar uur bij elkaar te

zitten en nu is het anders en dan zijn zij erbij.

- Voor jou is deze maand echt doorslaggevend?

- Ja, zoals het ging kan het niet langer. Wij rijden elke avond naar elkaar toe, kletsen en kruipen in bed, alleen overdag doen we alsof we bezig zijn, maar stellen ons in feite in op de avond. Ik heb al die maanden niets fatsoenlijks meer gemaakt. Ik wil weer vrij zijn.

- Met mij?

- Met jou, of zonder jou, daar ging het nu juist om. Ik wil niet langer als een popje aan het koord hangen waar een bordje ‘Liefde’ aan vastzit, ook zonder die touwtjes blijven we bij elkaar, horen we echter bij elkaar. Maar jij moet kiezen, ik heb dat al gedaan. Het is dus óf Carel óf ik.

- Doe niet zo belachelijk. Waarom kan Carel mijn vriend niet zijn als jij er bent? Vormt hij dan zo'n bedreiging voor je?

- Volgens mij is hij heel wat meer dan alleen je vriend.

- Nu ben je net zo jaloers als je hem verwijt te zijn.

- Je ontkent het niet.

- Ik ontken of bevestig niets. Ik ken hem al zeven jaar. Het is flauw zoals hij nu reageert op ons, maar ik begrijp hem wel. We hadden afgesproken om tegen ons twintigste een maand weg te gaan. Door Europa te trekken. Een soort ontdekkingsreis. Voor mij was dat al een jaar geleden achterhaald, maar dat heb ik hem nooit verteld. Hij weet wel veel, veel meer dan ik, maar is soms heel kinderlijk. We waren broers. Nu jij er bent, begrijpt hij dat het echt is afgelopen, veel eerder dan hij gedacht had. Carel is veel onzekerder dan je denkt. Ada is er nu toch het levende bewijs van. Hij zal haar treiteren totdat ze huilend teruggaat. Maar ik laat hem niet vallen.

‘Capri’ was een ruim, wit geschilderd huis, ver buiten het centrum van Port Vendres in de nabijheid van de Middelandse Zee. Beneden was er een grote zitkamer met openslaande deuren op een terras, boven een aantal slaapkamers van verschillende afmetingen. Joyce en Reinier namen de grootste, vanaf het balkon konden we tussen de bomen door het maritieme blauw zien blinken. Carel trok in de kleine zolderkamer, die praktisch geheel gevuld werd door een bed, Ada in een kamer aan de achterkant van het huis, naast de keuken. Door de indeling van het huis ontstonden er geen problemen, zoals in Parijs. Daar hadden na urenlang redetwisten Carel en Reinier uiteindelijk het grote bed beslapen, tot woede van Joyce. Het was avond toen ze bij ‘Capri’ arriveerden. Nadat ze de wijnvoorraad, die Reiniers moeder had aangevuld, hadden geïnspecteerd, gingen Ada en Joyce naar hun kamers om de bagage uit te pakken en zich te verkleden. Joyce wilde die avond de zee nog zien. Carel zat aan een bureau, het gordijn half dichtgetrokken, toen Reinier op de leuning van zijn stoel kwam zitten.

- Carel, vannacht kreeg je je zin en waren wij gescheiden. Ik zou er maar niet op rekenen dat dat nog veel zal gebeuren, deze maand. Joyce en ik gaan ons opsluiten.

- Wat romantisch! En wij stoppen het eten dan zeker in een mandje, dat jullie naar boven trekken?

- Doe gewoon, ik stel voor dat we 's avonds gezamenlijk eten.

- Accoord, ik was toch al niet van plan 's ochtends vroeg uit mijn bed te komen. Gaat het goed met Joyce?

- Ze is wat in de war omdat jij haar voortdurend belaagt.

- Belaagt? Is ridder Reinier bang dat ik zijn jonkvrouw schaak?

- Verdomme Carel, het gaat nu al maanden zo, alles wat we zeggen is gekscherend, of niet ter zake. Ik snap werkelijk niet dat iedereen de clown uit moet

gaan hangen omdat ik met Joyce ben. Joyce wil niemand anders zien dan mij en jij bent zo verbitterd dat wij niet meer als vroeger praten en loopt voortdurend te jennen. Het is voorbij Carel, nog één jaar en we komen van school en ik vraag me nu al af, of ik dat jaar wel af zal maken. Maar waar het werkelijk om gaat is dat wij niet tot in lengte van dagen elkaar verhaaltjes kunnen vertellen.

Carel stootte zijn ellebogen steeds harder op het tafelblad.

- Carel!

- Ja.

- Wat is er?

- Je bent laf Reinier, je houdt je niet aan afspraken, je verwijt mij dat ik persé wil vasthouden aan zoals het ging, maar dat is niet zo. Die reis, weet je nog?, het zou het keerpunt zijn geworden in onze vriendschap. Bewust. Een sluitstuk en een begin. Maar nu sla je op de vlucht. Alsof je met Joyce niet nog tientallen keren weg kunt gaan. Ik wil het niet zo.

Reinier pakte Carels rechterarm, om het kwellend gebeuk niet langer te horen, draaide hem in de kom, maakte er toen halve cirkelbewegingen mee. Op dat moment schoof Carel door kracht te zetten met zijn bovenbenen de bureaustoel naar achteren, waardoor Reiniers hoofd boven het zijne kwam te hangen. Vlug draaide hij zijn hoofd, kwam omhoog en kuste Reinier op zijn mond. Wrong zijn tong over Reiniers gouden vullingen en drukte zijn boventanden krachtig in Reiniers onderlip.

- Zo broertje, een liefdesbeet. Joyce zal wel benieuwd zijn wie dat heeft gedaan.

Carel kreeg niet de kans te ontglippen, want hij werd vastgegrepen in zijn haar. Met zijn onderlichaam drukte Reinier hem achterover op het bureau, pakte met beide handen zijn hoofd nog vaster beet en drukte toen zijn mond op Carels oren, bakkebaarden, kuste hem hartstochtelijk en wreef over zijn gulp, totdat Carel kreunend overeind kwam.

- Dat is toch wat je wilde?

Toen Reinier bovenkwam was Joyce niet meer op de kamer. Ze reageerde ook niet op zijn geroep. Hij trok zijn kleren uit, een zwembroek aan en rende over het tegelpad naar het bos. Hij zag niets, hoorde alleen het kabbelen van golfjes totdat hij op een open veldje kwam. De zee, veel lager gelegen, blonk, wijd en rustig, lichtgrijs voor hem op. In oostelijke richting waren de lichten zichtbaar van enkele jachten. Plotseling hoorde hij van dichtbij een geluid, alsof een reusachtige vis zijn aandacht wilde trekken. Achter de nauwelijks te onderscheiden rotsen zag hij Joyce de zee inrennen. Soms kwam ze even boven, om dan weer door de rollende golven overmeesterd te worden. Tenslotte bleef ze resoluut vlak voor de branding in het water staan, liet zich met een schreeuw achterover vallen en kwam vijftig meter verder weer boven. Hij sloop achter de rotsen langs, op de trap af en hield zich schuil achter een rieten strandstoel. Toen ze ineens vlak voor hem stond, zag hij dat ze naakt was. Ze probeerde haar natte haren droog te schudden, bundelde het achter haar hoofd, maar ook de natte krullen lieten zich niet ordenen.

- De zee is dus een vrouw.

Ze liet zich tegen hem aanvallen, streek over zijn billen, vroeg of hij een handdoek had. Omdat ze rilde sloeg hij zijn armen over haar rug en wachtte totdat de druppels door zijn lichaamswarmte verdampt zouden zijn. Met haar voeten op de zijne stapten ze door het zand.

- Zie je daar dat huisje?

Honderd meter verderop, half tegen de rotsen was een houten huisje gebouwd me een veranda waarover het rieten dak schuin afliep. Binnen stonden een paar witte rieten stoelen, een bureau en een smal bed.

- Dit zal het tuinhuis wel zijn. Meer een rotshuis. Ma vertelde erover. Sagan heeft hier eens een verhaal geschreven.

- Iets voor Carel. Die komt er niet meer uit voordat hij hier zijn eerste symfonie heeft geschreven.

- We vertellen hem niets. Hij vindt het alleen nooit.

- Nee, niet vanaf het huis, maar zodra je op het strand staat, zie je het.

- Hij houdt niet van zwemmen.

Hij sprong naast haar op het bed, de vering zakte door tot op de vloer. Met zijn benen warmde hij de hare, streek voorzichtig door haar krullen.

- Hier gaan we nooit meer weg.

- Mallerd.

- Nee, ik meen het. Je bent mijn gevangene. Mevrouw is veroordeeld tot het levenslang ondergaan van de liefde in een

spelonk aan de zee. Iedere nacht worden er verse mannen aan wal gezet, die u moeten behagen en dienen. Na één nacht worden ze weggebracht naar een onbewoond eiland, zodat ze nooit met iemand kunnen spreken over de verrukkingen van die ene nacht. Overdag balsemen lakeien uw voeten, kammen uw haren en zingen u in slaap. Na korte tijd wordt in het dorp bekend dat er uitspattingen plaatsvinden aan de kust. Nieuwsgierige burgers begeven zich naar het strand, maar ze worden op afstand gehouden door in satijn geklede scherpschutters. Zij beschermen de prinses van de liefde.

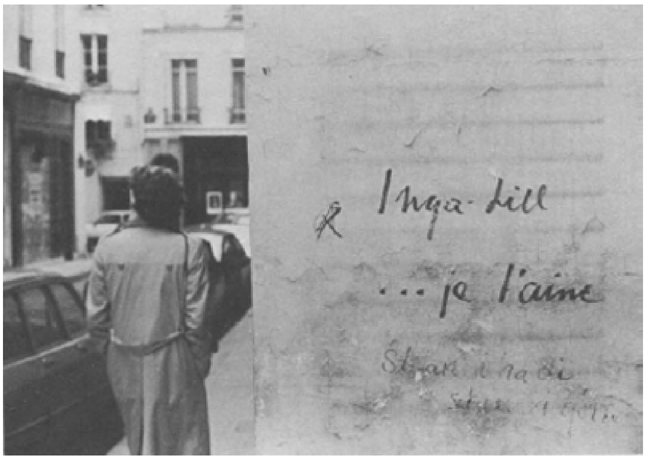


Foto: Maurits van den Toorn

Joyce begon te hijgen, greep naar zijn hand, om haar te tergen was hij van het bed afgegleden, ze trok hem er weer op, zijn zwembroek plakte nog, totdat hij, steunend op zijn ellebogen op haar lag, haar strenge vonnissen toefluisterde en zij hem het zoetste van de zee liet proeven.

- Was Carel erg boos?

- Ja, hij was zo kwaad dat hij me beet, maar het onweer heeft zich ontladen. Het was heel vervelend, maar we zijn hem, geloof ik, kwijt. Ik verwacht dat hij weggaat.

- Ik hoorde jullie vechten.

- Het was vechten en vrijen tegelijk. We waren zo kwaad dat we elkaar dood hadden kunnen kussen.

- Arme Ada.

- Ja inderdaad, ze weet van niets. Het is wel een schaap hé?

- Nou je hoeft geen medelijden te hebben hoor, ze wilde zelf mee.

- O, ik begrijp het al, zij is natuurlijk uitverkoren om uw haar des ochtends te wassen en te kammen.

- Ja, wat dacht je? Werken zal ze. Reinier?

- Ja.

- Ben ik slecht?

- Waarom?

- Als ik mijn ogen open zie ik jou, als ik ze dicht doe ook. Of ik nu in het atelier zit, in mijn kamer op bed lig, of bij jou ben, het maakt niets uit. Ik begin je zelfs overal te ruiken. Ik word zo afhankelijk.

- Pas als je gebonden bent, kun je vrij zijn. Wat is er nu aan om iedere avond iemand anders op te pikken? Je wordt er alleen onrustig van. Kijk maar naar Ada. Zij durft ook niet toe te geven dat ze wíl.

- Ik bedoelde dat ik fysiek zo afhankelijk word. Betrapte me erop dat ik zo weinig van je weet. Ken niet eens al je kleren, weet niet wat je wilt gaan doen.

- Maar lieverd, we kennen elkaar pas een paar maanden!

- O, ik ga aan je ten onder.
- Ja, slagschip Joyce zinkt in de Golf van Reinieren.

Luid klepperde een raam. Ze stonden niet op en lieten zich, loom na het nachtelijke bad, overstromen door de verwachtingsvolle geluiden van zee, waarin hun gemompel werd ondergedompeld.

Reinier kreeg gelijk, zonder iets te zeggen, maar met achterlating van een briefje op het bureau, vertrok Carel naar Bordeaux, om daar deel te nemen aan een wijnexcursie. Ada toonde geen spoor van ontzetting, bleef voor het ontbijt zorgen, haalde de boodschappen in het dorp en nam ook de brieven die daar van Carel lagen mee. Uitvoerig vertelde hij van zijn expedities over de druivenhellingen, persoonlijke mededelingen ontbraken. Ze werden uitgenodigd voor een feest in het huis van een Amerikaan. Joyce had geen zin om mee te gaan, Ada wel en om Joyce mee te krijgen toonde Reinier ook belangstelling. Hij kon ook niet weigeren, want John en Geralda waren kennissen van zijn moeder. 'Beach' lag een paar honderd meter verderop, dichter aan zee, aan de rand van het bos. Omdat er geen verlichting brandde in de tuin, leek het huis door de bouw van buiten een op de grond geplaatste t.l. buis. Ze waren niet, zoals ze verwacht hadden, de jongsten. Een groepje Franse scholieren stond, druk discussiërend bij de bar. Joyce bekeek de schilderijen, grote felgekleurde vrouwenfiguren, en raakte daarover in gesprek met John. Reinier vroeg wat Ada wilde drinken.

- Sherry.
- Heeft Carel je ook nog geschreven?
- Nee, alles wat hij schreef, hebben jullie gelezen.
- Vind je deze vakantie wel leuk?
- Ik amuseer me prima. Had me ingesteld op een soort 'ontmoetingsweek' met iets anders dan gesprekken, maar we zien elkaar nu alleen bij het eten.
- Ja, het is gemakkelijker nu hij er niet is.
- Komt het door Carel?
- Nee, het komt door ons vieren. Als kwartet spelen we moeizaam, raken we vast in de regels van het spel. Zodra één speler opgeeft, loopt het weer gladjes.
- Maar als ik nu was vertrokken?
- Dan was het anders geweest, maar had Carel spoedig gemerkt dat hij bij ons bot zou vangen en was dan ook weggegaan.
- Toch, over een week is hij terug.
- Denk je dat?, die zien we hier niet meer, hij reist meteen naar Nederland door en staat over twee weken op het station om ons te verwelkomen met een gezicht alsof hij nooit is meegegaan. Hij behandelt ons als schoolkinderen die terug komen van een uitstapje. Om wie ben je nu eigenlijk meegegaan?
- Voor jou.

Ada draaide zich om, liep naar de scholieren en vroeg aan een jongen of hij wilde dansen. Hij keek even naar de anderen, pakte Ada bij de polsen en maakte een paar gekke pasjes, begon toen te grinniken en vroeg wat ze wilde drinken. Reinier liep op haar af.

- Dans je met mij?

Hij knikte even naar Joyce die steeds gesticuleerder sprak met de Amerikaanse gastheer en liep met Ada naar het terras, waar een orkestje speelde. Ze droeg een lange, zwarte jurk die haar schouders bloot liet. Telkens wanneer Reinier Ada zag, dacht hij aan haar moeder. Ze was het jongere evenbeeld, maar ze gedroeg zich even gedecideerd, waardig haast als zij. Joyce was meer vrouw dan meisje, maar ze was ook zijn vriendje. Dat kameraadschappelijke ontbrak aan Ada. Hij had evengoed één van de zwaar opgemaakte vrouwen kunnen vragen, die verveeld genietend met de vrienden van hun echtgenoten walsten.

- Waar denk je aan?
- Aan wat je net zei.

- O, trek het je niet aan. Ik denk nu ook heel anders over Joyce. Zal zeker niet met jou gaan flirten om haar jaloers te maken.

- Misschien doe ik dat wel.

- Stouterd.

- Denk je dat we bij elkaar passen, Joyce en ik?

- Ik ken Joyce niet, ik weet niet wat ik van haar moet denken. Ze ontwijkt me, is soms heel aardig, maar dan lijkt het dat ze besloten heeft om vriendelijk tegen me te doén, terwijl ze me haat als de ziekte. Misschien vind ik haar leuker wanneer ze druk tegen jou bezig is. Dat is de echte Joyce.

- Ja, ze kan niets verbergen.

- Toch is ze koel. Gaan jullie samenwonen?

- Daar zijn we het nog niet over eens. Joyce wil haar vrijheid niet verliezen door enkel nog bij mij te horen.

- Bij jou zal altijd iemand horen. Bij jullie zie je altijd eerst jou en dan Joyce, of wie dan ook.

- Is dat zo?

- Ja, je bent overheersend.

- Toch is Joyce degene die praktisch altijd kletst.

- Je vergeet dat jij door de kalmte volwassener lijkt, haar grote beschermer bij wie ze kan uithuilen. Toen je me vroeger wel eens mee uitvroeg en de afspraak vergat, of me gewoon liet stikken, was ik een paar minuten nijdig, maar daarna was het over en begon ik me druk te maken dat jij het zo moeilijk had met al die afspraakjes. Dat is natuurlijk idioot, maar je hebt een dwingende invloed op mensen.

- Joyce zegt dat ze nergens anders aan denken kan dan aan mij.

- Dat bewijst dat jullie moeten gaan samenwonen. Echt, ze wordt ongelukkig als ze zich opsluit in dat atelier van haar.

- Maar ik ben juist bang dat het dan overgaat, dat we na een paar maanden, of een jaar op elkaar zijn uitgekeken. Wat doen we nu anders dan vrijen? En als ik ga studeren, ben ik nog jaren afhankelijk van wat zij verdient met haar schilderijen.

- Je bent bang voor de toekomst.

- Ada, ik moet even weg.

Reinier sprong van het terras, liep door de tuin, het pad af langs de garage en zag niet ver voor zich, de zee blinken. Hij was met Joyce in een bad gaan liggen, waaruit hij nooit meer omhoog wilde komen, maar nu hij het deed, nu hij langzaam vanaf zijn middel boven het water uitstak, voelde hij hoe koud het was, hoe irreëel de waan waarin zij waren ondergedompeld. Hij ergerde zich aan de voetstappen die hij zette in het zand, ging zitten, veegde met zijn voeten de afdrukken dicht, draaide zich op zijn buik en bleef zo roerloos liggen.

- Reintje, was ze vervelend tegen je?

- Nee.

- Wat is er dan?

- Laat me alleen.

- Gaat het om mij?

- Ja.

Joyce die naast hem was gaan zitten, legde haar hoofd op zijn billen en zo, als een in het zand neergelegd kruis bleven ze liggen.

- Zullen we naar je moeder gaan?

- Dat lost niets op.

- Moet er dan iets opgelost worden?

Reinier richtte zijn hoofd op, schudde ermee en begon te snikken. Joyce wreef met haar vingers door zijn haar, drukte haar gezicht tegen het zijne.

- Matroosje.

- O God, Joyce, ik wil je niet verliezen. Nu niet, nooit. Maar elke stap die we zetten is de eerste pas op weg naar ons debacle. Het kan niet. Het is volstrekt onmogelijk alles wat je hebt in de liefde te investeren, aan die ander te besteden. Je verliest op zoveel terreinen.

- Het is uit hé? Die teef heeft zitten stoken. Godverdomme, ik wist het, o ik wist het. Nuffig liep ze rond, wachtte totdat ik in slaap zou zijn gesukkeld om dan toe te slaan. Ze wil met je neuken, verdomme Reinier, begrijp je dat dan niet?

Hij was overeind gekomen, pakte met beide handen Joyce' gezicht, kneep in haar wangen en zei:

- Hou je mond. Dat wil ik niet horen. Ze betekent niets voor me. Ik houd juist meer van je dan ooit.

Hij legde haar hoofd in het zand, trok zijn t-shirt uit en maakte zijn rits open. Met zijn linkerhand streelde hij haar buik, haar borsten en trok haar witte bermuda-short naar beneden. Zijn pik klopte tegen haar dijen.

- Nee, ik wil niet.

Ze kreunde en groef zich in het zand.

- Ik zal heel lief zijn.

- Nee, ik wil het niet.

Langzaam streek hij over haar schaamhaar, kwam met zijn vinger in haar en merkte dat ze nat was.

- Je wilt het juist heel graag, je wilt niets liever.

Ze zei niets, maar schudde met haar hoofd van nee. Het zand dat opwaaide, prikte in zijn gezicht.

- Nee, matroosje, het lost niets op, niets lost iets op, je zei dat heel goed daarnet, o, shit, ik heb zo'n zin.

Ze pakte zijn pik, zwaaide er even mee en begon hem af te trekken. Zijn zaad spoot op haar buik, kleine witte spetters tot onder haar borsten. Met zijn wijsvinger wreef hij het kleffe vocht in haar navel, dwars over haar buik naar haar borsten en maakte cirkeltjes om haar tepels.

- De snelheid waarmee zaad beweegt, neemt toe, brrroem.

- Viezerd.

- Lieverd. Dat was echt heel lief van je.

- Maar ik ben heel lief.

Hij legde zijn hoofd op haar borsten.

- We gaan naar Amerika, ik open een galerie en verkoop jouw werk. Jij maakt de hele dag mooie doeken en 's avonds kijken we t.v. en verwennen we elkaar...

- Of jij gaat naar Utrecht om te studeren en ik zit overdag op de academie en haal slechte punten en kom huilend thuis en teken allemaal portretten van jou. En het ene weekeinde reis ik naar je toe, je hebt een hele kleine kamer en de muziek bij de buren staat zo hard dat we elkaar niet verstaan. Dan gaan we maar door het park lopen en 's avonds breng je me naar de trein en de weg terug zit ik op de w.c. van de zenuwen, want ik wil dat niemand me zo ziet...

- En de galerie loopt heel goed en ik begin er nog één en laat het werk aan mijn assistenten over en zit heel de dag in je atelier. Meng je kleuren, verwissel de doeken en droog je kwasten. En we krijgen een zoon, David, en een dochter, Emily, en we hebben twee katers...

- En het andere weekeinde kom je naar mij. Ik zit in het atelier en mijn tafel is leeg, de muren zijn kaal, ik kan niet meer tekenen, slaap niet meer en ben helemaal vermagerd omdat ik geen voedsel meer verdraag...

- En ik raak op je uitgekeken en neem een minnares, met heel lang, stijl haar, een blondine met van die hangborsten en jij weet het, maar vindt het niet erg, want je was al naar bed geweest met één van mijn assistenten. En om ons huwelijk te redden gaan we op vakantie, naar Europa, mijn moeder heeft ‘Capri weer gehuurd, maar Peter, zo heet je vriend, reist je achterna en hij legt me uit dat je niet alleen goed bent in bed, maar ook belangrijk voor hem, ‘really important, you know’, hij wil met je trouwen, maar je vindt het zielig voor mij om voortaan met die Jane opgescheept te zitten en de kinderen zijn er en eigenlijk heeft hij ook teveel borsthaar, dus je breekt met hem. Dan is de crisis voorbij, jij bent Peter kwijt, ik Jane en kunnen we rustig oud worden. De kinderen gaan het huis uit en we leven heel teruggetrokken en af en toe praten we een avond met goede vrienden over vroeger. Over een vakantie aan de Middelandse Zee toen we 's nachts nog aan een strand konden liggen, zonder bang te zijn voor reuma, of griep...

- Toen kwam er een brief van Carel, die professor was geworden in de musicologie en zelf composities had geschreven die op Hilversum 4 te horen waren. En nu maakte hij een tournee en wilde ons nog eens zien...

- Maar wij hem niet en we sturen een brief terug, wat hij wel niet denkt om onze rust zo te verstoren...

- Nee, ik krijg een beetje medelijden, want hij is beroemd, maar ook erg ongelukkig en als hij komt ben ik heel aardig...

- Gatverdamme, nou ja, waar was ik gebleven?, jij hebt al grijze krullen en David trouwt, maar komt daarna in de problemen, want wij hebben hem niet goed opgevoed en nu kampt hij met zijn identiteit. Een psychiater adviseert hem om een gezin te stichten en dat doet hij en wij mogen dan op de kleinkinderen passen en...

- O, Reinier, hou op!

Ze hapte naar adem, hij kuste haar oren, de weke plekjes daaronder, wreef over de opgedroogde korstjes op haar lichaam en

met zijn weer stijf geworden pik gleed hij in haar. Ze voegden zich naar het ritme van de rustig wiegelende zee, waar ze zich later in wasten...

De keukentafel was niet gedekt, toen Joyce en Reinier beneden kwamen, de volgende ochtend. Af en toe hoorden ze vanuit Ada's kamer gelach. Joyce dacht dat Carel was teruggekomen, maar Reinier vond boven geen spullen van hem. 's Middags gingen ze naar Port Vendres om in het postkantoor te bellen met Reiniers moeder. Ze besloten in het dorp te blijven eten. Bij Capri aangekomen waren de lampions in de tuin aangestoken en zat Ada met een kleine, donkere jongen aan de metalen tuintafel. Ze schrok toen Reinier op haar afliep.

- Beet?

- Dit is René. We hebben de hele nacht gepraat. En toen het feest was afgelopen zijn we naar hier gegaan. Morgen gaat hij met zijn ouders naar Sicilië. Hij wil dat ik meega.

- En dat doe je?

- Natuurlijk niet. Ik stond vannacht ineens in trance naar buiten te staren en zag Carel over het tuinpad aankomen. Het was iemand anders, maar het was een teken, hij komt terug, dat weet ik zeker.

- Je had teveel gedronken denk ik.

- Nou jij ook, je zag lijkbleek toen je plotseling wegrende.

- Ik moest wel. Hield het niet meer uit. Wilde alleen zijn, zelfs Joyce stoorde toen ze me vond.

- Arme Joyce. Waar?

Joyce stond vanaf het balkon naar hen te kijken. Ze had een kleine, houten tafel naar buiten geschoven om er aan te eten.

- Waarom eten jullie niet met ons mee?

- Joyce en ik aten al in Port Vendres. Ze heeft zeker weer honger gekregen.

- Is ze boos?

- Waarom?

- Die borden worden wel erg hard neergezet.

Ze bleef met haar rug naar hem toestaan toen hij de balkonkamer inkwam. Aan haar houding zag hij dat Ada gelijk had. Terug naar beneden kon hij niet, hoewel hij het wilde, ze was verschrikkelijk onvolwassen, vond hij, maar omdat hij de deur te hard had dichtgeslagen wist ze dat hij achter haar stond. Toch had hij geen zin in ruzie met Ada en die jongen vlak onder hem als ongetwijfeld aandachtig gehoor.

- Stel je niet zo aan.

- Ik hoorde het wel. Hij betekent niets, ze heeft Carel gebeld toen we weg waren. Ze maakt zich interessant. Als hij komt, ga ik weg.

- Hij is niet eens bereikbaar.

- Je bent te goedgelovig.

- Carel komt niet terug. Ik hen hem tóch. En anders..

- Anders wat?

- Dan moet hij zich normaal gedragen. Je moet vooral niet vertrekken, dan heeft hij zijn zin en denkt hij dat hij het is die iets kan veranderen aan onze situatie. Hij moet zich, zeker nu aan ons aanpassen, niet andersom.

- Ik ben bang.

- Waarvoor?

- Ik heb het idee dat het fout gaat. Zei je toch dat ze alles gepland hadden? Die hele wijnonderneming staat in het scenario. Toen ik Ada zojuist tegen je hoorde praten wist ik het zeker.

- Maar wat schiet ze er mee op?

- Ze weet dat hij iets met jou heeft. Daar wil ze van profiteren. Zo word ik buiten spel gezet.

- Joyce blijft met de zwarte piet zitten en wij vormen een ideaal trio, jaja. Het is te belachelijk om er nog langer over te praten. Ze trok de tafel weer naar binnen, klapte de deuren dicht en vroeg of hij weg wilde gaan. Ze kleedde zich uit en kroop onder het dekbed.

- Ga alsjeblieft weg. Ik ben ziek, ziek van jou.

Hij ging naar beneden, maar niet naar de tuin. Achter het bureau kon hij de stemmen wel horen, maar niet verstaan. Ada was vrolijk, ze sprak goed Frans, om de paar zinnen lachte ze hard en hij hoorde soms hoe ze René omhelsde. Als ze nu eens met hem meeging? Ineens was Reinier razend dat hij de vakantieplannen niet voor zich had kunnen houden. Nu zat hij hier in een huis vol mensen. Moest rekening met hen houden. Hij kon zijn moeder zeggen dat hij met haar wilde trouwen. Ze zou nu ja zeggen, dat wist hij. En was Amerika nu zo'n gek idee? Maar toen hij zijn ogen neersloeg, het tafelblad zag, waar Carel met nauwelijks ingehouden drift op had geslagen, voelde hij zijn verlangen naar een resolute oplossing wegebben. Carel had gelijk, hij wilde haastig beslissingen nemen, niet lang denken, zaken forceren. Ada had gelijk, hij was overheersend. Joyce zou bij hem horen en na een paar jaar zouden haar schilderijen hem zo tegenstaan, dat hij nog met moeite naar een expositie kon gaan. Hij dacht aan de nachten met Carel. Hoe die zijn beweringen had afgezwakt, totdat er tot op de lidwoorden niets van over was gebleven. Joyce zou hem niet stimuleren, zij moest juist gestimuleerd worden, hij was haar motor, maar het was zo veilig om, af en toe, niet te starten. Heel ver weg hoorde hij nog praten. Reinier viel op de bank in slaap.

Geërgerd werd hij wakker. Hij voelde niets tegen zich bewegen, zelfs geen ademstreek, hij was verstijfd van de kou want de deuren waren open blijven staan en de deken was van hem afgegleden. In de tuin was het opmerkelijk licht, ze waren meestal zo laat beneden dat ze alleen met de schaduw vertrouwd waren geraakt. De gordijnen van de balkonkamer waren nog gesloten, de tafel waaraan Ada en René hadden gegeten nog niet afgeruimd. Hij pakte de borden op en droeg ze naar de keuken. Hij wilde wat afval weggooien en keek naar boven. Het raam van de zolderkamer stond open. Hij wist zeker dat het de vorige dag dicht was geweest. Toen zag hij Carel, die een meter van het raam afstaand naar hem had gekeken en nu naar het raam liep. Hij sloeg de emmer dicht, trok zijn slippers uit en liep op blote voeten naar boven, luisterde aan de deur, maar hoorde bij Joyce geen geluiden en opende toen de deur naar de zoldertrap. Carel stond, bruinverbrand voor hem.

- Ik dacht dat je naar Nederland zou gaan.

- Daar had ik toch niets over gezegd?

- Nee, maar ik wist het zeker. De manier waarop je vertrok. Het leek me onmogelijk voor je om nog hier terug te komen.

- Mij ook. Ik had alles bij me, maar heb de situatie overwogen. Ik kon niet anders dan terugkomen naar ‘Capri’, het zou een vlucht, nee, een afgang voor me zijn geworden.

- Waarom?

- Careltje druipt af.

- Zo was het toch ook.

- Verdorie Reinier, doe niet zo zielig.

- Ada is al bezet.

- O ja? Fijn voor haar. Was ze boos dat ik haar in de steek liet?

- Nee, eerder opgeruimd. Alsof een last van haar was afgevallen.

- Ja, ze vindt me irritant. Dank zij mij kon ze in jouw buurt zijn, ik heb me nooit illusies gemaakt dat het om mij ging. Nou was dat wederzijds. Ik ben trouwens om dezelfde reden meegegaan.

- Voor mij?
- Ja voor jou Reinier - alleen voor jou. Joyce kon me niets schelen. Ik vind het jammer dat we elkaar zo kwijtraken, maar jij bent nogal zeker. Ik wist dat je...
Carel draaide zich om, liep naar het raam, sloot het en keek Reinier aan.
- Ik wil iets ingrijpends.
- Waarom kijk je zo vreemd?
- Reinier, kus me, nu. Over een uur ben ik weg. Joyce zal nooit weten dat ik er was en wat we gedaan hebben. Ik ben niet verliefd op je, dat is Ada tenslotte ook niet, ik ben geen flikker, maar het is drastisch en sluit iets af. Onze jeugd om het dramatisch te zeggen.

Hij maakte zijn overhemd los, trok zijn broek uit en wist dat Reinier niet anders kon dan verbijsterd naar hem kijken. Carel die jarenlang zijn maatje was geweest, hem gevormd had door zijn denken te sturen in zíjn richting, hij kleedde zich nu uit voor hem. Waarom? Waarom waren er drie mensen in huis die met hem wilden slapen. Hij draaide zijn hoofd naar links, keek in de spiegel. Haar: blond, krullend. Ogen: staalblauw, lippen: mooi gevormd, in twee dunne lijntjes uitmondend, karakter: slecht, een twijfelaar, het tegenovergestelde van wat anderen dachten. Hij zag er goed uit, wist dat, maar dat verklaarde niets. Hij zuchtte en ging op een rotan stoel zitten. Carel stond in zijn onderbroek bij het raam. Reinier zag hoe bruin hij was.

- Heb je aan zee gelegen?
- Ja.
- Dat was dan voor het eerst.
- Ik ben in slaap gevallen in de zon. Toen ik wakker werd had ik barstende hoofdpijn en moest overgeven. Dacht dat ik een zonnesteek had. Ben in een dorp iets gaan drinken. Toen was het over en ben ik teruggegaan. Vond het ineens leuk, zo maar doelloos te liggen en te soezen.
- En die excursies dan?
- Die duurden maar vier dagen.
- Maar waar sliep je dan?
- Ik vond een kamer in een klein pension. Samen met een Italiaan. Die werkte in Bordeaux. Er stond maar één bed en hij trok zich elke nacht af, dus ik bleef ook weleens buiten pitten.
- Ik ga nu naar beneden. Het ontbijt klaarmaken. Joyce roepen.
- Dat doe je niet, je blijft hier.
- Ik maak wel uit wat ik doe. Kruip in bed en ga slapen. Rust uit. Vergeet wat je zei en blijf verder hier. Mijn moeder komt overmorgen. Ze zal het leuk vinden dat je er bent. Misschien kunnen we ons de laatste weken dan wat normaler gedragen. Volgens mij is alles geregeld. Toen ik daarnet in de spiegel keek, leek het me alsof met het verglijden van een paar seconden alles was opgelost. We gaan naar huis, weer naar school, ik zie Joyce als vroeger, soms overdag, vaker 's avonds. Wij praten weer over boeken, platen, een stomvervelend proefwerk. Eigenlijk hebben we ons als pubers aangesteld.
- We? Jullie zul je bedoelen?
- Carel, plaats je nu eens niet boven iedereen. Er is niemand in dit huis die onevenwichtiger is als jij.
- Ik weet wat ik wil en houd me aan afspraken. Jij laat alles uit de hand lopen zogauw er niet meer iemand is die je voorzegt wat je moet doen. Je bent veranderd sinds je met Joyce bent, als je zo verder gaat is er over vijf jaar niets meer van Reinier Wilders over, conformist.
- Joyce richt zich naar mij.
- Door dat te denken, bewijs je dat in de werkelijkheid het tegenovergestelde waar is. Man, dat wil ze je doen geloven. Ze eet je op, ze verorbert je Reinier, je bent een hapklare vent voor haar. Wanneer ze genoeg gegeten heeft, je afgekluifd heeft, spuwt ze je uit en ben jij jezelf kwijt.
- Wat pas je toch goed op me. Ik zou je haast gaan geloven. Maar ik weet dat het je ergens anders om gaat.
- Let op je woorden.
- Nee, godverdomme, nee, ik zeg nu eens eindelijk wat ik wil. Ik heb je jarenlang nagepraat, Carel van de Oever die het altijd weet, me alles kon vertellen, maar die als het er op aan komt maar één ding van me wil.

- Je bent getikt, compleet gek. Je denkt echt dat ik net zo gek op je ben als die wijven die om je heen hangen hé? Ik val niet op die mooie blauwe ogen van je of die zeikerige stem.
- Dat doe je wel, maar je wil het niet toegeven.
Reinier duwde Carel op het bed. Hij verzette zich maar bleef haken achter de poot van het nachtkastje. Reinier zette zijn vingers op zijn keel en drukte zijn lichaam zwaar op dat van hem.
- Geef het toe.
- Nee, laat me los.
Hij hapte naar adem en bewoog zijn benen, schudde tegelijk heftig met zijn hoofd en maakte gebruik van Reiniers verdeelde aandacht door zijn knie op te trekken en hoog tegen het bovenbeen van Reinier te stoten. Hij liet zijn vingers los, draaide zich om, liet zijn hoofd van het bed afhangen. Carel ademde zwaar, had een erectie en keek naar Reinier die verslagen en uitgeblust leek.
- Carel, wat moet ik doen. Ik word hier gek van?
Hij was gaan zitten en keek zonder iets te zien naar de deur.
- Eerst Joyce, toen Ada, nu jij.
- Wat, wilde Ada ook met je het bed in? Ze durft wel!
- Welnee, maar ze vond het leuk om me voortdurend te laten merken dat ze dat wilde. En dat zij kon bepalen wanneer het zou gebeuren.
- Ik wil helemaal niet met je vrijen, je begrijpt me niet.
- Maar wat zei je dan daarstraks? Het moest, nu, je zou weggaan.
- Je begrijpt het echt niet hé?
- O verdomme Carel zeg nu eens wat je bedoelt. Ik word zo moe van je gesymboliseer. Twee vrienden zeggen hun vriendschap op want één heeft een vriendin. Zegt de ander: ‘Ik wil met je vrijen’. Maar dat wil hij eigenlijk niet, of misschien toch ook weer wel, hij wil dat de ander medelijden krijgt, zijn vriendin laat barsten en weer goede maatjes met hem wordt. Zo is het toch?
Reinier stond op, rende naar beneden, zag dat Joyce nog sliep. Hij kon haar niet wekken, vragen of ze hem wilde kussen, of stil naast hem kwam liggen. Niet nu. Nooit niet. Beneden hoorde hij gestommel, in de tuin werd weer gegeten. Hij was vertwijfeld, kreeg haast geen lucht meer, zakte op de gang in elkaar en bleef zitten. Boven zijn hoofd hoorde hij de voetstappen van Carel. Een kraan die open werd gedraaid. Hij klom weer naar boven. Hijgde. Carel zeepte zijn gezicht in, keek in de spiegel naar Reiniers verwarde ogen en zei:
- Het is zo ver. De crisis. Eindelijk weet je dat je moet kiezen.
- Ik kan het niet, ik wil voor altijd naast Joyce liggen, niets zeggen, door te zwijgen elkaar begrijpen. Waarom moeten we in godsnaam vrijen, of met elkaar praten en zo voortdurend beseffen dat alles voorbijgaat. Tijdelijk is. Ik wil de klok stilzetten. Mijn liefde tijdloos maken. Ik wil. Leven. Geen concessies, niemand anders. Zij.
- De minuten verstrijken, jij moet naar school, straks studeren. Het is een hersenschim, een sprookje. Je moet je schikken. Dat betekent dat er geen liefde, zoals jij je dat voorstelt, bestaat. Dat betekent dat we onophoudelijk verliezen, steeds meer, totdat we afgebrokkeld en afgestompt klaar zijn voor de kist. Ik stel me nergens iets van voor, dat is de enige oplossing. Zo wordt elke dag een toegeworpen kans.

> ‘And right action is freedom
> From past and future also.
> For most of us, this is the aim
> Never here to be realised;
> Who are only undefeated
> Because we have gone on trying’

Eliot. The dry salvages. Ik geloof dat ik die regels pas nu begrijp.

Reinier leunde met zijn hoofd tegen de deurpost. Carel kwam voor hem staan, keek hem strak en donker aan:

- Het vervelende is dat we dit pas beseffen als het al te laat is. Wat is zorgelozer dan een kind te zijn? Of op school te zitten? Maar daarna - zonder denken verder gaan? Het gebeurt, steeds vaker of nog altijd. Maar jij kunt het evenmin als ik. Reinier, we zijn lotgenoten, begrijp je dat? Ik wil je helpen, al klint dat lullig, door er te zijn, zoals je mij steunt door naar mijn huis te fietsen en me iets te vragen. Jouw onzekerheid is de mijne, al doe ik soms of ik in staat ben het heelal te doorgronden. We moeten hier inderdaad met zijn vieren blijven zitten, er is niets veranderd. We zijn veertien dagen ouder, dat is het enige verschil, wij weten dat, zij niet, het spijt me dat ik je dat zo moet zeggen, maar Joyce laat zich meesleuren al weet ze dat ze in

haar slib dat ze meetrekt kiezels vervoert.

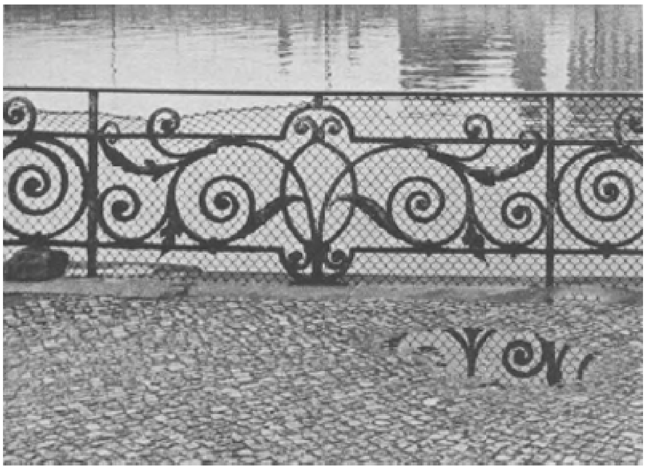


Foto: Maurits van den Toorn

Reinier stond onbewogen. Carel veegde met zijn vingers door het schuim, wreef over zijn borst, hij had de gespannenheid van Reinier overgenomen.
- Het gaat niet om Joyce.
- Ik moet haar opgeven.
- Nee, ga niet te ver, sluit je niet af, je bent gelukkig zo.

Carel liep naar de wastafel en veegde het schuim van zijn gezicht zonder zich te scheren. Hij sloeg de handdoek die zijn middel had bedekt om zijn nek en trok een broek aan. Reinier liep hem achterna, tikte op zijn schouder en maakte boksbewegingen toen Carel zich had omgedraaid. ‘Hé Carel’, riep hij en Carel bokste, uitgelaten, terug. Ze sprongen over de vloer en vielen lachend languit op het bed.

Joyce zat rechtop in bed en bekeek de ‘Vogue’. Ze had een wit t-shirt aan en keek niet op toen Reinier binnenkwam. Hij pakte een zwembroek en kleedde zich uit.
- Ik ga met Carel naar zee - hij is vanochtend thuisgekomen.
- O en de heren hebben al geconfereerd?
- Ja, nu moeten de secretaresses de besprekingen nog uittypen en hebben wij vrijaf.
- Blijft hij of kwam hij zijn spullen halen?
- Hij blijft, de vrede is getekend. Peace is here to stay.
- Nou gezellig voor jou, minder voor mij.
- Ga je ook mee?
- Ja, maar ik trek voor Carel geen badpak aan.
- En hij geen zwembroek voor jou. Hij is trots dat hij zo bruin is geworden.
- Van die excursie?
- Hij voelde zich hier teveel en is weggegaan. Dat complot van hem en Ada bestond niet. Trouwens, waar is Ada?
- Hoor je dat dan niet? Ze speelt nu krijgertje in de tuin met die jongen. Ik denk dat zij hier blijft. Die laat hem nooit naar Sicilië gaan.
- Ik heb je gemist vannacht.
- Ik jou. Blijf in hemelsnaam niet zo uitdagend aan mijn voeteneind staan.

Reinier sprong op bed, Joyce verschool zich onder het dekbed en begon te gillen.
- Worden er dames aangerand?

Carel trok Joyce met Reinier overeind en samen liepen ze naar beneden. In de tuin werd Joyce in een kruiwagen gezet en naar het strand gereden. Het zand was

te mul om snel naar zee te kunnen rennen, soms kantelde de wagen, maar ze bereikten schreeuwend de branding en kieperden Joyce het water in. Proestend kwam ze overeind en kuste Carel op beide wangen.

Reiniers moeder arriveerde in de namiddag. Ze was geblondeerd en droeg een diep uitgesneden witte jurk. Ze had wekelijks met Reinier gesproken, maar hem vier jaar niet meer gezien. Meer nog dan vroeger, was hij een kind van haar, zag ze toen hij op haar Porche afkwam. Joyce liep, de linkerarm om Reinier geslagen mee en de spontane vertrouwdheid waarmee Reiniers moeder ook haar begroette, deed haar aan Reinier denken, wanneer hij heel uitgelaten haar atelier binnenkwam. Voor het eerst in hun vakantie had het geregend, maar de zon brak tegen de avond weer door, dus zij konden toch buiten eten. Ook René was er nog, hij zou blijven totdat ze naar Nederland terugkeerden. Voordat ze aan de witgedekte tafel gingen zitten liep Reinier met zijn moeder naar zee.

- Je bent veranderd Reintje.

- Jij niets.

- Ja hoor, maar dat zie je niet aan de buitenkant. Ik ben meer veranderd dan ooit tevoren. Neem zelf beslissingen, laat me niet meer sturen. Soms denk ik dat ik pas volwassen ben geworden in Cannes. En jij was dat al op je twaalfde.

- Voor jou ja, maar voor mezelf nog steeds niet. Anders zat ik niet hier. We wilden hier dingen verhelderen. Oplossen. Joyce en ik. Maar de werkelijkheid is geen koffie waar je in kunt roeren. Idealen zijn mooi om te koesteren op een herfstige zondagmiddag, wanneer je door het bos wandelt.

- Dat klinkt somber. Ik denk dat het ook niet waar is, maar misschien wel als je zo oud bent als jullie zijn.

- Soms denk ik: dit met Joyce is iets voor altijd, maar dan neem ik geen genoegen met een paar uurtjes bij elkaar en wil ik het tot in het extreme proeven: alleen maar Joyce, alleen maar liefde, want anders kan het toch niet. Andere keren zie ik ons over tien jaar in een huiskamer, huwelijks verveeld, naar het scherm kijken. Dat wíl ik niet, nooit, daar kies ik niet voor en omdat dat andere een illusie is lijkt me de enige mogelijkheid om elkaar wakker te houden: gescheiden leven. Dat kunnen we nu nog niet, want elk ogenblik ontdekken we een nieuw geheim plekje, Joyce zegt zelfs: ‘Ik ruik je overal’.

- En wat wil zij?

- Joyce steunt op mij en zal, althans nu, doen wat ik wil. Dat zei Carel en hij heeft wel gelijk, geloof ik. En Ada vindt dat iemand altijd bij mij zal horen en niet andersom.

- Toch wel, je hoort bij mij.

- Doe niet zo raar, iemand die ons ziet lopen denkt: wat een jonge vent heeft die vrouw.

- En een mooie.

- En wat ziet zij er nog goed uit met die weggemasseerde rimpels.

Ze kneep hem in zijn schouder, rolde met haar ogen om hem te imponeren, maar hij draaide zich om en tilde haar op, ze was nog even slank als vroeger. Aan tafel vertelde ze over Cannes. De feesten waar ze iedere avond heen kon. Waar altijd dezelfde mensen kwamen. Hoe ze hun kleren in Nice afdankten, waar zij ze weer kocht. Over de film, haar jeugd in Parijs, haar eerste vriend die een avond met haar op Montmartre had gepraat en toen verrast had uitgeroepen: ‘Heb jij nog niemand?’ Hoe ze die nacht tot aan de Seine waren gelopen, de verlichte blokken op de Zuidelijke oever hadden bekeken vanaf de Pont Alexandre. En ze zag hoe Reinier zijn linkervoet naar Joyce schoof, tikte, begroet werd door haar rechter, hoe hij haar rechterbeen had gestreeld totdat haar rok tot een propje op haar bovenbenen had gelegen. Ada en René wilden dansen, het geluid dat uit het huis kwam was zo hard, dat heel ‘Capri’ een box leek. Ada draaide om René heen die wat verlegen, ook al omdat hij niets van het gesprek had verstaan, stapjes zette. Carel flirtte met Reiniers

moeder. Door te swingen met hem danste ze met Reinier, maar die zat met Joyce onbewogen in het kaarslicht te staren.

Die nacht las hij in Eliot. Gedichten die hij van Carel had geleend. Dacht dat Joyce sliep. ‘For most of us, this is the aim, Never here to be realised’. Hij keek naar links en zag hoe Joyce snel haar ogen sloot.

- Je bent nog wakker.

- Ja.
- Zal ik het licht uitdoen?
- Nee, ik wil naar je kijken.
- Zullen we dan echt zo doorgaan, is dit het beste?
- Zeg jij het maar.
- Nee Joyce.
- Ik wil dat je...

Hij draaide zich om en gooide het dekbed naar het voeteneinde. Hij wilde haar bedwelmen, verstikken, zo hartstochtelijk kussen en omhelzen dat ze stijf en langzaam blauw wordend op het witte laken zou blijven liggen. De kus des doods. Maar hij voelde zijn hart bonzen, hoorde het hare, regelmatiger, maar even hard. Wanneer vielen die slagen samen?

- We beslissen nooit iets. Voordat wij iets kunnen bepraten liggen we alweer...
- Ja, ik ben vreselijk hé?
- Ik ben even erg, je bent aanbiddelijk!
- Ik heb liever dat je iets anders doet dan tot me bidden.

Hij wendde zich naar haar, trok haar mee totdat ze op hem lag. Haar borsten drukten op zijn rechterzij. Hij hapte in haar haar, schoof haar benen met de zijne uit elkaar en schokte met zijn billen tegen het laken. Toen hij aan zijn spieren voelde dat hij bijna klaarkwam, rolde hij met een uiterste krachtsinspanning haar en zijn lichaam over het bed, hij wachtte even en trok zich uit haar terug.

- Wat is er?
- We gaan slapen.
- Maar we lagen net zo lekker...
- We moeten sterk zijn Joyce, de geest is sterker dan het vlees.
- Jezus zeg, heb jij ook al in de bijbel liggen lezen daarnet?
- Nee, maar Carel zegt dat ik me altijd laat dwingen.
- Dus je wilde niet?
- Ja, ik wilde heel erg, dat is het hem juist.
- Dus ík heb het toch weer gedaan.
- Nee, maar je bent te afhankelijk van me. En ik van jou.

Ze draaide zich om en begon te huilen. Riep dat het over was. Voorbij, hij was een gevoelloze bruut, net nu zijn moeder in hetzelfde huis sliep was hij te ver gegaan. Ze was niet iemand met wie hij kon spelen. Spelletjes van zijn brein. Waarom kon hij nooit zijn geest uitschakelen, alleen van haar genieten? Altijd dat gezeik van Carel en hem. Over hoe het dan straks moest en over tien jaar. Waarom keek hij niet naar zijn eigen moeder. Die was getrouwd en heel gelukkig geweest en toen steeds minder, totdat ze van zijn vader was gescheiden. En daarna was ze zelf weggegaan. Terug. Had zij haar kind opgevoed. Was zij weer naar haar vaderland teruggegaan. Wat had zij daarvan twintig jaar geleden kunnen vermoeden. Hoe konden zij weten hoe zij over twintig jaar zouden leven. Of ze er überhaupt nog zouden zijn. Ze schreeuwde steeds harder, sloeg op zijn vingers toen hij haar rug aanraakte. Hij hoorde boven Carel lopen. En zijn moeder lag aan de overkant van de gang. Waarom hield ze haar kop niet. Geil wijf. Heel de dag liep ze naar zijn kruis te kijken. Als ze haar zin niet kreeg werd het janken. Maar hij dan? Zoals hij nu lag, misschien nog wel meer opgewonden dan daarnet. En als zij overdag met een broek door de tuin liep waarin hij kon zien welke kleur slipje ze droeg? Hoe vaak had hij overdag zich niet voorgesteld hoe hij haar 's avonds uit zou kleden. Haar borsten zou strelen, of heel langzaam haar broekje naar beneden zou trekken - hij was even geil als zij! O die verschrikkelijke onrust van hun verliefdheid! Ze moesten weg, ze moesten trouwen, eenmaal echt verbonden zou hij weer redelijk worden, zouden

zij weer redelijk worden. Maar hij zag haar snikken, zag de rillingen over haar rug lopen, ze was zijn vrouw niet, hij, hij hield teveel van haar om met haar getrouwd te kunnen zijn, ze was zijn meisje, zijn lief, eigen vriendinnetje. Met krulletjes. Met moedervlekjes in haar hals en onder haar rechterborst. Hij ging naast haar zitten, sloeg zijn armen om haar heen, haar hoofd dook onder zijn oksel door naar zijn borst waar ze uitsnikte, de druppels in zijn haar bleven hangen. Kneep zijn lippen zo op elkaar dat ze begreep dat ze moesten zwijgen. Hij trok haar overeind, tot voor de balkondeuren, ze zagen een interieur, bed, verfrommeld dekbed, kleren op de grond, opengeslagen koffers, een kast, wastafel, maar ze keken daar niet naar, ze keken naar zichzelf. Het raam was de spiegel van hun verlangen. Dit kon nooit voorbij gaan. En heel de nacht zong hij liedjes voor haar, fluisterde en beet in haar oren. Het was een ongewone, doodnormale nacht, maar het vocht aan hun wimpers, toen zij in slaap vielen, was nat.

Carel was de balkonkamer ingekomen de volgende ochtend en was in een hikkend, een minuten durend lachen uitgebarsten. Tussen het geproest door kon hij nog 'ontbijt voor de heer en mevrouw Wilders' zeggen en het dienblad op de rand van het bed zetten. Zelf ging hij languit aan hun voeteneinde liggen om zo te bedaren.

- Dat gezicht! Net twee poesjes die ze verzopen hebben.

Reinier, die overeind was gekomen verstopte zijn hoofd weer onder het dekbed om Joyce te zoeken van wie alleen een plukje haar zichtbaar was geweest. Later aten ze in de tuin. Ada en René waren naar Port Vendres en Reiniers moeder vertrok. Ze brachten haar naar haar Porche, renden een kilometer, zwaaiend en gillend met haar mee, totdat ze claxonerend afscheid van hen nam. Carel vond het te warm om in de tuin te gaan zitten, was te lui om te zwemmen en stelde voor een zeilboot te huren. Ze liepen een uur lang de steigers af, maar alles was al de zee op, omdat juist voor de ochtend een licht briesje was voorspeld en, zoals altijd, zou het 's middags weer windstil zijn. Tenslotte reserveerden ze een roeiboot voor het middaguur. Twee als matrozen verklede scholieren zouden roeien, maar Joyce wilde niet meteen weg, omdat ze zich moest verkleden. Reinier en Carel deden dat ook. Een wit drietal verscheen om één uur aan de steiger. Joyce met een lange witte jurk met dunne schouderbandjes en een rieten zonnehoed, Reinier in een zorgvuldig door Joyce afgezoomde halflange witte spijkerbroek en Carel in een witte zwembroek met een blauw-wit gestreept hemd. Ze fotografeerden, lieten zich fotograferen, het waren de eerste foto's van de vakantie. Joyce en Reinier zaten in de vaarrichting op het achterbankje, Carel zag de kustlijn verdwijnen en om zich ervan te vergewissen dat de afstand echt veel groter werd draaide hij zich voortdurend om. De jongens roeiden. Joyce streek over de blote rug van Reinier.

- Weet je nog, die smalle jongensrug van je?

- Ik op dat stoeltje?

- Ja, ga nog eens zo zitten.

Reinier stond voorzichtig op, alsof de boot elk moment kon kapseizen, klom over de bank voor hem, ging tegenover Carel zitten en zette zijn ellebogen op zijn bovenbenen.

- Nu staren en denken. Niets zien. Zo blijven zitten.

Behendig maakte Joyce, snel achter elkaar, drie, vier opnames. Ging toen naast Carel zitten en werd haast duizelig toen ze Reiniers bruinverbrande hoofd zag afsteken tegen het onmetelijke wateroppervlak dat door de zonnestralen meer wit dan blauw was. En opeens keek ze naast zich, zag dat Carel precies zo keek als Reinier, ze zat naast zijn dubbelganger. Toen draaide zij zich om, zag de twee zwartharige jongens. Had ze een zonnesteek?, werd alles wat ze waarnam verdubbeld?, of besefte ze eindelijk hoe gelukkig ze was? Ze legde haar arm om Carel, drukte haar hoofd tegen hem aan en zei:

- Ik ben blij dat ik je ken, dat je er bent. Voor het eerst sinds ik je ken zie ik je graag, ben je Carel en niet Reiniers vriend. Al die kletspraat over Ada en jou was

alleen maar mijn angst, mijn angst om Reinier te verliezen. Elk minuutje dat hij in gesprek was met een ander was voor mij al verraad, maar hem kon ik het nog vergeven, die ander was immers met praten begonnen.

- Reinier trok het toestel uit haar handen en fotografeerde hen zo. Toen liet hij zich achterovervallen, de boot schommelde even en omhoog kijkend riep hij:
- Blauw. Waar ik ook kijk, ik zie blauw. De hemel ontfermt zich over ons.
- ‘And right action is freedom from past and future also’.

- Precies, eindelijk ben ik vrij, zijn we vrij, bewegen we door bewogen te worden, zien we door onzichtbaar te blijven, kijken we zonder waar te nemen. Eindelijk geen remmend verstand meer. Alleen de allesomvattende deining van de golven. Weet je de zee is een vrouw, zo ondoorgrondelijk als een vrouw.

- Doe niet zo banaal. Jij bent net zo ondoorgrondelijk voor mij als ik voor jou. Toen ik je zo zag zitten, alsof je in de golven zat en niet op een bankje voor me, ja toen had ik de illusie dat ik even, één onmeetbaar kort momentje je begreep. Van het trillen van je oogwimpers tot je bewegende vingers. Maar nu, ach we zeiden alweer zo veel. Woorden vullen, ja, wát vullen ze? Onze gedachten? Spreken we ooit werkelijk uit wat we denken? Zijn woorden niet pogingen, benaderingen om aan te duiden wat we zouden willen zeggen? Banaal, misschien kun je alleen maar exact aangeven hoe je je voelt door banaal te spreken.

Carel keek strak naar de bodem:

- En hoe vullen we ons leven? Door die woorden. We zeggen wat en noemen dat praten, of we komen bij elkaar met het vooropgezette doel om dat te doen en noemen dat converseren, maar is er één moment, werkelijk één moment waarop elk woord, elke lettergreep, ja zelfs de punten en komma's de nuances van ons gevoelsleven uitdrukken? Is liefde niet het meest maximale bewijs, de uitdrukking van dat onhaalbare, niet in te lossen verlangen?

Reinier kwam overeind:

- Nee, want je kunt vrijen met je lippen op elkaar. Mensen zijn nooit zo zwijgzaam, zo in zichzelf opgesloten als wanneer ze neuken.

- Maar daarna? Wie houdt dan nog zijn mond? Al is het maar één woord, één gefluisterd woord, een ademstoot voor mijn part, maar iedereen wil iets zeggen, wil uitdrukken wat hij gevoeld heeft. Onze armen en benen, ons lichaam schiet tekort om dat woordloos uit te kunnen spreken. We worden banaal omdat we niet anders kunnen.

- Nee, dat is niet banaal, wel jammer, maar het is ook fijn, veilig, geborgen en een beetje geheimzinnig als Reinier iets in mijn oor fluistert. Ik zou het verschrikkelijk vinden wanneer hij niets zou zeggen, alsof hij het vreselijk had gevonden, een woord is dan een herkenningsteken, zoals een stoplicht op de weg.

- Maar wij zijn geen mechanische apparaten die je kunt programmeren. Het hindert me dat er geen woorden zijn voor dingen die ik zou willen zeggen. Je kunt je toch nooit hetzelfde voelen? Misschien ging je net voor het eerst met Reinier naar bed, of deden jullie het in een hotelkamer, of in een groot bed, weet ik veel, of is hij net in bad geweest en ruikt hij naar shampoo, wat ik bedoel is dat voor al die ragfijne, niet waarneembare, ontastbare afwijkingen van wat we kennen, van die lijfelijke sensaties, daar kunnen we geen woorden voor vinden.

- Dus leven is verlangen naar woorden, naar taal.

- Ja, een levende taal, meer dan herkenningstekens alleen.

- Je moet wel gelukkig zijn als doofstomme.

- Ik las laatst een boek van een vrouw die door water, door het stromende, vloeibare tot inzichten kwam, ze kon niet spreken, maar zij schakelde woord en water gelijk.

- Maar je bereikt dan niemand. Je moet dan alleen ervaren wat de dingen betekenen. Ik wil een ander zeggen wat het is om die betekenis door te hebben. En dat gaat niet. Want door je mond te openen, verlies je die finesses.

- Jongens als jullie zo door gaan spring ik overboord.

Reinier had zijn broek uitgetrokken en sprong in het water.

- Ik zie allemaal lettertjes naast me drijven, een heel alfabet zwemt over me heen, ik verdrink, ik verzuip in jullie woorden, hou nou eens op, door al dat geklets onderstrepen jullie wat je wilt beweren.

Hij pakte zich aan de boot vast, liet zich meedrijven en kwam weer aan boord. Hij schudde zijn haren droog en liet de druppels door de zon opdrogen.

- Wat ik nu werkelijk zou willen is door blijven varen. Van deze kust naar de volgende, kan me niet schelen waar. Van de dag de nacht inglijden, heel rustig opgenomen worden in een peilloos, ondoorgrondelijk geheel en daar vanzelf weer uitstromen. Of weer overboord springen en naar de bodem zakken. Niet om te kijken wat daar leeft, maar om te zien of het er ook nacht wordt, of je het verschil merkt tussen een windstille dag en storm. Of dagenlang met je vrijen, zonder hoogtepunt. Het gaat er juist om dat je weet dat dat eens zal komen, maar je weet niet precies wanneer. Dát verlangen. Eigenlijk zou je maar één keer in je leven met iemand moeten slapen. Eén lange, onmetelijk lange bijslaap. Samen de dood tegemoet, samen stervend. Maar wat moet je dan daarvoor?

- Verliezen.

- Daar nemen we genoegen mee. Bij gebrek aan dat onhaalbare.

- Ik denk dat waar je aan begonnen bent, dat moet je afmaken. Ik ben er van overtuigd dat ik met Reinier zoiets als je bedoelt kan bereiken. Een lichamelijke taal die tegelijkertijd ook een heel reële spraak is. Daarom blijven we bij elkaar. Telkens afbreken, steeds een nieuw vriendje betekent dat je nooit in de buut zult komen. Ik wil het tenminste gezien hebben, al is het van ver.

- We staan ook, in dit soort gedachten dicht bij elkaar. Of we kunnen tenminste van de ander veronderstellen dat hij door zulke momenten heenmoet. Die vrijheid gunnen we elkaar nu al. Dat is belangrijk, denk ik. Ik kan van Joyce houden door alleen maar aan haar te denken.

- 'Nooit af te schaffen verlangen drijft ons voort'.

- We drijven af, we zijn de enigen hier, zien jullie dat?

Joyce riep dat ze terug wilde, het werd al laat, ze kreeg honger. Carel en Reinier roeiden mee terug. Sneller dan ze verwacht hadden zagen ze vanaf de boot 'Beach' liggen.

Zoals hij soms opschrok, vijf minuten nadat hij op bed was gaan liggen, een half slapend schrikken, alsof de matras onder hem openklapte en hij verdween, zo werd Reinier wakker. Vijf voor twaalf, weer was het middag geworden, waarom kwam hij er nu nooit eens eerder uit? Om half negen ging de wekker al. Hij stond op, trok zijn witte kamerjas aan en liep naar beneden. Een brief van school, de boekenlijst. Boven ging hij weer op bed liggen, sloot zijn ogen en zag 'Capri'. Zag hoe ze de kust waren genaderd: met elke beweging van de riemen was hun geheime kamer aan zee, het houten tuinhuis in de rotsen, dichterbij gekomen. Hij keek naar de gordijnen. Scheen de zon nu, of regende het? Hij was vergeten bij welke lichtval welk weer hoorde, of eigenlijk: het was al laat op de dag om het zo precies te kunnen vaststellen. Hij draaide zich weer op zijn buik, wreef met zijn hoofd in het kussen, zag hoe Joyce in de foyer voor hem had gestaan. Ineens, met rode krullen. Ze zou komen. Hij wist het zeker. Wat was het vandaag?, donderdag, vrijdag? Misschien was ze al op weg van de Academie naar hem. Even dacht hij dat hij de klap tegen het hek hoorde. Haar fiets. Het fluitend de trappen betreden. Hij wilde het horen, niets anders horen. Gestommel op het overloopje.

- Zo lig je nog op bed?

Maar ze was er nog niet. Zou hij nu opstaan, zijn koffers uitpakken, de boeken in de kast, zijn kleren op een stapel of in de waszak? Hij liep naar het raam, trok de gordijnen open en zag haar aan komen fietsen. Hoorde de klap, de fiets, de bons van de deur, de laarsjes op de treden, tiktaktiktak... tik, hijgen, gestommel, hij bleef staan, hield zijn adem in, nu niets zeggen, nog vier dagen, nog één jaar, nog één

seconde voordat ... voordat ze - ze was al binnen, hij voelde hoe ze naar hem keek. Hoe ze naar de foto keek. Jongensrug op regisseurstoeltje. Amerika. Zijn rug voor het raam, hij, hij voor het raam en zij?

Toen hij zich omdraaide lag ze aangekleed op zijn bed, lag ze lachend op hem te wachten.

Hans van de Waarsenburg in gesprek met A. den Doolaard
'Diep in mij is iets dat niemand raken kan'

Midden november 1980 heb ik - na het obligate verkeerd rijden - het smalle weggetje weer gevonden, dat naar 'Hoenderloo 308' leidt. Het huis waar A. den Doolaard zich in 1954 met zijn vrouw Erie - bij veel Nederlanders beter bekend als Wampie - vestigde, staat als een lichtboei temidden van de regen en storm. Later blijkt, dat Den Doolaard alle lampen in huis heeft aangestoken, zodat ik het gemakkelijker zou kunnen vinden. Ik word hartelijk verwelkomd door 'de leeuw van Hoenderloo' zoals hij weleens oneerbiedig in de wandelgangen tijdens de P.E.N-vergaderingen genoemd werd. Zijn - dan nog - bijna tachtig jaren zijn hem nog steeds niet aan te zien. Hij kweekt groenten in zijn tuin - 'Help me onthouden, dat ik je een flinke bos prei mee naar huis geef' -, hakt hout en rijdt nog regelmatig in zijn Lada, die voorzien is van twee terreinbanden.

Iedere ochtend en middag wandelt of rijdt hij naar zijn werkhuisje, waar hij zijn correspondentie afhandelt, artikelen schrijft (columns b.v. voor De Gelderlander), gedichten vertaalt of aan een boek werkt.

'Eens vitalist, altijd vitalist' heeft hij ooit gezegd en hoewel kleine ongemakken hem in dit streven weleens hinderen, beschikt Den Doolaard over een bron van bijna onuitputtelijke energie. Plannen voor een nieuwe roman zijn in een vergevorderd stadium en over enkele dagen verschijnt zijn nieuwste boek *Londen en de zaak van 't Sant*, waar hij - met genoegen - de nodige opschudding van verwacht.

'Ja', zegt hij, 'en dan heb ik ook nog de Edo Bergsma ANWB-prijs voor mijn hele oeuvre gekregen. Die wordt volgende week uitgereikt. Aan zoiets heb ik nu nooit gedacht. Hoe komen ze er bij'.

Gesprekstof genoeg, zoals altijd. De volgende dag spreken we zes keer drie kwartier met elkaar, op de band, want ook als we lunchen praat hij verder. Leven en werkelijkheid vallen samen, zoals ook heden en verleden.

Hij vertelt nieuwe dingen, heeft het over zaken die ik al eens gehoord of gelezen heb, hij vertelt eigenzinnige dingen en neemt zijn eigen-wijze standpunten in, zonder aanziens des persoons. Gelukkig is Den Doolaard nooit politicus geworden! Al pratende tekent het beeld van de landlopende schrijver en de schrijvende landloper zich af: een nomade op de Veluwe een veelgelezen schrijver, een collega die zich te barsten werkt voor de noden van onderdrukte of gevangen gezette schrijvers waar ook ter wereld, een schrijver die alle werelddelen is doorkruist, kortom een unieke persoon, zowel als schrijver en als mens.

Je hebt een tijd in Zuid-Afrika gewoond...

Mijn vader was predikant en had zeer nauwe relaties met de Zuid-Afrikaanse kerk. Hij is 4 keer heen en weer naar Zuid-Afrika geweest. Toen hij de 2e keer ging, ik was een jaar of 4, werd ik eenvoudig meegetransporteerd samen met mijn oudere zuster. Ik heb daar gewoond van mijn 4e tot mijn 7e jaar. Ik herinner me, dat wij in Stellenbosch, aan de voet van de Tafelberg woonden. Blijkbaar voelde ik mij al vroeg tot bergen aangetrokken. Mijn enige, levendige herinnering is, dat ik in een zandkuil speelde met mijn speelkameraadje, een klein Hottentottenjongetje, met zo'n schoenborstelhoofd. Dat was mijn eerst speelkameraadje. Ik geloof dat daardoor al heel vroeg bij mij belet is dat zich ooit rasvooroordelen zouden vormen.

Trouwens mijn vader en moeder hebben mij later, toen ik al wat ouder werd, altijd voorgehouden: 'Alle mensen zijn schepselen Gods en gelijk'. Behalve predikant was mijn vader ook zo'n beetje zendeling. Hij sprak twee negertalen en hij heeft zich ook intensief beziggehouden met het schrijven van de Geschiedenis der

Nederduits Hervormde Kerk in Zuid-Afrika, die hier vanuit Nederland gesticht was, en altijd een contact heeft onderhouden met de Nederlandse Hervormde Kerk. Dat was nog in de tijd, dat apartheid niet die vormen had aangenomen van tegenwoordig.

Ik herinner me, dat hij aan dat boek bezig was. Hij werkte dan volgens de geijkte methode van de historicus, op zijn werktafel stonden van die lange kaartenbakken waar al die fiches in opgeborgen werden. Op elk van die fiches werd dan een verwijsje geschreven naar een artikel of een feit. Ik ben dus al heel vroeg in de atmosfeer opgegroeid van die preparatieven voor de geschiedsschrijving. Trouwens, toen hij gestorven is liet hij een bibliotheek van 3000 boeken na en op de een of andere manier door een conflict met zijn kerk, wat met apartheid te maken had, zij het niet direkt geloof ik, had hij zijn pensioen verspeeld. Wij waren erg arm in die tijd, dus de bibliotheek moest verkocht worden, maar ik heb er gelukkig een paar boeken uit weten te behouden. Zijn verzameling folkloristische boeken over de orale literatuur van de Bosjesmannen b.v. en wat ik er ook uit gehaald heb was een boek over de geschiedenis van het dogma, wat mij altijd geïnteresseerd heeft. Verder theoretische boeken over historie, waarvan mij er nu één zeer van pas is gekomen nl. het standaardwerk van J.G. Druysens *Grundriss der Historik.*

Was jouw vader een dominante man?

Nee, hij was een heel zachtzinnige man. Ik heb hem eigenlijk maar tot mijn zeventiende jaar meegemaakt. Toen is hij gestorven. Wij zagen hem maar sporadisch. Op mijn elfde jaar is hij opnieuw voor 4 jaar naar Zuid-Afrika vertrokken, in zijn eentje. Ik zat toen op school, in Den Haag, stond op het punt om naar de H.B.S. te gaan.

Je bent dus eigenlijk vaderloos opgegroeid?

Juist in die kritieke periode van de puberteit. Ik heb eens een keer in mijn leven een groot persoonlijk conflict gehad. Toen ben ik niet in analyse gegaan, maar ik heb een zestal gesprekken gevoerd met een psychiater hier in de buurt. Een man die belezen was en al mijn boeken kende. Tijdens ons tweede onderhoud zei hij tegen mij, nadat hij me eerst had laten uitkletsen: ‘Weet u wel, dat in uw boeken allerlei verkapte vaderfiguren voorkomen?’ Daar had ik nooit opgelet. Hij zei: ‘Nee, die dingen gaan onbewust. In *De druivenplukkers* daar heb je een jonge vent, die Tjech, Vladja, dat is dan eigenlijk maar een bijpersoon, want de hoofdpersoon is degene die hem opvoedt en wegwijs maakt, die oude voorwerker, André-met-het-woeste-oog. Dat is een vadergestalte voor Vladja. En dat vind je precies hetzelfde terug in *De herberg met het hoefijzer.* Die oude priester is de vader van die kleine jongen Leonard, die gaat moorden uit bloedwraak. En hij is ook de geestelijke vader van die geoloog die bij hem aan komt zwerven en die dan een geheim heeft, dat hij aan hem toevertrouwt.’

Dat vaderloos opgroeien heb je niet als een gemis ervaren?

Niet erg bewust hoor, want ik was al vroeg heel erg zelfstandig, noodgedwongen ook.

Op de H.B.S. in Den Haag heb je je eerste literaire stappen gezet?

Als ik die oude schoolschriften inkijk, ben ik nogal vroeg begonnen te rijmelen. Ik had een zeer levendige belangstelling voor Nederlandse literatuur, waarin we les kregen van de directeur, Dr. Havermann, bijgenaamd ‘de Kneu’, die een ouderwetse smaak had. Mijn H.B.S.-tijd viel samen met de Eerste Wereldoorlog, 1914-1918 en de Kneu had het nooit verder gebracht dan de Tachtigers. Kloos vond ik wel aardig, hoewel Jacques Perk me meer aansprak. Op een keer vroeg de Kneu in de klas, wie er een sonnet van Perk wilde voordragen en daarbij keek hij zo naar mij. Ik zei dat ik wel wilde, want ik droeg wel meer voor. Toen heb ik een sonnet gedeclameerd uit... Hoe heet dat meissie ook al weer? Een sonnet uit de Mathilde-cyclus. Ik legde er mijn hele ziel in, want op dat moment was ik zelf hartstikke verliefd op een blond meisje uit mijn klas. Toen ik klaar was, was het doodstil. Waarop de Kneu tegen me zei: ‘Jongen, jij zult later in elk gezelschap een goed figuur slaan.’ Een tijd later, bij wijze van experiment denk ik, zei hij: Nu moet ik jullie toch eens iets laten horen van een zogenaamde moderne dichter. En las hij, op de toon van een afslager bij een verkoop, een van de sensitivistische gedichten van Gorter voor, streek zijn snor op en zei: ‘Wie durft dit mooi te vinden?’ Waarop ik als enige mijn vinger opstak, en toen natuurlijk een donderpreek kreeg. Want ik vond dat gedicht werkelijk mooi, dat was iets heel nieuws. Ik vind trouwens die sensitivistische gedichten van Gorter nog erg mooi. *De mei* heb ik verslonden, herlees ik nog altijd. Er zijn meer van die bundels waar ik nog regelmatig in lees.

Noem er eens enkele.

De mei dus, de eerste bundel verzen van Leopold, Roland Holst, hoewel niet alles, verder de balladen van Werumeus Buning, Gerrit Achterberg, Marsman en niet te vergeten Slauerhoff.

De hele moderne poëzie is hier en daar voor mij moeilijk te verwerken. Ik heb moeite met het verspringen, de associaties, kortom de nieuwe methoden. Een uitzondering zou ik willen maken voor een dichter als Hans Andreus, want dat is een echte nazaat van Gorter.

Ik kom terug op je eerste gedichten.

Mijn eerste gedichten? Daar is godzijdank nooit iets van gepubliceerd. Het eerste gedicht dat ooit gepubliceerd werd verscheen in een voorloper van De Vrije Bladen: Het getij (1916-1924) onder reactie van Herman van de Bergh en secretaris was een toenmalig bekend factotum in de literatuur: Ernst Groeneveld. Wij zeiden er altijd bij: ‘Die onder zijn vrienden veel poelen telt’. Dat was in, ik vermoed 1921. Het was een vreselijk overmoedig pantheistisch jeugdgedicht, waarvan de publicatie beloond werd met een rijksdaalder. Daar heb ik een bloemlezing uit de moderne Duitse poëzie voor gekocht: *Menschheitsdämmerung* van Kurt Pinthus. Dat was indertijd een beroemd boek, daar stond de gehele Duitse poëzie in.

Ben je toen door het vitalisme aangestoken?

Je kan niet zeggen aangestoken, dat zat er al in. Bovendien was het vitalisme, voor de jongeren toen niet alleen het credo van die tijd, het was een levenswijze. Net zo goed als later in Frankrijk het surrealisme, hoewel dat een protestbeweging tegen de maatschappij was en dat kun je van vitalisme niet zeggen. Het vitalisme was volkomen ‘levens-bejahend’. De grote dichter van het vitalisme is vanaf 1916 Herman van den Bergh geweest met *De Boog* (1917). Hij was ook een experimenteel dichter. Een bekend gedicht van hem over Zuid-Limburg, is precies een expressionistisch schilderij, met van die grote vlakken en felle kleuren. het expressionisme drong toentertijd ook in Holland door. Frans Marc, Kokoschka c.s hebben toen in Nederland grote invloed gehad. Het was een tijdstroming die een natuurlijk resultaat was van die abnormale slachtpartij in de Eerste Wereldoorlog.

Hoe beleefde je als puber die Eerste Wereldoorlog?

Hoewel Nederland neutraal was, leefden wij erg mee. Ik heb dat voor het eerst, niet grijpbaar, maar hoorbaar gemerkt, toen ik met Kerstmis bij vrienden in Oisterwijk (N-Br) logeerde. 's Avonds gingen wij daar schaatsenrijden op de vennen en dan hoorden we ononderbroken, die rollende donder van het geschut aan het front. Die bombardementen duurden dag en nacht. Verder waren er al die Belgische vluchtelingen, waar je mee meeleefde. En op school werd er ook over gesproken. Wij hadden een scheikunde-leraar die pro-Duits was en die zei dan: ‘Laat ze maar lekker doorjassen, dan zijn ze zo in Parijs.’ Dan ging er van de pro-geallieerde leerlingen een gehuil op, want de meer vooruitstrevenden waren toch allemaal anti-Duits. Dat anti-Duits zijn is vooral gekomen door de inval in België. Daar werden toen honderden gijselaars gefusilleerd, en dat maakte veel indruk. En niet te vergeten het verbranden van de bibliotheek van Leuven! Dat ging de goede Nederlander toch te ver.

Jij ziet dus een duidelijk relatie van die Eerste Wereldoorlog naar dat vitalisme?

Er loopt vanuit die Eerste Wereldoorlog een directe lijn naar het vitalisme. Er was toen een enorme anti-militairistische opleving: ‘Nie mehr Krieg’. En in Frankrijk had je het unanimisme hè, Valery Larbaud b.v.: ‘Wij zijn allen een op de hele aarde’ en dat soort kreten. Een prachtige illusie was dat.

Was het als vitalist nu niet moeilijk om op kantoor te zitten?

Ik moest geld verdienen, aangezien mijn vader dood was. Mijn moeder had niets liever gewild, dan dat ik zou doorstuderen. De beurs die ik misschien zou kunnen krijgen was erg klein. Ze vond, dat ik daar maar ‘armoeiig’ van zou kunnen studeren. Ze zei ook, dat ik de laatste jaren al armoede genoeg had gekend en ze wist niet, of ze me het wel moest aanraden. En toen dacht ik ‘Nee, ik doe het niet.’ Bovendien had ik dan niets voor ons huishouden kunnen afzonderen, wat ik wel kon doen als ik onmiddellijk ging verdienen. Ja, en er kwam nog iets bij. Ik was lid van een atletiek vereniging; wij maakten op een dag een reisje naar Engeland waar ik hartstikke

verliefd werd op op een meisje. Daar verloofde ik me direct mee en toen moest ik wel proberen carrière te maken. Tot ik er op een dag achterkwam: Nee, dit soort leven is niets voor mij. In deze burgelijk wereld pas ik niet. Enfin, en dan komt het bekende verhaal van het distelpluisje hè.

A. den Doolaard. Al Achram (?)-moskee, Jeruzalem, dec. 1974.

Tot dat jij je ontslag hebt genomen was je dus boekhouder en schreef je gedichten. Had je toen literaire kontakten?

Oh ja. Een van mijn boezemvrienden was Jan Campert. Jan en ik maakten in die tijd regelmatig, wat we noemden, onze 'literaire rondreis'. 's Zaterdags na twaalven, je werkte toen op zaterdag nog, namen we de trein naar Amsterdam en gingen dan 's avonds naar de kring. We sliepen bij deze of gene en de terugreis ging dan gewoonlijk de volgende dag - zij het meest wat laat - via Utrecht, waar we de andere literaire vrienden van De Gemeenschap, de jonge katholieken ontmoetten. Er was toen een zeer levendig verkeer, tussen de heidenen van De Vrije Bladen en de katholieken van De Gemeenschap. Er waren toen nog niet die scheidingen in de literatuur, die er later gekomen zijn. Het was nog altijd in de natijd van het vitalisme en er was algemene internationale politieke ongeïnteresseerdheid. De sfeer van de Weimar-republiek. Wij waren allemaal zo'n beetje liberaal, wij bekommerden ons niet om die grote internationale conflicten. Dat veranderde in 1928 met de 'krach', de grote werkeloosheid. En met de opkomst van het fascisme. Toen heeft zich langzaam de scheiding der geesten voltrokken. Bij sommigen, tenminste. Mensen als Van Duinkerken en Engelman (een leidende figuur binnen de Gemeenschap, een estheet, maar politiek volkomen onverschillig) hebben pas later, in de bezetting, partij gekozen. Terwijl ik dat al veel vroeger gedaan heb.

Jij hebt een merkwaardige ontwikkeling gehad. Jij bent protestants opgevoed, daar heb je afstand van genomen...

Al heel vroeg. Op mijn 16e jaar heb ik al tegen mijn moeder gezegd: 'Moeder ik ga niet meer naar de kerk, want ik kan niet in het dogma geloven. Dat wil er bij mij niet in'. Dat was toen groot verdriet, maar ik heb dat volgehouden. Mijn vader zat in die tijd in Zuid-Afrika.

Tot de katholieke sfeer van De Gemeenschap voelde jij je ook nogal aangetrokken.

Niet aangetrokken! Ik vond het interessant. Er verschenen in die tijd in De Gemeenschap van Van Duinkerken en Engelman, veel goede dingen. De Gemeenschap kwam later in handen van Albert Helman en Albert Kuyle. Het was toen het eerste, echt moderne tijdschrift in Nederland, zowel typografisch als naar inhoud. Ze hadden ook die kleine uitgeverij. De dichters van De Vrije Bladen waren er trots op bij De Gemeenschap te verschijnen.

En wat er ook bij kwam: wie gaven er toen poëzie uit? Alexander Stols in Maastricht, de Trajectum ad Mosam-reeks. Dat waren vreselijk precieuze dure uitgaven, op oud-Hollands papier. Dan was er nog een serietje van Heymann, Stenfert Kroese en Van der Sande, boekverkopers hier in Arnhem. Om een bundeltje te produceren, hadden ze twee jaar nodig. Waar kon je poëzie uitgeven? Men gaf gewoon geen poëzie uit. Mijn eerste bundel is verschenen bij Stols in een oplage van tweehonderd exemplaren! Hij heeft me er een briefje van honderd voor betaald, je was doodsblij dat er een bundel verscheen.

Albert Kuyle en Albert Helman hebben toen ook de Dom-prijs voor poëzie ingesteld. De eerste winnaar van de Dom-prijs was Marsman met zijn bundel *Paradise Regained.* Zo'n bundel! Poëzie speelde in die tijd nog een echte rol. Ik herinner mij, dat ik op een kantoor zat waar wij niet opgebeld mochten worden, op een bepaald ogenblik zegt mijn chef met een misprijzend gezicht: ‘Spoelstra er is telefoon voor je bij de portier’. Ik ga naar de portier, pik de telefoon en wie was er aan de telefoon? De vrouw van Werumeus Buning. Ze zegt: ‘Bob heb jij de nieuwe aflevering van De Vrije Bladen al gezien?’ Ik zeg: ‘Nee Pop, die heb ik nog niet in huis.’ ‘Oh, daar staat een prachtig gedicht in’. En ze las me meteen dat gedicht van Marsman voor: /De zon en de zee springen bliksemend open:/waaiers van vuur en zij/[1.]; ...’ (enthousiast) Dat was het pure vitalisme... Ik droeg die dingen ook wel eens voor. Op de Kring - dat was toen nog heel iets anders dan tegenwoordig - vroeg Werumeus Buning mij op een dag, toen er een beetje een landerige stemming was: ‘Bob, klim jij eens op de tafel en draag een paar gedichten voor.’ (stem zwelt aan). Toen begon ik met Marsman: ‘Schuimende morgen/en mijn vuren lach/drinkt uit ontzaggelijke schalen/van lucht en aarde/den opalen dag.[2.]

Dat was het vitalisme, ja dat was een mooie tijd.

Dat was het vitalisme, ja dat was een mooie tijd.

En het was n.b. geen georganiseerde poëzie-avond. Na mij stond Slauerhoff op, met dat slome gezicht, met die slobberbenen van hem, die hij zich had aangewend met over het dek lopen. Hij zei (imiteert hem neuzelend): ‘Ja dat is nu allemaal erg mooi, en optimistisch, maar het leven heeft nog een andere zijde.’ Toen zei hij: ‘Wil iemand een tabouret halen, want ik kan niet zoals Den Doolaard boven op die tafel springen.’ Even later op de tafel stond Slauerhoff en droeg een van die diep melancholieke gedichten voor, over in elkaar vallende hacienda's ergens in een Argentijnse steppe en kerels die aan de drank ten onder gaan. Ik was gek op Slauerhoff. Hij was een groot dichter. En

dat borrelde maar, dat ging maar door... Dat was onze poëtische jeugd.

In 1929 heb je met 's-Gravesande een interview gehad[3]; ik denk je eerste...

Oooh, de ouwe 's-Gravesande, ja... ik was toen al van kantoor weg en leefde in de euforie van het geld dat ik uit het voorzieningsfonds, van kantoor had gekregen, fl. 7000,-, dat zou nu ongeveer fl 70.000,- zijn! Als je dat een jonge knul van 28 jaar uitkeert, ongetrouwd, met een verbroken verloving overmoedig enz, wat gebeurt er dan? Ik heb dat geld met behulp van mijn vrienden en vriendinnen over de balk gejaagd. Werumeus Buning zei: ‘Laten we Bob in godsnaam helpen het geld op te maken, anders komt hij nooit aan het werk.’ Want ik dacht, nu ben ik vrij, nu komt die poëzie wel. Maar ik kon zuipen wat ik wou, alle soorten jenever en dranken, maar er kwam geen poëzie, omdat ik eenmaal vrij was. Ik vond dat ik op den duur toch iets moest verdienen, want ik wilde voortaan van ‘De Schone Letteren’ leven. Toen kreeg ik het in mijn kop dat ik een roman moest gaan schrijven. Maar waarover? De enige terreinen waar ik van afwist was sport en liefde. (lacht) En daar wilde ik een roman over schrijven. Vlak nadat interview met 's-Gravesande kreeg ik een alcoholvergiftiging. Mijn dokter raadde me aan om mijn boeltje op te pakken en naar een wintersportplaats te gaan, om daar die hele rotzooi uit te zweten. Zo vertrok ik met mijn schaatsen naar Chamonix, ging daar eerst schaatsrijden, en leerde daarna ski-lopen en bergklimmen. Ook het terrein van de liefde was mij daar niet helemaal vreemd. Toen heb ik een waanzinnige roman geschreven: *De laatste ronde.* Het boek begint op de Olympische Spelen in Amsterdam en gaat verder over in wintersport, liefde, ongelukken en al die flauwekul meer. Ik heb die roman toen in 6 weken geschreven. Het was, zoals ik in dat interview met 's Gravesande stelde, een roman met tempo, maar verder...?

De enige die er een verstandig woord over gezegd heeft, was Werumeus Buning: ‘Den Doolaard kan blijkbaar schrijven, hij weet alleen nog maar niet waarover.’

Je had in die tijd een duidelijke onvrede met de poëzie. De poëzie had voor je afgedaan?

Mijn poëzie ebde ineens weg en dat heeft heel lang geduurd. Pas tegen het einde van de Tweede Wereldoorlog ben ik weer gedichten gaan schrijven (...) Een jaar later heb ik nog eens zo'n rotroman geschreven, die mij voldoende geld opbracht, om dat absolute, steriele sportieve bestaan nog een jaar te rekken.

Ik kom op het gesprek met 's-Gravesande terug. Je doet nog al wat pittige uitspraken in dat interview. Bv. ‘*Ik zou liever de elfstedentocht winnen, dan dat ik een goede recensie krijg op een bundel verzen*’.

Typisch jeugdige overmoed! En verder kan ik je zeggen, dat ik de Elfstedentocht nooit gewonnen heb, maar dat ik hem - die ene keer dat ik heb meegedaan - wel heb uitgereden.

Je had toen ook al duidelijke opvattingen over kritiek. Je vond het schrijven van kritiek een onvruchtbare aangelegenheid.

Kritiek in Nederland? Tja, toen al werden er pogingen ondernomen om de kritiek tot een apart genre kunst te verheffen. En dat heeft nadelen, vooral voor de bekritiseerde. We hadden toen die hele lange opstellen van P.N. van Eyck, waarin hij telkens een literaire gestalte belichtte. We hebben ook die eindeloze serie van Du Perron over Coster gekregen, een feitelijke kritiek op een kritikus. Dat vond ik al een ontaarding. Daar kwam bij, dat ik Coster - een beetje een slappe humanist, geen stevige figuur - kende, om niet te zeggen bevriend met hem was. Hij was een man met een zwakke gezondheid, die naar aanleiding van die eindeloze kritieken

van Du Perron met zelfmoord gedachten rondliep. Toen heb ik Du Perron ook een brief geschreven, dat hij moest stoppen, anders zou ik hem een pak op zijn mieter geven.

Du Perron heeft daar een brief over geschreven aan Ter Braak of omgekeerd. En later heb ik nog eens een brief gehad van de uitgever van die *Verzamelde Brieven.* Maar toen heb ik gezegd, dat hij dat er maar uit moest laten omdat het zo lang geleden was. Ik meende het; want ik zag die Coster absoluut ten gronde gaan. Wat Du Perron schreef was hier en daar gewoon gemeen. En net zo was het met Frans Coenen, die was hoofdredacteur van Groot-Nederland. Daarin publiceerde destijds een doctorandus in de filosofie en letteren, Cees de Dood, een hele serie over Roland Holst en Werumeus Buning, waarin hij misbruik maakte van particuliere bijzonderheden. Werumeus Buning had zo 's zondagsmiddags een soort ‘jour’, daar ging De Dood dan naar toe en legde er zijn oor te luisteren. Later buitte hij die dingen uit. Toen is Henny Scholten, ook een jonge dichter van De Vrije Bladen, die bevriend was met Buning en later in de oorlog helemaal fout is geworden, naar de woning van Kees de Dood in Amsterdam gegaan. Hij belde aan, er werd open gedaan en Henny Scholten riep naar boven: ‘Bent u de Dood?’ De Dood antwoordde: ‘Ja, wat is er van uw dinest?’ Toen zei Henny: ‘Dat zal u wel zien’. Die klom de trap op en mieterde de Dood van twee hoog naar beneden en zei: ‘Dat is mijn kritiek op jouw kritieken op Werumeus Buning.’

Dat was dan wel bikkelhard...

In die tijd werd er op de man gespeeld. Het was net als in het tegenwoordige voetbal.

Dateert uit die tijd jouw onvrede met de kritiek in het algemeen?

Eigenlijk wel. Misschien heeft zich dat teveel bij me vastgezet.

Jij bent ook niet zo vriendelijk door de kritiek bejegend in de loop der jaren.

(d.D. zwijgt)

... Van mijn uitgever krijg ik altijd alle kritieken toegestuurd, ik lees en ik vergeet ze.

Behalve dat krijg je ook veel inofficiële kritiek. Zo krijg ik erg veel brieven van jonge mensen als het scriptietijd is; of ik gegevens wil verschaffen over mijn boeken en zo. Verleden week kreeg ik nog een brief, van een meisje van het Atheneum: ‘Onze leraren Nederlands hier hebben geen hoge dunk van uw werk. Ze zeggen dat het geen letterkunde is. Ik heb u toch gekozen, want ik ben er gek op.’ Ja, denk ik, daar heb je weer zo'n kritiek. Moet je je dat nu aan gaan trekken?

Denk je niet dat de opmerkingen over kritiek en kritici die jij in het verleden gemaakt hebt, zich tegen je zijn gaan keren?

Dat is heel goed mogelijk. Ik heb over het algemeen... Op het ogenblik is er ook een neiging, wat ik ook in de boekhandel zie, dat iedereen die maar kritiekjes of kritieken pleegt er een bundel van maakt. Met sommige van die bundels, b.v. van iemand die het werkelijk grondig aanpakt en de problematiek zorgvuldig beschrijft, zoals Kees Fens doet, kan ik vrede hebben. Maar dat soort kritikasters die hun kolommetje plegen en er nog proberen een paar centen uit te slaan met een bundel, nee. En dan die gewoonte van kritiek op kritiek en tegen elkaar in ingezonden stukken schrijven. Nou moe!

In het reeds aangehaalde interview met 's-Gravesande stootte ik nog op iets merkwaardigs. Je zei er: ‘Ik wil me ook op filmgebied bewegen en deze zomer (1929) ga ik naar Amerika voor de film. Ik heb al een stuk of tien filmscenario's klaar.’ Is

daar ooit iets van gekomen en hoe zat het toen met die aantrekkingskracht van de film op jou?

Film was toen, tenminste de moderne film, een grote openbaring. Dat kwam vooral door het plotselinge verschijnen in Nederlandse bioscopen van de eerste Sovjet-Russische films. Eisenstein, Pudovkin, dat waren wel de groten, die een enorme

indruk maakten. Zij zijn geïntroduceerd door iemand die ook in die Amsterdamse groep zat: Joris Ivens. Plotseling verscheen daar een nieuw medium, vooral dat was het. En ik voelde me speciaal daartoe aangetrokken, omdat ik het type mens ben, dat een bij uitstek visueel type is.

Voor ik van mensen hun gezicht zie b.v. zie ik de kleurencombinaties. Het visuele is voor mij altijd een grote ondersteuning geweest. Ik heb bijna al mijn boeken geschreven met foto's voor mij op mijn werktafel. Als ik een foto zie, dan herinner ik mij niet alleen het tafereel daarop, maar dan komen ook de kleuren en de geuren en de bewegingen naar boven.

Dat was ook mijn oorspronkelijke bezetenheid van film. Van een reis naar Amerika is toen niets gekomen, daar zat een boel grootspraak bij. Ik ben wel naar Berlijn geweest. Ik had een jeugdvriendje, die zich later tot cineast ontwikkeld heeft, Gerard Rutten, die o.a. de film *Dood Water* maakte - over de Zuiderzee - en voor hem had ik een filmscenario geschreven, dat helemaal in de haven van Rotterdam speelde. Dat was *Het lot van een havenarbeider*, het ging over een vent die uiteindelijk omkomt. Hij werkt bij de SVH, de Steenkoolhandelvereniging. Van Beuningen was daar toen de grote man en ik heb hem geprobeerd voor deze film te interesseren. Ik ben hem achterna gereisd naar Parijs en 's ochtends in zijn slaapwagen heb ik hem getackeld. En toen zegt die Van Beuningen: ‘Meneer, waarom zou ik u geld geven voor een film waarin een van mijn arbeiders dodelijk verongelukt. Waarom laat u de man geen gelukkig huwelijk sluiten?’ (gniffelt) Dat was ook het einde van die film. Ik heb ook eens een scenario geschreven, dat later op een heel andere manier verwezenlijkt is. Ik zei tegen Gerard: ‘Joh ik heb nou een trouvaille gedaan’. Het was een scenario waarvan het gegeven voor de hand lag, maar ik ben misschien de eerste die het ontdekt heeft. Het gaat over een kok, op de ‘Etoile du Nord’, de trein op en neer rijdt tussen Parijs en Amsterdam. Die kok heeft in allebei de steden een liefje en het eindigt natuurlijk met een confrontatie. Beide dames zitten tegelijkertijd in de restauratiewagen en hij moet ze bedienen. Later is het een film in Amerika geworden, heel anders, maar op dat gegeven gebaseerd. Ik vind het nog altijd doodzonde dat we het toen niet hebben kunnen draaien.

Ik heb nog wel met Gerard Rutten een film gemaakt, over het verkeer in grote wereldsteden: Londen, Parijs, Berlijn. Daar hebben we een driehoeksfilm van gemaakt.

Ik heb dus wel een paar dingen gerealiseerd, maar er is nooit - commercieel gezien - iets van terecht gekomen. We zaten zo op zwart zaad in die tijd. Dat was namelijk de laatste periode van mijn pogingen om met behulp van die restantjes van mijn kantoorgeld, dat eh, laat ik nu maar eerlijk zeggen dat ietwat wortelloze artisitieke leven te rekken.

En dat was definitief afgelopen in 1930. Na de 2e winter in Chamonix, kwam ik thuis en mijn hele bezit bestond uit fl. 16,-. Toen zei mijn moeder: ‘Jongen, waarom ga je niet naar kantoor terug?’ Ik antwoordde: ‘Nooit, moeder, dan word ik nog liever arbeider’ en toen ben ik als arbeider naar Frankrijk gegaan.

Uit die ervaringen is wat ik beschouw als mij eerste werkelijke roman, *De Druivenplukkers*, voortgekomen.

Daarmee is ook je periode van reizen en zwerven begonnen en daarmee staan we duidelijk in de jaren Dertig. Er was toen nadrukkelijk sprake van een verandering in de politieke situatie. Je ervaarde de opkomst van het nazisme en fascisme in Duitsland, Italië en elders in Europa.

Ik moet zeggen, ik ben eigenlijk heel lang een politiek onbenul gebleven, ik was politiek heel slecht gefundeerd en bovendien was het bij mij heel sterk gevoelsmatig.

Voor die film van Gerard Rutten was ik in Berlijn. Op een regenachtige zondagmiddag liep ik met mijn ziel onder de arm. Ik had geen centen om naar het ‘Roumanisches Kaffee’ te gaan. Ik kwam langs een sporthal waaruit een enorm gebrul opsteeg. Ik denk: ‘Oh, daar zit ik tenminste droog, daar is een box-match aan de gang of zo.’ Ik kom daarbinnen en wie staat daar te spreken? Hitler! Hij werd onderbroken door Goebbels met die prachtige stem. Want dat moet ik de man nageven, die heeft de mooiste radiostem die ik ooit gehoord heb. Daarna kwam Hitler weer met een krijsende rede. Toen ik in Nederland terugkwam zei ik tegen mijn vrienden: ‘Ik heb de gevaarlijkste man van Europa gehoord’ en iedereen lachtte me uit. Maar dat gevoel van gevaar verdween weer bij mij. Daar dacht ik niet verder over na...

A. den Doolaard, Eric den Doolaard, Hans v.d. Waarsenburg voor het huis van Den Doolaard, Hoenderloo, zomer 1978.

Tot dat ik er dus grijpbaar mee kennis maakte in Bulgarije, waar ik materiaal verzamelde voor ‘*De Oriëntexpress*’. Omdat daar die soldeniers van het Bulgaarse fascisme, betaald door Mussolini, die comitadjis, de bevolking van Macedonië terroriseerde. Daar heb ik aan den lijve ervaren, dat boeren, die probeerden een verkiezingsvergadering te houden, door die comitadjis werden overvallen en op de grond gesmeten. Dan dansten ze met hun spijkerlaarzen op die armen mensen. Daarover heb ik toen mijn eerste artikelen geschreven, in het Handelsblad, waarvoor ik Bulgarije ben uitgewezen.

Merkte je nu dat er in de Twintiger jaren ook in literaire kringen belangstelling ontstond voor het Italiaanse fascisme?

Dat Italiaanse fascisme was in Italië een soort vloedgolf en is in Nederland eigenlijk uitgekabbeld. Uitgekabbeld onder de jonge katholieken, waarmee ik via De Gemeenschap, wel in aanraking kwam. Je had toen onder de jonge studenten in Utrecht verschillende richtingen, Verdinaso b.v. En dan was er die Vlaamse volksbeweging, met zwaar katholiek, waar Wies Moens mee te maken had. Het Italiaanse fascisme was wel zijdelings merkbaar binnen De Gemeenschap waar toen ook scheuring gekomen is, waaruit De Nieuwe Gemeenschap is ontstaan. Ik ben toen uit persoonlijke sympathie voor Albert Kuyle, met wie ik trouwens bevriend was, meegegaan naar De Nieuwe Gemeenschap.

Hoe raakte je bevriend met een man als Albert Kuyle?

Ik had twee zusters en heb nooit een broer gehad en je wilt ook wel eens met een kerel lullen. Kuyle was een enorm veelzijdige man. - Met al zijn hebbelijkheden en vooroordelen - en zijn latere antisemitisme, waardoor hij en bloc verdoemd is, was hij een reuze interessante vent. Zeer internationaal georiënteerd, vooral via zijn schoonvader. Dat was Otto van Rees, een eerste klas schilder, die in zijn jeugd in een groepje gezeten had, met Picabia, Picasso, al die moderne Franse schilders. Kuyle had die dingen thuis hangen. Van Kuyle heb ik eigenlijk geleerd, wat moderne schilderkunst was. Behalve dat, wist hij alles van planten, bloemen, vogels. In de natuur was er niets vreemds voor hem èn hij had een verdomd goede literaire smaak en kennis van de moderne literatuur. Hij heeft b.v tegen mij gezegd: 'Bob, eigenlijk mag ik dat niet van de bisschop zeggen, maar jij moet Blaise Cendrars lezen.' Naast sympathie voor Kuyle werd ik ook gedreven - toen ik een keuze moest doen - door de maatschappelijke onverschilligheid van een Jan Engelman. Kuyle was erg maatschappij betrokken, wat zijn voor- en nadelen had. Toen hij me vroeg, of ik tot de redactie van De Nieuwe Gemeenschap wilde toetreden, heb ik 'Ja' gezegd. Ook omdat er vrienden inzaten zoals Gabriël Smit, waar ik toen nogal bevriend mee was b.v. Een voortreffelijk dichter, maar verder iemand die politiek volkomen onbenullig was. Wat ik aan redactievergaderingen heb meegemaakt, was feitelijk de eerste, de oprichtingsvergadering, en een jaar later de vergadering waar ik eruit gegaan ben. Ik zwierf in die tijd, ik was altijd in het buitenland. Theun de Vries schrijft in zijn boek *Meesters en Vrienden*: '... Dan was er nog de figuur van Den Doolaard, waar iedereen over sprak, maar die niemand ooit zag'. Ik was er niet. Ik was altijd in den vreemde. In Nederland kwam ik 's winters, een paar maanden om lezingen te houden, eenvoudig om reisgeld te verdienen. Meestal oktober, november en december, die drie maanden, om niet in de belastingen te hoeven vallen en dan op 30 of 31 december, dan piepte ik hem het land uit. Ik heb de ontwikkeling in De Nieuwe Gemeenschap niet meegemaakt. En het was in die tijd dat Kuyle zich is gaan uiten als antisemiet.

Ik heb toen onmiddellijk mijn ontslag genomen als redacteur èn als medewerker,[4.] terwijl Gabriël Smit als medewerker aanbleef. Ik heb het tafellaken totaal doorgesneden, wat niet wil zeggen, dat ik alle vriendschap met Kuyle heb opgezegd, want wij hebben nog regelmatig reusachtige debatten gehad. Ik vind het veel interessanter met een man te debatteren, ook al is het een tegenstander, dan hem te negeren.

Heb jij een idee waarom Kuyle zo ver gegaan is?

Precies weet ik het niet. Ik was er erg door geschokt. (stilte). Wat natuurlijk meespeelt, maar ik ben niet voldoende historisch onderlegd om dat in alle

bijzonderheden uit te leggen, is de algemene anti-semitische tendens binnen het katholisisme. Dat idee van: 'De Joden hebben Christus vermoord.' Nu is dat bij het protestantisme volkomen uitgestorven. Mijn vader heeft b.v. zijn geschiedenis van de kerk in Zuid-Afrika opzettelijk opgedragen aan een Joodse dominee, Lion Cachet, die ook in Zuid-Afrika bij de ouderwetse Gereformeerde Boeren, te lijden had onder dat slinkse anti-semitisme. Daarom ben ik er heel erg van geschrokken.

In ieder geval wilde je niets meer te maken hebben met De Nieuwe Gemeenschap.

Ja, en dat viel samen met mijn toetreden tot de redactie van het sociaal-democratische dagblad Het Volk als reisredacteur. Dat maakte het natuurlijk destemeer noodzakelijk. Ik herinner mij mijn eerste gesprek met Van der Veen, de directeur, die later bij de inval van de Duitsers zelfmoord heeft gepleegd. Hij zei: 'Jongen, ik ben blij dat jij dat tafellaken met die mensen hebt doorgesneden, anders was het hier voor jou als redacteur moeilijk geworden.' Dat begreep ik wel, want je moet kiezen of delen.

Die jaren Dertig, het opkomend fascisme... vind jij het - tussen twee haakjes - raar, dat mensen toch nog iets proberen te insinueren in die richting? Zoals dat indertijd gebeurde met de televisiefilm 'De Nieuwe Gemeenschap en het ideaal' van K. Schippers en Kees Hin.

Ik heb helemaal niet in de gaten gehad, en dat hebben ze ook zorgvuldig verborgen gehouden, dat deze film twee bedoelingen had. Het moest op de eerste plaats een anti-katholieke film worden en tegelijk een anti- Albert Kuyle film. Maar dat hebben ze niet verteld. Ik heb hele stukken verteld, waar ze niets mee gedaan hebben. Ik keurde ook hun methode af. Ik heb naderhand tegen ze gezegd: 'Het lijkt goddomme wel de Gestapo!' Er zit een onzichtbare vent en die stelt vragen. In een normaal interview zie je weleens de interviewer met een microfoon, maar daar zag je niks. Wat bovendien grondig fout was aan dit interview dat wil ik hier duidelijk naar voren brengen, want er zullen wel meer produkten van dien aard verschijnen in onze tijd, waarin men het veelvuldig in de herleving van het verleden zoekt, dat was het verkeerde perspectief, waaruit ze werkten. Als je op het ogenblik, de opkomst van het fascisme bekijkt in de Dertiger jaren, dan zie je het dwars door die geweldige Holocaust, die massale vernietiging van de Tweede Wereldoorlog heen. Dus je blik is noodzakelijkerwijze gekleurd. Terwijl, wij het niet anders konden bekijken, dan vanuit de Dertiger jaren, die naar die Tweede Wereldoorlog toegingen. Er was nog geen sprake van massale jodenvernietiging, wel grote economische benadeling en ook werden er Joden in concentratiekampen gezet. Maar er zaten daar ook talloze gewone arische Duitse sociaaldemocraten en communisten. En vanuit dat hele verkeerde perspectief hebben zij die film opgezet. Er was dus geen grein objectiviteit bij.

Heb jij later nog kontakt met Kuyle gehad?

Mijn laatste intensieve kontakt is geweest na de Tweede Wereldoorlog, toen hij voor de 'zuiveringsraad van de letteren' moest verschijnen. Die 'zuiveringsraad voor de letteren' bestond uit Anthonie Donkersloot, die aanstonds een nogal hoge rang had weten te verwerven bij het militair gezag en uit mijn neef Ben Hunninger, de latere toneelprofessor. Ik heb toen tegen die zuivering grote bezwaren gemaakt en ik niet alleen. Het eerste slachtoffer was Werumeus Buning die een publicatieverbod van een jaar kreeg.

Bij Buning is toen een rekest geschreven door zijn gescheiden vrouw dat toen de Nederlandse letterkundige wereld rond is gegaan. De eerste die tekende was Adriaan Roland Holst, die zich voor zijn houding tijdens de bezetting niet hoefde te schamen. En daarna door vele anderen. Ik durf geen namen te noemen, maar er waren schrijvers bij die in het Geuzenliedboek staan. Toen Kuyle voor de zuiveringsraad

kwam, ben ik opgetreden als getuige à décharge, hoewel hij me later heeft verweten, dat ik eigenlijk getuige à charge was. Ik heb toen een pleidooi gehouden, waarin ik heb gezegd, dat je een schrijver nooit het schrijven mag verbieden. Ik zei: ‘Heren wat ik voor-

stel, maar daar hebben jullie niet de bevoegdheid toe, is: zet hem een jaar in de bak, geef hem een schrijfmachine en papier en laat hem op schrift stellen, om welke redenen en vanuit welke ondervindingen hij zijn pro-Duits fascisme heeft opgegeven, want deze man heeft eerlijk in een gesprek tegen mij gezegd: Ja ik zie nu wel dat ook dat hele systeem politiek verkeerd is, want het correctief ontbreekt, namelijk het volk dat zich uiten kan'. Ik zei: 'Laat hem dat opschrijven, maar laat hem vrij in het schrijven'. Waarop Kuyle naderhand tegen me zei: 'Verdomme, dat is ook nog mooi. Je weet dat ik vader van zeven jongens en meisjes ben en je wil me een jaar de bak in hebben'. Ik heb hem geantwoord: 'Ja joh, je hebt het verdiend, maar je mag een schrijver nu eenmaal nooit het schrijven verbieden.'

Jij bent ook lid van de S.D.A.P. geworden...

Op den duur, na eerst een hele poos de kat uit de boom gekeken te hebben, want ik voelde niet veel voor georganiseerde politieke bewegingen. Op den duur toen dat fascisme rond zich heen greep en die Duitse dreiging steeds werkelijker werd toen dacht ik: Nou moet ik aan de ene of aan de andere kant gaan staan. Het was meer zo dat ik dacht. Laat ik maar lid worden. En ik ben lid gebleven van de S.D.A.P. samen met mijn vrouw die ik ook via de S.D.A.P. heb leren kennen, - tot aan de politionele acties. Toen zijn we alletwee uit de P.v.d.A. gegaan. Sinds die tijd ben ik nooit meer lid geworden en zal nooit meer lid worden van een politieke partij, omdat ik dat als ongunstig beschouw voor een schrijver, die zijn volkomen vrijheid van kritiek op alle levensverschijnselen inclusief de politiek en haar organisaties moet behouden.

In de Dertiger jaren toen jij veel door Europa reisde, heb je in diverse landen op de zwarte lijst gestaan.

In het ene land na het andere. In Bulgarije, later werd ik Italië uitgegooid wegens reportages over het fascisme. Toen werd ik Oostenrijk uitgesmeten en daarna werd ik persona non grata in het Derde Rijk, waar ik veel van de oorlogsvoorbereidingen had gezien, omdat ik er rondreisde met een valse perskaart van Volk en Vaderland. Ik heb daar manoeuvres gezien van de Stuka's, die later Rotterdam verwoest hebben. Door die valse perskaart heb ik die reportages toen kunnen schrijven over Hitler-Duitsland. Bij Het Volk was men daar zo verbolgen over dat ik mijn ontslag genomen heb, om het niet te krijgen. Men was toen zeer voorzichtig.

Je moest eigenlijk wel vluchten na de Duitse inval...

Ik wist dat ik op de zwarte lijst van de Gestapo stond, en op dat ogenblik was ik de brievenbus tussen een ondergrondse organisatie van sociaal-revolutionaire arbeiders in Noord-West-Duitsland met als middelpunt Hannover. Zij hadden een spionagegroep gevormd omdat zij vonden - in 1938 ongeveer - dat politiek werk geen zin meer had. Zij zagen de oorlog aankomen. Via Dr. M. van Blankesteyn, want ik wist daar de weg niet in, heb ik ze in verbinding gebracht met de Britse geheime dienst. Ik was min of meer de brievenbus voor die berichten. Maar een kopie van al die berichten ging - dat was de voorwaarde - naar Den Haag, naar CS 3, de Nederlandse contra-spionage. In ieder geval is het goed, dat ik maar weg ben gegaan. Op de 17e mei belden er 's ochtend bij mijn moeder in Den Haag twee kerels aan, in uniformen van de Duitse Feldgendarmerie, die naar mij vroegen. Maar gelukkig wist mijn moeder niets.

Na omzwervingen in Frankrijk duik je in Londen op. Die Londense tijd is voor jou een belangrijke periode geweest.

Wat schrijven betreft is het een zeer magere periode geweest, hoewel ik er niet stil heb gestaan. Toen ik in Londen arriveerde, werd mij door de toenmalige Regeringsvoorlichtingsdienst de keuze gegeven tussen het schrijven van een boek dienstig aan de Nederlandse zaak, of radiowerk. Nou, ik beschouwde de Nederlandse zaak als zo goed, dat ik er geen boek over

hoefde schrijven. En bovendien kon ik op mijn vingers uitrekenen, dat dat een propagandaboek had moeten worden. Ik voelde er veel meer voor om bij die radio te gaan. Toevallig had men net die omroep voor de Nederlandse zeelieden opgezet, de Brandaris en ik rolde er meteen in. Ik kwam aan en de dag erna zat ik achter de microfoon, tot de reorganisatie, toen ik eerste assistent bij Radio Oranje ben geworden.

Jij moest daar pep-talks houden.
Daar draaide het vanzelf op uit. Ik deed ook het nieuws, eigenlijk van alles. Maar die pep-talks waren wel mijn kracht. Ze hebben me in de Nederlandse literaire wereld wel een zeer slechte naam bezorgd. Geert Lubberhuizen heeft eens, een jaar na de oorlog tegen me gezegd: ‘Er is een grote sport in Nederland en dat is Den Doolaard afbreken.’ Hij zei tegen me, dat ik me er niets van aan moest trekken omdat het allemaal jaloersheid was. Ik was namelijk zonder dat ooit beoogd te hebben bij de gewone man zeer populair. Ik kon me nergens vertonen of ik werd aangesproken. Dat heeft er ook toe bijgedragen dat mijn eerste na-oorlogse publicatie *Het verjaagde water* een bestseller werd. In zes maanden tijd werden er 30.000 exemplaren van verkocht. Dat was toen iets voor Nederland - ik kreeg ook spoedig een aantal vertalingen van *Het verjaagde water.* Dat wekte allemaal enige jaloersheid, maar dat kon ik niet helpen.

Je hebt voor de radio ook hekelgedichten geschreven.
Onze uitzending duurde altijd precies veertien minuten en veertig seconden, wij probeerden die zendtijd tot de laatste seconde te vullen. Daarom hadden we altijd wel een paar van die pep-rijmpjes in voorraad. Een daarvan was:

> ‘Eens zal het grote wasdag zijn!
> De zwarte hemden aan de lijn,
> een schuifknoop om ze vast te maken
> en Rood-Wit-Blauw van alle daken.’

Over een van die versjes heb ik nog herrie gehad met Van Heuven Goedhart. Hij vond dat ik er het eventuele wraaknemen mee aanmoedigde. Bij die zeelui ging het er in ieder geval in als Verkade-koek:

> ‘Laat Mussert en Seysje maar dreigen en schelden.
> Eens komt het eind van de hakenkruishelden.
> Dan zal de Brandaris haar kustlicht ontsteken,
> als wij de verraders hun nekken gaan breken.’

In Londen werd je ook geconfronteerd met het ‘Oranje-fascisme’.
Die neigingen tot een autoritair bewind onder leiding van ‘Het Huis van Oranje’, die hebben, het hoge woord moet eruit, er allereerst bestaan bij Koningin Wilhelmina zelf. Zij was teleurgesteld in de voor-oorlogse democratie en bovendien overtuigd van de lotsverbondenheid van Nederland met ‘Het Huis van Oranje’. Eenmaal in Londen aangekomen, begon zij al vrij spoedig met de sanering van ons staatsbestel, waarin het door haar gehate partijwezen na de oorlog voorlopig op de achtergrond zou raken.

Dit Oranje-fascisme zou zich vooral in kringen rondom Prins Bernhard gaan afspelen?
Als je ergens fascistische neigingen krijgt, dan is er altijd een groep die op eigen invloed, macht en voordeel uit is. Rondom Prins Bernhard had zich zo'n stelletje Oranje-fascistische officieren gevormd, die afkomstig waren uit de O.D., die tijdens

de bevrijding, met Bernhard als bevelhebber van de Binnenlandse Strijdkrachten, oprukten. Gelukkig hebben deze lieden niet veel kunnen bereiken. Het is vooral Beel geweest, die aan dit soort volkomen onverantwoord gedoe een einde heeft gemaakt.

A. den Doolaard en Gerrit Borgers, varend op het meer van Ohrid, mei 1974 (Macedonië).

A. den Doolaard (voorgrond), Marie-Sophie Nathusuis en Theun de Vries, varend op het meer van Ohrid, Macedonië, mei 1974.

De basis van jouw verzet tegen de verschrikkingen van de atoombom ligt in de Tweede Wereldoorlog?

Tegen het einde van de oorlog heb ik kennis gemaakt met de toenemende kracht te doden met wapens die een geleidelijke ontmenselijking van de oorlog tot gevolg had. Je kreeg toen die massale verzadigingsbombardementen op Hamburg, Dresden, Keulen en andere Duitse steden, waarbij het brandende asfalt als gloeiende beken door de straten liep en de mensen bij duizenden in hun schuilkelders verkoold werden alsof het Pompeiï was. Ik was er van overtuigd, dat dat nazi-beest kapot moest, maar toen het kapot was, toen dacht ik: 'Nu zijn wij zedelijk ook kapot, want wij hebben de oorlog met ongeoorloofde middelen gewonnen.' Die verzadigingsbombardementen vonden plaats na 'De slag om Arnhem'. Ik ben toen volkomen in elkaar geklapt en heb een week voor lijk gelegen. Ik zat enorm met mijn geweten in de knoei. Een lang gesprek met de Engelandvaarder Pater Bleys, een Limburgse verzetsman, heeft mij er toen bovenop geholpen.

Je bent toen ook - voor het eerst sinds jaren - weer gedichten gaan schrijven.

Of wat er voor door kan gaan. Er is misschien een goed gedicht bij. Want in 1944 heb ik al dat gedicht, ik zal er een fragment uit citeren, 'Vergeten helden' geschreven:

De besten zijn gegaan. De andren zijn gebleven.
Op steen noch graf noch kruis staat ooit hun naam geschreven.
Een kogel en een kreet, in stille dageraad
Is alles wat er bleef van hun verborgen daad.

De ruwe deken van de aarde blijft hen dekken.
Geen komt hun schonkig en mishandeld lijf meer wekken.
Geen komt meer dreigend naar der vrienden namen vragen.
Hun foltering is voorbij. Voorbij zijn ook hun dagen.

Eens komt het jaar weerom, dat de appelbomen bloeien.
Op nu verdronken grond; dat vette ossen loeien;
Dat in de havens knarsende de lieren gaan,
En alle veemen stampvol thee en koffie staan.

Open zwaait luik na luik. Hun graven blijven dicht.
Omhoog zwaait vlag na vlag. Wie denkt nog aan 't gezicht
Van hem, die koortsig in den koelen morgenstond
In ongebluschte kalk zijn bijtend einde vond?

Ik was toen somber en pessimistisch in zekere zin, maar vooral ook teleurgesteld. Ik kon ongeveer op mijn klompen aanvoelen, hoe het na het einde van de oorlog zou gaan. En deze gedichten uit de laatste jaren van de oorlog zijn een neerslag daarvan. Ze zijn gebundeld en in 1945 door de Bezige Bij uitgegeven onder de titel: *De partisanen en de andere gedichten. De partisanen* is een cyclus van zes gedichten. Ik kan nog altijd uit mijn hoofd de laatste twee strofen van het eerste gedicht citeren:

Dit is het loon der partisanen:
Tien regels in 't geschiedenisboek,
Een kuil, in een vergeten hoek
En hier en daar herdenkingstranen.

Wie over vijf en twintig jaar
Als straten naar ministers heeten
Kent nog den man, die heeft gesmeten
Die eerste bom, in 't eerste jaar?

Een paar jaar later begon de Koude Oorlog

Ik heb een traumatische ervaring gehad, die ook wel mijn positie in die koude oorlog heeft bepaald. Dat was die zogenaamde revolutie in Tsjecho-Slowakije.

Ik was daar in 1948 met mijn vrouw op ski-vakantie. Wij zaten doodgemoedereerd in de Tatra en plotseling horen we, dat er in Praag revolutie uitgebroken was. Nu ben ik niet alleen een schrijver ik heb ook altijd journalistenbloed gehad, dus wij pakten onmiddellijk onze koffers en namen de nachttrein naar Praag. De volgende dag komen wij in Praag. Daar sjouwde die arbeidsmilitie met rode armbanden en gewapend door de straten. Het eerste wat ik constateerde, was dat op het Wencelaszplatz, waar je talloze winkels en cafes had met guirlandes van worsten, alle worstjes verdwenen waren. De militie liep door de straten, maar er was geen worst meer te vreten. De volgende dag werden er van die grote borden getimmerd waarop de produktiecijfers van de diverse fabrieken geschreven waren. Helemaal het Sovjet-model. Ik dacht: ‘Oh, dat is mis, dat kan niet.’ Mijn Tsjechische uitgever nam plechtig afscheid van mij - trouwens de week daarna is hij gearresteerd en als arbeider naar een houthakkerskamp gestuurd; een van de fijnste uitgevers van Europa, maar die man moest kapot. Van hem had ik tienduizend kronen voorschot gekregen, waar we toen van geleefd hebben. Ze waren net zowat op, toen we daar weg gingen. Drie maanden later kreeg ik een brief, waarvan ik uit het briefhoofd kon opmaken dat ik te maken had met de ‘Organisatie tot liquidatie van staatsvijandelijke eigendommen’. In die brief stond dat ik de Tsjecho-Slowaakse staat tienduizend kronen schuldig was, wegens wederrechtelijke uitgave van een vertaling. Nou vraag ik je. Die dagen dat ik in Praag was, heb ik gezien, hoe de angst om zich heen greep, hoe er plotseling mensen verdwenen. Zelf merkte ik, dat ik gevolgd werd en

dat vervulde mij in het land van Masaryk[5.] met zo'n helse woede, dat ik het daar niet lang heb uit kunnen houden.

Jij bent heel duidelijk anti-Sovjet.

Ik ben anti-Sovjet-systeem, niet anti-Russisch. Ik kan alleen niet zeggen, dat ik een grote bewondering voor het Russische volk heb, want dat vind ik allemaal flauwekul, dat bewondering hebben voor volkeren. Ik ken alleen maar goeie mensen in een land en rotzakken. Een politiek systeem, dat zichzelf zo volkomen ontmenselijkt, dat het enkel maar kan werken via aangewezen organen, waar de gewone man niets te vertellen heeft over zijn eigen lot. Waar hem wijs wordt gemaakt, dat hij mede-eigenaar is van de staat, terwijl hij enkel maar de slaaf is, de arbeid slaaf. Waar in de nieuwe Sovjet-grondwet, zonder blikken of blozen staat, dat elke staatsburger bij moet dragen tot het aanzien van de staat. Wie werkt zich hier nou rot voor het aanzien van Nederland? Ik ben tegen iedere vorm van totalitairisme, dat wil ik nog eens nadrukkelijk stellen. Dat geldt net zo goed voor Pinochet of welke generaal er op het ogenblik in Argentinië zit of in een van die andere ongelukzalige Zuid-Amerikaanse republieken.

Dirk Coster was een man met een zwakke gezondheid die naar aanleiding van die eindeloze kritieken van Du Perron met zelfmoordgedachten rondliep.

Jij bent in 1934 tot lid van het Nederlandse P.E.N-Centrum gekozen. Wat trok je toen in die P.E.N aan?

De P.E.N. was toen een elite-organisatie, het was een onderscheiding als je daarin gekozen werd. Na *De druivenplukkers*, *Orient-Express* en *De herberg met het hoefijzer* werd ik pas tot lid van de P.E.N gekozen. Tijdens het eerste congres dat ik meemaakte, was het beruchte congres van Dubrovnik, waar de Duitsers eruit gemarcheerd zijn, de nazi-Duitsers wel te verstaan. Ze zijn niet geroyeerd, zoals men dat vandaag de dag wel eens voorstelt, ze zijn gewoon weggegaan.

Zag jij als jongere schrijver toen het belang van de P.E.N in?

In die tijd, toen er een groot aantal kopstukken van de literatuur lid van waren, vond ik het wel een belangrijke organisatie, hoewel ik al spoedig tot de ontdekking kwam, dat ze natuurlijk in praktische zin, niets in de melk te brokkelen had. Je kon resoluties aannemen tot je blauw in je smoel zag, maar het hielp allemaal niets. Het laatste voor-oorlogse congres, Jules Romain was toen voorzitter, is er eindeloos gepraat over de dood van Garcia Lorca. Die was doodgeschoten en men heeft nooit geweten door wie, maar het is hoogstwaarschijnlijk dat het Franquisten waren. Toen is er per slot van rekening een motie voorgesteld met als inhoud: ‘Wij betreuren de dood van Garcia Lorca’. En dat was alles. Ik heb toen mijn vinger opgestoken, want dit sensitivistische vers was mij veel te mooi, en gesteld: ‘Meneer Romain, voor een rechtbank is nog nooit de dood van iemand betreurd, er is altijd een moordenaar genoemd.’ Die resolutie is toen met algemene stemmen

minus één aangenomen. Je ziet, ik ben altijd een dwarsligger geweest.

Die Internationale P.E.N is in jouw leven veel gaan betekenen. Jij bent jarenlang vice-voorzitter van het Nederlandse P.E.N-Centrum geweest en nu ben je alweer een aantal jaren Internationaal vice-voorzitter, wat toch binnen de P.E.N een grote onderscheiding is.

Houd er maar over op. Ik denk dat ik, dat als ik 80 word, op het congres in Lyon, helemaal aftreed. Ach... (stilte)

Je zei net, dat de P.E.N dikwijls geen konkrete rol heeft kunnen spelen, maar die Koude Oorlog heeft b.v. in de Nederlandse P.E.N. doorgewerkt o.a. door de uitstoting van enkele schrijvers.

Oooh, dat. Daar was ik toen ook hevig tegen. Ik heb er in De Gids een heel artikel over geschreven. Dat was naar aanleiding van de opstand in Hongarije. De Nederlandse P.E.N gooide de twee enige communisten, die lid waren van de P.E.N, Theun de Vries en Sonja Prins eruit, om jonge communistische schrijvers in Hongarije te helpen. Want die hele opstand in Boedapest was georganiseerd door jonge communistische schrijvers die nooit gedacht hadden dat dit zo gaan zou. De toestand heeft zich ontwikkeld tot een nationale opstand. Jonge schrijvers zoals Peter Véres en o.a. Horvath, die later uitgeweken is naar Londen zijn begonnen met het voorlezen van een manifest bij het standbeeld van Pettöfi. Daar stroomde het volk naar toe. Het is natuurlijk opmerkelijk, dat de stoot tot politieke verandering in een land gegeven wordt door dichters en schrijvers, dat bestaat bij ons niet.

Dat begrijp ik niet helemaal. Werden Theun de Vries en Sonja Prins eruit gegooid om die jonge schrijvers daar te helpen?

Die communistische schrijvers, die toen ook gearresteerd werden omdat de zaak zich ontwikkeld had tot een nationale opstand, die door de Russen werd neergeslagen, dacht de Nederlandse P.E.N te helpen door onze enige twee communistische schrijvers eruit te gooien. Wat is dat nou voor waanzin? Theun de Vries had gelijk toen hij zei: ‘Wij zijn op dit ogenblik niet voldoende op de hoogte van die toestanden. Hongaren zijn een gek volk. Die organiseren eens in de honderd jaren een revolutie, maar dan is het ook ‘grand opéra’.

De rol van de P.E.N is de laatste jaren noodzakelijker en ook belangrijker geworden. Het aantal gevangen schrijvers neemt toe, de vrijheid van het woord wordt meer en meer beknot in een groot aantal landen; zie je de rol van de P.E.N. nu duidelijker dan vroeger?

De enige positieve rol van de P.E.N zie ik in een paar organisaties die binnen P.E.N-verband werken. Allereerst het ‘Writers in Prison Committee’, het comité voor de gevangen schrijvers, dat op het ogenblik voortreffelijk geleid wordt door Michael Scammell, en dan in een andere organisatie, die buiten de P.E.N niet in het openbaar optreedt, dat is de ‘Stichting Schrijvers in Nood’ en ik moet je eerlijk zeggen, dat ik daarom in de P.E.N blijf, anders zou ik er uit gaan.

De ‘Stichting schrijvers in nood’ is een initiatief van jou geweest.

Laten we het daar maar niet over hebben, het komt er niet op aan. Dat is allemaal bijwerk. Ieder doet wat hij doen kan.

Waarom ben jij daar nu zo bescheiden over?

Ach, omdat ik eh... nee, dit is ook een... (aarzelt weer).. Volgens de statuten is het een organisatie die niet aan de weg timmert en hoe minder erover bekend wordt hoe beter.

Je hebt je jarenlang volledig en onbaatzuchtig voor de 'Stichting schrijvers in nood' ingezet.[6.]

Ik heb er wel iets voor gedaan. Het is natuurlijk volledig in overeenstemming met artikel vier van de statuten, dat wij de vrijheid van meningsuiting overal op aarde, naarmate het in ons vermogen ligt, zullen verdedigen.

Heeft de Internationale P.E.N nu direkte invloed, b.v. om schrijvers uit de gevangenis te krijgen?

Nee, nee. Zelfs 'Amnesty International', wat een veel machtiger organisatie is, over de hele wereld verspreid, pretendeert in haar jaarverslag nooit te zeggen, dat het aan haar acties te danken is, dat er gevangenen worden vrijgelaten.

De Internationale P.E.N is geen reis-en dineerclub meer. Dat is toch tenminste veranderd.

Dat is veel minder geworden, maar toch zat daar een kant aan, die op het ogenblik leidt, niet tot ledenverlies, maar tot het feit, dat er binnen de verschillende centra van de P.E.N geen enkele binding meer tussen de leden is. Ik zag op de laatste vergadering van het Nederlandse P.E.N-Centrum acht mensen...

Wat blijft er nu dan over van het idee, dat de Internationale P.E.N een platform was, waar schrijvers uit allerlei landen en werelddelen hun ideeën konden uitwisselen?

Daar blijft niets van over. Of beter gezegd, dit begint te tanen. Die P.E.N heeft zijn beste tijd gehad, hoe we het anders kunnen doen weet ik niet. Als morgen de P.E.N verdwijnt veranderd er niets, niets.

Is dat niet een beetje trieste conclusie wanneer je 46 jaar lid van een organisatie bent?

Ach, het is een leuke tijd geweest.

Reizen is een essentieel onderdeel van je leven en van je schrijverschap geweest. Wanneer ben je er achter gekomen, dat je die zwerfdrift had?

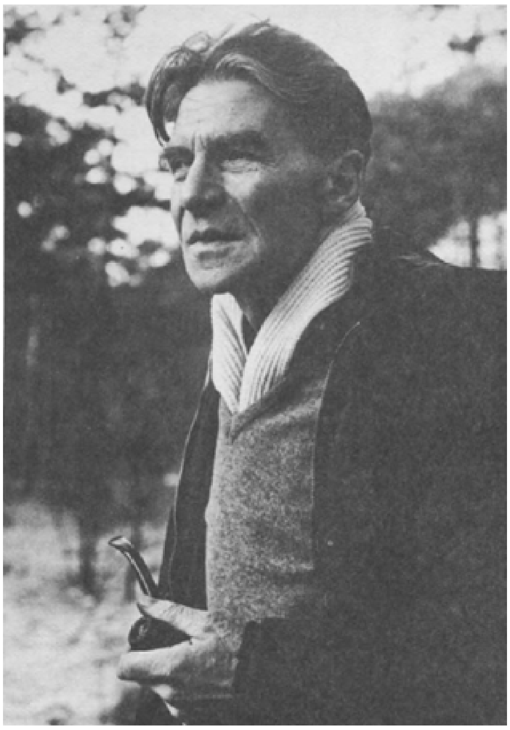
Op mijn elfde jaar heb ik mijn eerste zelfstandige tocht gemaakt. Ik had een tante en die woonde aan de Vechtstreek tussen Maarssen en Breukelen. Daar waren geen kinderen en zij was gek op mij. Bij haar bracht ik altijd de hele zomervakantie door. Mijn moeder was dan blij dat ze me kwijt was, want kinderen in de stad, dat is niks. Zij gaf mij dan het reisgeld voor heen en terug mee. In die tijd reisde ik voor een rijksdaalder van Den Haag via Utrecht naar Maarssen en dan kreeg ik ook nog een rijksdaalder mee voor de terugreis. Ik wandelde daar bij mijn tante altijd reusachtig veel. Zij bevorderde dat.

Mijn oom was een halve boer en een halve tuinman op een heel groot landgoed van een rijke Fries. Hij liet mij altijd werken tot 's middags twee uur, dan was ik vrij. Zo heb ik ook het hele boerenbedrijf geleerd; ik heb leren maaien, ik moest altijd de blaren harken, ik ging mee met wieden en planten en de hele flauwe kul. Kwam ik van dat werk terug, dan zei mijn tante een tijdje later: 'Kom, loop nu maar even naar Loenen en ga in die en die winkel anderhalf ons suiker kopen.' En dan tippelde ik heen en weer naar Loenen, 36 kilometer! Ik had dus wel een paar goede poten.

Toen dacht ik op een dag dat ik terug moest reizen naar Den Haag, maar dat het zonde van die rijksdaalder was. Ik had het op de kaart bekeken. Het was 72 kilometer, een stuk dat ik best kon lopen. Mijn tante zei: 'Wees nou verstandig. Slaap onderweg in een boerderij met een bijbels opschrift, ga daar nou an en vraag of je

in het hooi mag slapen'. Ik ben naar Den Haag gaan wandelen. Onderweg dronk ik water uit de sloot. Zo ben ik in twee dagen naar huis gewandeld, in mijn dooie eentje. Mijn moeder verstijfde van afgrijzen toen ze het later hoorde.

Die eenzame wandelingen heb ik later doorgezet. Eerst in Nederland. Amsterdam-Arnhem heb ik in 4 dagen gelopen. Arnhem -Zwolle in 5 dagen. Ik sliep buiten in een slaapzakje, dan had ik een paar stokjes opgezet met een zeiltje erover. Ik had tenminste een waterdicht dak boven mijn kop; nogal primitief.



A. den Doolaard/Foto: C. Oorthuys.

In Yoego-Slavië heb je later ook veel gelopen..

Allereerst over Yoego-Slavië: het is eigenlijk heel gek, dat sommige mensen een speciale aantrekkingskracht schijnen te voelen voor een bepaald land, zonder dat ze daar rationele motieven over te berde kunnen brengen. Wanneer ik in mijn jeugd de kaart van Yoego-Slavië bekeek, werd ik vooral gefascineerd door Macedonië. Vooral de meren van Ohrid en Préspa. Dat waren net twee blauwe ogen die mij aankeken. Dan is er maar een klein stootje nodig om er naar toe te gaan. Ik was in Marseille toen ik in de krant las over de bomaanslagen van de fascistische Comitadji's. Op dat moment dacht ik: 'Nu moet ik gaan', en ik ben naar Yoego-Slavië gegaan, terwijl ik daar werkelijk niets had. Geen betrekking, geen relaties, ik kende zelfs geen woord van de taal. Toen ik Yoego-Slavië binnenkwam had ik aan geld precies een rijksdaalder. Ik heb daar toen echt grote afstanden gelopen. Van Belgrado naar Skopje, dat was 800 kilometer. En een keer ben ik gelopen van de Grieks-Albanese grens, van Saloniki uit door Albanië en Yoego-Slavië heen naar Serajewo, dat was ook 600 kilometer.

Dat zwerven, was dat niet een soort 20e eeuwse verlenging van een 19e eeuwse romantiek? Je moet toch een sterk romantische inslag hebben.

Natuurlijk zit er een sterk romantisch element in van 'Dort wo Du nicht bist, ist das Glück'. Het eldorado ligt altijd verder. Die reisdrang heeft niet direkt met romantiek te maken. Het is een kwestie van genen. Ik ben in mijn geest een nomade. Ik heb mij nooit gelukkiger gevoeld van mijn leven - ik praat nu niet over persoonlijke betrekkingen - dan toen ik daar 14 dagen door de Himalaya ben rondgetrokken met mijn Tibetaanse gids en twee muilezels met onze vreterij erop. Je was volkomen onafhankelijk en kon als nomade leven. Het enige wat je tegenkwam waren af en toe karavanen. Je wist niet, waar je 's avonds slapen zou. Daar voelde ik me volkomen vrij en gelukkig. Het heeft natuurlijk ook te maken met de hele wereld aan

je laars lappen, maar het moet op de een of andere manier toch een erfelijk element zijn, iets wat je van een of andere voorvader hebt geërfd.

> **Ik heb de ontwikkeling van De Nieuwe Gemeenschap niet meegemaakt. En het was in die tijd dat Kuyle zich is gaan uiten als anti-semiet.**

Toen ik 'op' Hoenderloo kwam, raakte ik in een enorme crisis, want daardoor was ik voor het eerst in mijn leven sinds 1928 *gevestigd.* Dat heeft zijn neerslag gehad in een ziekte. Ik kreeg een afwijking in mijn schildklier en ben een tijd lang onder behandeling geweest. Toch wilde ik de oorzaak ontdekken en ben met een psychiater gaan praten. Een van de eerste vragen die hij me stelde was: Hoe lang woont u al daar? ... Ik had hem zo een en ander verteld, toen zegt hij: 'Dat vestigen, dat is het, maar daar is op dit ogenblik maatschappelijk niet veel aan te doen.'

En laat ik nu eerlijk zeggen, dat ook een van mijn motieven om bij de P.E.N te gaan, de reizen waren, die er aan vast zaten.

Je ziet nog al eens dat de schrijver Den Doolaard de journalist Den Doolaard wordt en omgekeerd.

Het zijn twee facetten van dezelfde persoon. Toen ik zestig jaar werd, heeft de hoofdredacteur van de Gelderlander, Louis Fréquin, een liber amicorum in elkaar gezet, waarin hij zelf ook een stukje geschreven had. Daarin vertelde hij, dat hij in de loop der jaren uit de reportages die ik voor zijn krant geschreven had, mijn romans en reisboeken had zien groeien. Ik ben ongeveer tweemaal een jaar als correspondent voor de toenmalige Zuid-Oostpers in Yoego-Slavië geweest. Zo kwam ik aan mijn onderwerp voor *Het land achter Gods rug. Kleine mensen in de grote wereld*, is voor een gedeelte gegroeid uit een reportage die ik geschreven heb voor de Gelderlander over de ontheemden in Duitsland.

Fréquin heeft me gevraagd - toen ik mijn eerste reportage geschreven had over die ommezwaai in Tsjecho-Slowakije: 'Kan je nog iets meer voor ons doen?' Op dat moment had ik het idee van '*Kleine mensen in de grote wereld* al in mijn hoofd'. Ik ben eerst naar Duitsland gegaan in 1948, daar heb ik die kwestie van de geldontwaarding meegemaakt, van de ene dag op de andere had iedereen niets meer, omdat er nieuw geld zou komen. Er was toen ook een crisis onder al die vluchtelingen. Ik ben naar de Poolse grens toe gegaan en het hele proces meegemaakt, wat er zoal met je als vluchteling gebeurde.

Dat je opgepikt werd, ontluist, ingeschreven, achter prikkeldraad gezet, verder getransporteerd, en zo kwam ik per slot van rekening in nachtasiels terecht.

Ik heb al die artikelen bewaard, maar als je vergelijkt hoe die bewoordingen van die reportages waren en hoe het staat in mijn roman, dan is dat een verschil tussen een schetsje en een uitgewerkt schilderij.

Je laatste roman Samen is twee keer alleen *was voor jou een bijzondere roman. Het was niet alleen een pessimistische roman, je hebt er ook in geëxperimenteerd.*

Ik herhaal dat experiment niet. Ik wil nooit meer een ik-roman schrijven. Daar heb ik nu te grote bezwaren tegen. Van het begin af aan limiteer je eigenlijk de ik-persoon in zijn mogelijkheden. Met alle hij- en zij-personen kan ik doen wat ik wil. Ook tegenover de lezer word 'ik' veel te snel 'ikke'.

Ik heb deze roman enigszins tegen een historisch tijdsbeeld geplaatst; de opkomst van het fascisme en dat is eigenlijk ook al weer niet goed. Daarom hinkt die roman op twee gedachten: of ik had dat tijdsbeeld moeten neerzetten met volkomen objectieve personen... kijk in *Kleine mensen in de grote wereld* heb ik echt geprobeerd een jaar van een crisis in een paar landen te pikken, en dan via mensen lotgevallen uit te beelden, en dan tot het resultaat te komen dat het overal op aarde even rottig is of dat er overal met mensen hetzelfde gebeurt. Ze komen in precies dezelfde grondconflicten... Ik heb ook lange tijd het plan gehad, om net zo'n boek te schrijven over het jaar 1968. Ik had willen nemen: Amerika rond de tijd waarin de moord op Maarten Luther King is gepleegd en de negeropstanden plaatsvonden; Frankrijk, de meidagen en Tsjecho-Slowakije, de overal. Het grote nadeel is, dat iedereen het allemaal op de televisie heeft gezien. Vroeger was dat niet zo. Ik kon over 1948 schrijven wat ik wilde, je was vrij, maar sinds die verdomde televisie ben je niet meer vrij in je beschrijvingen. Iedereen kijkt je op je vingers om het maar zo te zeggen, en iedereen weet het beter. Daar moet ook de oorzaak liggen dat er in Frankrijk nog nooit een behoorlijk boek over de mei-gebeurtenissen is verschenen.

Samen is twee keer alleen *om daar naar terug te keren vind je mislukt?*

Ik heb het boek vrij vlug geschreven, in een bepaald roes en dan kom je er pas later achter, dat het mislukt is. Het werd ook slecht verkocht, Querido wil het niet herdrukken, anders was het allang als paper-back gekomen. Ik herhaal dat experiment per se niet meer.

Ik ga nou, hoop ik, volgend jaar een roman schrijven, die op een Grieks eiland speelt.

Vertel daar eens iets meer van.

Spreek nooit over kinderen in de buik van de moeder. Ik krijg zo langzamerhand de hele gestalte van de hoofdpersoon voor me. Ik weet nu al precies hoe hij er fysiek uit ziet; ik heb het ook opgeschreven. Geen echte aantekeningen, maar ik heb naast mijn bed één boek staan en daar liggen een paar blaadjes in, en af en toe schrijf ik daar een paar woorden op. Die man is iemand die met mijzelf niets uitstaande heeft. Dat vind ik eigenlijk de goede methode om romans te schrijven.

Wat vind jij nu zelf je beste boek?

Kleine mensen in de grote wereld, dat vind ik de meest complete en objectieve roman, die ik geschreven heb.

Je hebt in meer boeken een filosofie gelegd?

Waar het mij vooral omgaat is wat de Fransen noemen ‘la condition humaine’, de menselijke staat op aarde. Je kunt het ook noemen: ‘het menselijk tekort’. Alle politiek is een permanente loochening van het menselijk tekort, omdat wij ons verbeelden dat wij vraagstukken op kunnen lossen, die

zeker in de tegenwoordige tijd verre boven onze macht gaan. Daarbij komt, dat er wordt neergekeken op de primitieve eeuwen van de mensheid, waar soms grote wijsheden in zaten, b.v. dat volkeren met elkaar verkeerden op afstand. Dat er tussen verschillende stammen een neutraal terrein was, zoals beesten dat ook nog hebben. De honden hier in de buurt hebben hun eigen terrein en daar zitten neutrale repen tussen. Zo stond er b.v. in een savanne een boom en daar legde de ene stam zijn goederen neer en de andere stam ook; goederen die ze tegen elkaar wilden ruilen: Af en toe gingen ze eens kijken, wat er afgehaald was of er bijgedaan. Wij denken wel dat we die tegenwoordige vermenging van volkeren aankunnen, maar ik geloof, dat dat een illusie is. We zijn nu in de grote steden toe aan vijftien procent niet-Nederlanders. Dat wij die amalgameren en absorberen kunnen en er Nederlanders - want dat is het - *Nederlanders* van kunnen maken, dat lukt nooit. Dat is een illusie, die ons zwaar zal opbreken.

Zodra je daar enigerlei bezwaren tegen laat horen, dan heb je de kans, dat je onmiddellijk voor fascist wordt uitgescholden... Maar rasvermenging is een van de grootste problemen. Want het stamverband, het familieverband, homogene groepsvorming, dat is een zo oermenselijke drang.

Zie je die mensen dan als 'Fremdkörper'?

Absoluut... behoudens een enkeling. Enkelingen kunnen zich aanpassen. In een land als de Verenigde Staten is dat heel lang gelukt, d.w.z. zolang er ruimte was.

Ik heb er toch wel moeite mee, als ik dit zo hoor...

Het is een abnormaal verschijnsel, dat 40% of is het al 60% van de bevolking van Suriname in Nederland woont. Wij kunnen deze mensen geen menswaardig bestaan bieden, geen toereikend onderdak en vooral: geen werk. En dan kun je wel zeggen: We laten ze binnen, maar als ik een gast hier in huis haal, dan moet hij het net zo goed hebben als ik zelf, anders haal ik hem niet in huis. En op dit ogenblik is het gemakkelijk om te zeggen: 'Wij pikken ook ladingen met bootvluchtelingen op'. Dat is wat anders, dat is humanitaire plicht, maar die donderen we dan ergens op de Drentse hei in een pension, en wat wordt er van? Wat wel lukt, hoewel we van de toekomst nog weinig afweten, dat is de adoptie van jonge buitenlandse kinderen binnen Nederlandse gezinnen. Jaren geleden heeft mijn vrouw hier de eerste adoptiestichting opgericht voor kleine Koreaantjes, dikwijls verschoppelingen wanneer het halfbloeden waren van Amerikaanse militairen. Maar ook mijn vrouw deelt nu de mening van vele andere experts: in principe is adoptie op afstand beter, d.w.z. dat een familie hier geldelijk zorgt voor de opvoeding van een misdeeld kind daarginds.

Ik ben een nomade, en dus een uitzondering. De meeste mensen kunnen niet zonder wortels en als je halve bevolkingen gaat ontwortelen en ergens anders overplanten, dan loopt dat onvermijdelijk mis. Ik wil dat rustig zeggen in dit interview, hoewel ik weet, dat er een enorme tegenstand zal komen.

Je moet dit interview later maar lezen...

Nee, ik houd die stelling vol, want rasvermenging roept namelijk, psychologische, sociologische en economische problemen op, die wij eenvoudig niet de baas kunnen. We hebben er ook - afgezien van de middelen - de mentaliteit niet voor.

Wat voor mentaliteit zou dat dan moeten zijn?

Dan moet je erg ruimhartig zijn èn zeer ruim behuisd. Wat in de bijbel staat omtrent het gedrag over 'de vreemdeling binnen onze poorten', dat is mooi, maar in die tijd,

was er ruimte... Wij zitten hier als Nederlanders al op elkaars tenen. Er is tussen de Nederlanders onderling, al een agressief gedrag waar te nemen bij deze opeenstuwing dat wordt nu verergerd, verscherpt door zoveel vreemdelingen van buiten, die wij zelf hebben binnen gehaald. Maar verstandig was het niet. Een oplossing weet ik niet, die vork is verkeerd aan de steel gestoken.

Jij slaagt er iedere keer keurig in om van de literatuur weer bij de maatschappij terecht te komen.

Dat is ook hetgene wat mij het meeste interesseert. De literatuur interesseert me enkel maar als afspiegeling van mens of maatschappij. De literatuur is een derivaat van de maatschappij. Ik ben geen literator, dat wil ik ook pers sé niet zijn. Er zijn veel interessantere dingen dan literatuur. Als ik je nu eerlijk moet vertellen wat bijvoorbeeld de laatste tijd mijn lectuur is, dan kun je zien dat ik veel meer sociologie lees, biografie, filosofie, boeken over maatschappij-ontwikkelingen dan literatuur.

Toch ben je al tientallen jaren schrijver en verteller...

Die boeken zijn ontstaan ondanks mijzelf. Ik heb de literatuur nooit zo bloedig au sérieux genomen als b.v. onze Nederlandse critici dat doen of, zoals een Vestdijk dat deed. Ik kan ook niet zo, als mijn goede oude vrind Theun de Vries, iedere dag aan de schrijftafel zitten en schrijven. Dat kan ik niet. Ik moet er dingen om heen hebben. Er zijn nog prettiger dingen op aarde. Je moet eens wat met je handen kunnen doen. 's Zomers werk ik in de tuin en maai ik. Je moet met mensen omgaan, je moet reizen. Ik ga pas schrijven als ik het niet meer kan ophouden. Als er zes flesjes literair bier binnen zijn, dan komt het er wel uit. Dat is nu weer een volkomen oneerbiedig beeld tegenover de literatoren. De echte verteller heeft in Nederland een zeer dubieuze positie. Daar is hij in geraakt door de kritiek, die volhoudt dat vertellen niets met literatuur te maken heeft. Dit is een speciaal Nederlands iets. In Frankrijk ben je veel vrijer. De kritiek daar staat internationaal toch op een veel hoger peil, dan de Nederlandse. Het is hier zo verdomde provinciaal. Dit is een landje... Wanneer ik hier de deur uit kom, dan trap ik al op tenen die in Amsterdam beginnen. Diep in mij zit iets, iets, dat niemand raken kan en dat is dan mijn soort religie. Daar kan niemand bij, geen sterveling op aarde. Men kan mij daar alleen maar raken door me eerst te doden. Vanuit dat onraakbare, daarvan heb ik ook steeds, onbewust denk ik, precies zo geschreven, als ik dacht dat het moest of zoals het vanzelf kwam. En kritiek? Je zal in mijn archief geen enkele gedrukte kritiek vinden. Ik bewaar niets. Dat is ook een beetje de nawee van ons zwerversleven, we konden niets bewaren.

**Je hebt de kans dat je onmiddellijk voor fascist wordt uitgescholden...
Maar bloedvermenging is een van de grootste problemen.**

A. den Doolaard, 1936. Terug van ski-raid, Chamonix - Zermatt - Saas Fee.

Je hebt je leven lang een vechtmentaliteit gehad.

Het ging dan niet puur om het vechten, maar om het doel! Een schrijver wordt geboren, leeft en sterft bij de vrijheid van het woord. En dat zal ik tot mijn laatste ademtocht verdedigen. En denk erom, geen leugens in mijn necrologie ander sta ik uit mijn graf op.

Deze 20-e eeuw heb je bijna helemaal meegemaakt...

Ik zou bijna zeggen: Helaas! Dit is een proces geweest van morele aftakeling, maar je moet altijd proberen de tegenkrachten te leveren. Dat heb ik af en toe geprobeerd hier en daar. Ik ben geboren in 1901, heb de Eerst Wereldoorlog bewust meegemaakt, toen kwam de Tweede en nou, de derde is de laatste. Nu kan ik wel zeggen: Na mij, de zondvloed, maar ik heb mijn kinderen en mijn kleinkinderen en daar ben je ook verantwoordelijk voor. Wat moeten die nog allemaal meemaken? Wat hebben wij van deze aarde voor ze gemaakt? Een vuilnisbelt.

De schrijver A. den Doolaard werd als Bob Spoelstra op 7 februari 1901 in Zwolle geboren. Van zijn vierde tot zijn zevende jaar verblijft hij in Zuid-Afrika, waar zijn vader als predikant werkzaam was. Hij volgt de H.B.S in Den Haag en is daarna enige tijd werkzaam bij de Bataafse Petroleum Maatschappij. Op 27-jarige leeftijd neemt hij ontslag, waarna een leven van zwerven begint, dat tot 1954 zal duren, wanneer hij zich met zijn vrouw Erie definitief in Hoenderloo op de Veluwe vestigt.

Poezie

A. den Doolaard debuteerde in 1926 met de bundel gedichten *De verliefde betonwerker.* In 1928 volgt een tweede bundel gedichten onder de titel *De wilde vaart.* Daarna zal het tot 1945 duren, voordat er weer een gedichtenbundel van zijn hand verschijnt: *De partisanen en andere gedichten.* In 1948 gevolgd door *De vier*

ruiters. Voorjaar 1980 verschijnt bij de bibliofiele uitgeverij In de Bonnefant te Banholt (Zuid-Limburg) een beperkte keuze uit zijn gedichten.

Proza

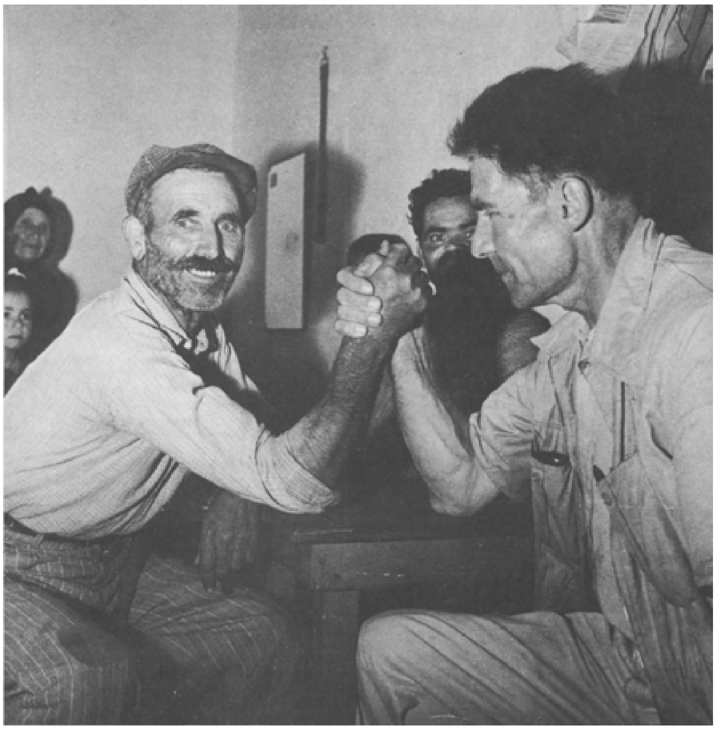
In 1929 debuteerde A. den Doolaard als romancier met *De laatste ronde* dat door talloze andere romans gevolgd werd:

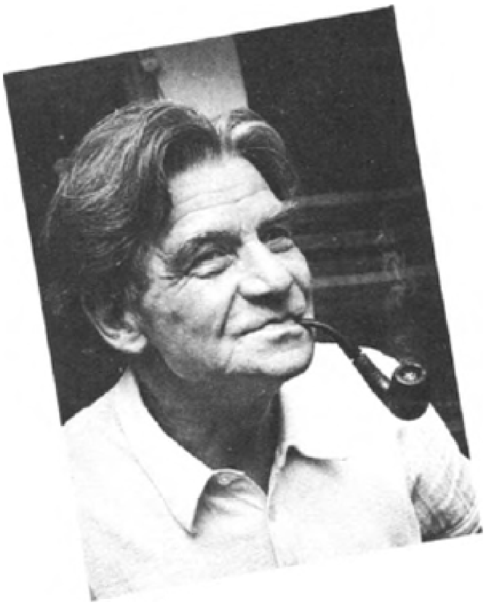
1931:	*De druivenplukkers*
1932:	*De witte stilte*
1933:	*De herberg met het hoefijzer*
1934:	*Orient - Express*
1936:	*De groote verwildering*
1938:	*Wampie*
1939:	*De bruiloft der zeven zigeuners*
1947:	*Het verjaagde water*
1953:	*Kleine mensen in de grote wereld*
1956:	*Het land achter Gods rug*
1958:	*Het leven van een landloper*
1966:	*De goden gaan naar huis*
1967:	*Ontsporingen* -verhalen
1976:	*Samen is twee keer alleen*

Den Doolaard schreef ook een aanzienlijk aantal reisreportages en pamfletten. Een keuze:

1931:	*De wilden van Europa* (reisreportage)
1934:	*Hooge hoeden en pantserplaten* (manifest)
1935:	*Van vrijheid en dood* (reisreportage)
1938:	*Het hakenkruis over Europa* (reportage)
1939:	*Door het land der lemen torens* (reisreportage)
1946:	*Europa tegen de Moffen* (Een keus uit de radioredevoeringen)
	Het verjaagde water (reportage)
1960:	*Grieken zijn geen goden* (reisreportage)
1962:	*Prinsen, priesters en paria's. Reizen door India en Thailand.*
1974:	*Pers en persvrijheid* (studie)
1980:	*Londen en de zaak van 't Sant* (pamflet)

Een uitgebreide bio-bibliografie is terug te vinden in *Ogen op de rug; terugkijkend naar boeken en tijdgenoten* (1971).





A. den Doolaard/Foto: E. Nieuwenhuis.

Eindnoten:

1. Bedoeld wordt het gedicht ‘Vlam’ uit de bundel *Verzen*, 1923.
2. Eerste en tweede regel van het gedicht ‘Paradise regained’ uit de gelijknamige bundel, 1927.
3. Interview G.H. 's Gravesande en A. den Doolaard. Uit ‘Den Gulden Winckel, 28e jrg., no. 4. april 1929.
   Opgenomen in de interviewbundel *Al pratende met...*, BZZTôH, Den Haag, 1980.

4. In De Nieuwe Gemeenschap van januari 1935, tweede jaargang nr. 1, publiceerde redacteur Albert Kuyle een bijdrage aan de rubriek ‘Hagel’, waarin hij onder de titel ‘Over weekbladen II’ in sterk antisemitische termen schreef over de toenemende verjoodsing van het weekblad De Groene Amsterdammer.
   Kort na het verschijnen van deze aflevering liet de redactie van De Nieuwe Gemeenschap een brochure verschijnen waarin zij zich nader over haar politiek-maatschappelijke opvatting uitsprak. Deze brochure opent met de verklaringen van Den Doolaard en Gabriël Smit: ‘A. den Doolaard is uit de redactie van De Nieuwe Gemeenschap getreden, omdat hij, als overtuigd anti-fascist, zekere tendenzen van het tijdschrift niet billijken kan. Ter voorkoming van misverstanden verklaart hij echter, dat hij “de (oude) Gemeenschap” een verachtelijk tijdschrift vindt.’
   w.g. A. den Doolaard.
   ‘Hoewel ik mij principieel met het streven van De Nieuwe Gemeenschap vereenig voorzoover het betreft de idealen te behartigen die in De Gemeenschap worden verwrongen en verminkt, zijn daarbij sociaal-politieke tendenzen opgetreden, waarvoor ik, als redakteur, de verantwoording niet langer dragen kan.’
   w.g. Gabriël Smit.
   De brochure is ongedateerd maar moet in de periode februari-maart 1935 verschenen zijn. (Deze gegevens werden beschikbaar gesteld door Dr. H. Scholten.)
5. Thomás Masaryk, filosoof en socioloog. President van Tsjecho-Slowakije 1918-1935.
6. ‘Stichting schrijvers in nood’ (Writers' Emergency Fund) is een initiatief van A. den Doolaard. Het bestuur bestaat uit schrijvers van diverse nationaliteiten. De Stichting werkt autonoom, maar legt jaarlijks tijdens de executieve vergaderingen van de Internationale P.E.N verantwoording af. Enerzijds zamelt de Stichting gelden in die zij anderzijds ter beschikking stelt aan familieleden van schrijvers, die gevangen zitten, waar ook ter wereld.

Charles Vergeer
Geyl-Gerretson

Het eerste deel (het worden er vijf) van de *Briefwisseling Gerretson-Geyl* is verschenen. Nu zijn brievenbundels in ons land toch al niet de populairste uitgaven, en die van twee proffessoren in de jaren 1911-1928 mag al op bitter weinig enthousiasme rekenen. Daarmee doet men echter m.i. zowel hen als zichzelf onrecht. Wat hier geboden wordt is zowel boeiend als belangrijk. Boeiend in de eerste plaats omdat het brieven zijn van twee figuren van formaat; de een (Geyl) met een fel en hartstochtelijk karakter, de ander (Gerretson) wat bezadigder misschien, maar daardoor des te invloedrijker zowel in de wetenschappelijke als in de politieke wereld van die dagen. Wel is er veel in de wereld van de jaren twintig dat nu grotendeels zijn belang, en dus onze belangstelling ervoor, verloren heeft - ik noem bijvoorbeeld de kanaalkwestie Antwerpen-Rijn, of de felle partijtjes-kibbelarijtjes in de Vlaamse kwestie -, maar er zijn zaken die hun belang behouden hebben en onze aandacht meer dan waard zijn. Voordat ik enkele van die zaken uit de briefwisseling naar voren haal, kijken we eerst naar de beide schrijvers.

Pieter Geyl, geboren 1887 te Dordrecht, was bij het begin van de briefwisseling in 1911 dus net 24. Hij had een moeilijke jeugd achter de rug: het gezin lag uit elkaar door de geestesziekte van zijn vader. Na het gymnasium studeerde hij aan de letterenfaculteit te Leiden: de hoogleraren daar konden hem niet bijzonder bekoren: in zijn *Terugblik* merkt hij later schamper op voor zijn historische vorming aan prof. Blok niet het minste gehad te hebben. Meer had hij wellicht te danken, behalve natuurlijk aan zijn eigen begaafdheden, aan de vorming die uitging van het veelvuldige verkeer met een goede groep vrienden: Mea Verwey, Annie Salomons, J.S. Bartstra en G. Kalff. Een groep te vormen, voortdurend met gelijkgezinden plannen te maken en uit te voeren, meningen te vormen en kritisch te toetsen in woord en wederwoord: het zou een blijvende behoefte van Geyl blijken.

In 1911 sluit hij zijn studie af, gaat dan voor een jaar Venetiaanse archieven onderzoeken en schrijft daarover, in het enkele jaar dat hij docent aan het gymnasium te Schiedam is, zijn dissertatie: *Christofforo Suriano.* Een meesterwerk is het zeker nog niet, maar wel een boek waarin de latere Geyl al goed herkenbaar is. Van alle niet zeer importante zaken wordt toch een goedlopend en bij tijden zelfs boeiend verhaal gemaakt, en dat vindt zijn oorsprong in de steeds weer blijkende beheersing van een zeer grote hoeveelheid verwerkte stof, waarvan de bronnen echter slechts minimaal worden aangeduid. Geyls aversie tegen de dorre academische, van bronnen bol staande, verhandelingen blijkt er al evenzeer uit als zijn gave uitermate veel materiaal te overzien en dienstbaar te maken aan een boeiend betoog. Dat is een bijna negentiende-eeuwse wijze van geschiedschrijving, meer aansluitend bij stilistische meesters als Fruin en Bakhuizen dan bij eigentijdse historici als: Blok, even geleerd als gortdroog, Romein met zijn vervelend belerende toon, en Huizinga, die hoewel alom juist om zijn stijl zo bewonderd, zo moeizaam, woordenrijk de vage veelheid soms in een fijn beeld, maar zelden in een rake typering gestalte geeft.

Wellicht heeft Geyl zijn stijl, die reeds met zijn karakter gegeven was, volledig kunnen vormen door de werkzaamheid die na het jaartje lesgeven volgde: correspondent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* te Londen. Men schreef 1913, de grote oorlog brak spoedig daarop uit en Geyl zat als politiek correspondent in een, of misschien wel hèt, middelpunt van het wereldgebeuren. Het was een spannende tijd en hij was bij het drama intensief betrokken, zijn berichtgeving in die

dagen oefende invloed uit en geen wonder: een scherp oordeel vervat in een pakkende stijl zullen dat - zo wil ik hopen - nimmer nalaten te doen.

Naast zijn correspondentschap aanvaardde hij in 1919 het hoogleraarschap, aanvankelijk zowel in de Nederlandse letterkunde als in geschiedenis, later beperkt tot geschiedenis, aan de universiteit van Londen.

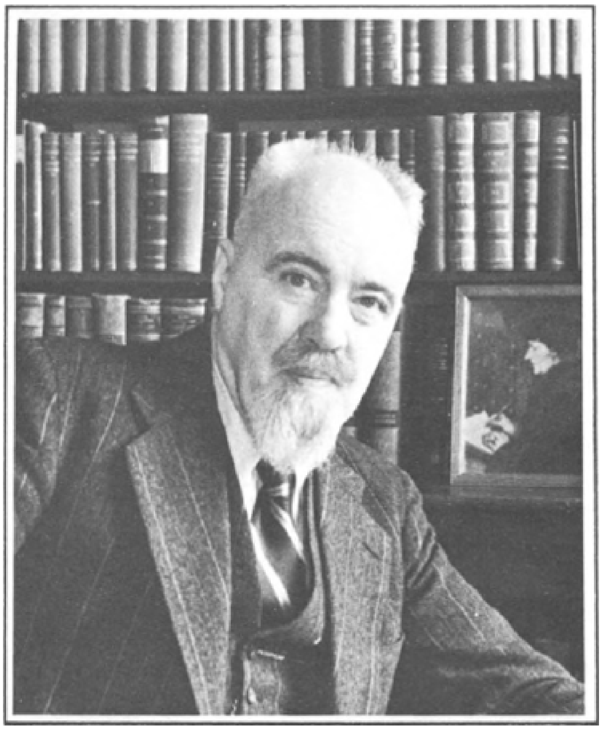
Een hoogleraarspositie verdiende hij zeker, maar dat het zo ver - destijds, en voor zijn gevoel nog meer - buiten het vaderland, en meer nog ver van de vriendenkring was, deerde hem. In de loop der jaren neemt het aantal klachten, we zullen het zien, over deze ‘verbanning’ meer en meer toe. Pleister op de wonde zijn het al spoedig opgenomen worden in de kring der Engelse historici - J.E. Neale, G.N. Clarke en G.M. Trevelyan werden vrienden voor het leven - en zijn kennismaking met veel zaken betreffende onze geschiedenis die in de Engelse archieven nog onontgonnen liggen. Dat laatste zou de basis worden voor zijn belangrijkste werken: opstellen waarin aangetoond wordt hoe funest de band was tussen het Oranjehuis en de Stuarts, door huwelijken geknoopt en al te vaak aanleiding niet het nationale maar een puur dynastiek en, erger nog, Engels belang te laten prevaleren. Dat alles heeft hij tenslotte samengebracht in zijn hoofdwerk *Oranje en Stuart.*

Maar zo ver zijn we nog niet, in zijn Londense periode houdt hem boven alles een andere kwestie voortdurend bezig: de Vlaamse. Sinds zijn bezoek aan het Vlaams studentencongres te Gent in 1911 was hij gegrepen door, en koos hij fel partij voor, de Vlaamse Beweging. Het was vooral hierdoor dat hij in nader contact kwam met de andere correspondent: Gerretson.

Frederik Carel - in de wandeling Gerrit - Gerretson was drie jaar ouder dan Geyl. Hij werd in 1884 te Kralingen geboren. Was Geyl door geboortestad en voorgeslacht, eigenlijk reeds aangewezen als ‘staats/republikeins’ gezind, Gerretson was dat niet minder als ‘protestants/Oranjegezind’. De familie was behoudend-protestants en de vader een gegoed fabrikant. Actieve banden met de politiek van de CHU waren aanwezig en vanzelfsprekend.

Was de grondslag dus heel wat vaster dan die van zijn vriend, studie en leven brachten vele moeilijkheden. Zijn dubbele studie, aan de letterenfaculteit te Utrecht en de militaire academie te Breda brachten wel resultaten, maar niet de gewen-

ste. De studie werd eerst afgebroken ter wille van een verblijf in Mexico, en daarna te Brussel weer opgevat. Wel leverde dat in 1911 - hetzelfde jaar waarin Geyl zijn studie afsloot - het boekje *Prolegomena der Sociologie* op, maar niet de afsluiting van zijn studies. Die volgde pas in 1917 bij zijn promotie te Heidelberg. Zijn dissertatie echter, *Staat und Wirtschaft bei den niedern Jägern*, werd nimmer gepubliceerd.



Geyl in de jaren vijftig.

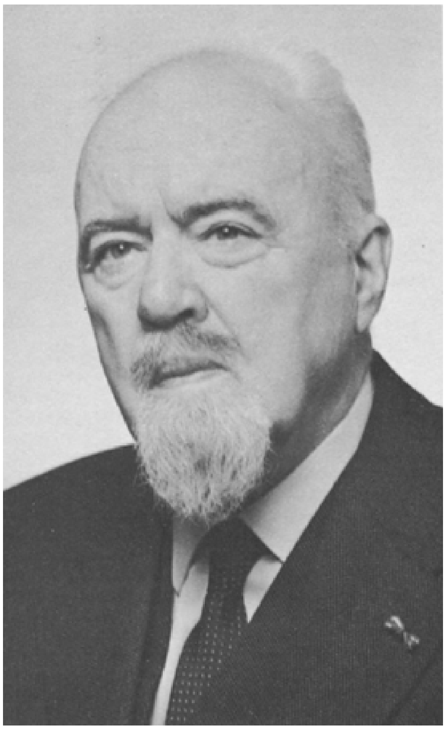
Maar Gerretsons leven was, en het zou lang zo blijven, àl te druk bezet. In hetzelfde jaar van zijn boekje over sociologie, 1911, verscheen ook de dichtbundel die wellicht zijn beste was: *Experimenten.* Hij was toen ook reeds belangrijk redacteur en druk publicerend medewerker van *Ons Tijdschrift.* In de politiek bewoog hij zich zowel als ambtenaar op het ministerie van koloniale zaken, als zijnde medewerker van de belangrijke CHU politicus jhr. De Savornin Lohman. In 1917 ruilde hij zijn baan aan het ministerie voor een hoge positie bij de Koninklijke Petroleum Maatschappij - waarvan hij later de geschiedenis zou schrijven -, maar aan de christelijke politiek ontkwam hij daarbij niet: hij werkte daar samen met Hendricus Colijn.

Maar wat de politiek aangaat was Gerretson toch het meest geïnteresseerd in de Vlaamse kwestie. Daarmee in verband stond ook zijn contact met Geyl: op het reeds gerefereerde Vlaams studentencongres te Gent in 1911.

Dat jaar is het jaar van hun kennismaking en van het begin van de briefwisseling, maar de vriendschap wordt toch pas later echt aangeknoopt en een werkelijk intensieve correspondentie start eigenlijk pas in 1927. De reden daarvoor was tevens dat Gerretson vaak in Londen werk had en Geyl goed bekend was op de schepen die van Engeland naar Vlaanderen of Holland voeren. Het eerste samenwerken - naast voortdurend die Vlaamse kwestie - was de uitgave van de brieven van Willem Bentinck van Rhoon. Bentinck is een even belangrijk als omstreden figuur. Door afkomst sterk aan het huis van Oranje gebonden, was hij tevens als lid van de

Ridderschap stemhebbend in de Staten van Holland; en meer nog, namens dezen gedeputeerde ter Staten Generaal.

Een figuur, destijds omstreden, en ook voor Geyl en Gerretson niet gemakkelijk om eensluidend te beoordelen: Staats? of Oranjeklant? Al in de eerste brief die Gerretson hierover aan Geyl schrijft (p. 45) klinkt een waarschuwend geluid: ‘We moeten (...) niet te fel zijn, zoodat men die menschen tegen zich krijgt. Een dier Bentincks (de tegenw. stalmeester van H.M.) is mij persoonlijk nogal zeer goed gezind.’ Geyl reageert geruststellend, maar schrijft in dezelfde tijd van de uitgave van die brieven van Bentinck aan zijn boek over Willem IV en Engeland gedurende die zelfde periode. In de voorrede daarvan vinden we een dankwoord aan H.M. de koningin voor de verleende toestemming in het huisarchief van haar te mogen zoeken. Na het verschijnen van dat boek echter - waarin baatzucht en onbenulligheid van deze Oranje-vorstin nogal afsteken tegen de grootse gestalte van zijn raadsman Bentinck - bleef dat archief voor altijd voor Geyl gesloten en zou Wilhelmina verbeten moeite doen Geyl een hoogleraarsbenoeming te onthouden.



Geyl in de zestiger jaren.

Waren de beide vrienden het, door hun afkomst bijna onvermijdelijk, oneens over Oranje, op andere punten vinden ze elkaar goed. Met name over Vlaanderen. Wat zijn die heren Engels gezind en wat haten ze elk verder opdringen van de Franse cultuur! Ik vrees dat deze vooroordelen hen nogal eens parten hebben gespeeld. Neem Geyls hoofdwerk, waarvan het eerste deel in het tijdvak bestreken door de briefwisseling geschreven wordt: *Geschiedenis van de Nederlandse stam.* Hoewel het boek braaf ver vóór Christus begint worden de eeuwen ervoor en de eerste dertien erna eigenlijk enkel pro forma snel doorlopen. Beginnen doet het werk pas als de Vlaamse steden opkomen en zich te weer stellen tegen die almaar - het zal de rode draad van heel het boek worden - dreigende usurpatie van Frankrijk. De Guldensporenslag van 1302 is het openingsakkoord. En wat horen we daar? Het belang ervan is dat ‘bij Kortrijk had Diets tegenover Frans gestaan, dat verlevendigde het nationaal besef

in Vlaanderen, en zelfs bij de Nederlanders buiten het Graafschap, niet weinig.' (p. 94) Dat is allemaal natuurlijk heel herkenbaar, dat wil zeggen voor ons en sinds Geyl. Maar was het dat ook voor die dertiende eeuwers? Het komt me voor dat Geyl het ontstaan van volkeren met nationaliteitsgevoel wel wat al te vroeg laat beginnen. Hugenholtz heeft ons later beter geleerd. Uitingen (p. 95 en 98) over de rol van taal en nationaal gevoel in de honderdjarige oorlog zijn al te eenzijdig en dus onjuist.

Toch is dit punt van overdrijving veel vaker aan te wijzen. Zo beschrijft hij hoe in 1450 Gent door Filips de Goede vernederd wordt. Het is een schril tafereel en fel beschreven: 'geen vernedering werd bespaard' maar het ergste bewaard Geyl toch voor het laatst; de Gentenaren moesten tenslotte 'om genade smeken *in de Franse taal.*' (p. 147)

Deze Bourgondische tijd, die er in onze geschiedenisboekjes doorgaans zo goed van afkomt, verschijnt in de *Stam* eerder in mineur. Het waren toch 'voor alles vreemdelingen'. Waarom? De hertog 'sprak Frans de taal der overheersing'. (pp. 130 en 138)

Nogmaals, vaak is het verrassend en raak ook zoals die nadruk op de taal kleur bijzet aan vele gebeurtenissen. Maar soms wijfel ik. 'De stichting van de universiteit van Leuven maakte ons volk onafhankelijker van de Franse kultuur'. Het is waar en ik had er nog niet bij stilgestaan. Maar 'ons volk'? En hoevelen gingen niet naar Parijs maar naar Keulen, Bologna of elders? En dan, de Sorbonne 'Franse kultuur'? Sprak men daar geen latijn als overal elders?

Dat Erasmus 'Diets' is, ik wil het toegeven, maar zijn verachting voor het Nederlandse humanisme was toch vrij veel groter dan zijn waardering ervoor en het humanisme is toch meer latijns-europees dan nationaal.

En soms moet ik ook glimlachen; bijvoorbeeld om de Hollandse vrouw in Indië die er bekaaid van af komt. Ze is slecht, voedt haar kinderen niet op, en nog veel meer. En hoe culmineert dat? 'Spreekt geeneens de taal'.

Deze voorkeur - of moet ik zeggen overschatting? - van de taal zorgde, behalve voor die door beide vrienden gedeelde belangstelling voor Vlaanderen, waar immers onze taal zo bedreigd, ja deerlijk verdrukt werd, ook voor een verwaarlozing van andere vormende aspecten. Had Gerretson nog aandacht voor economische factoren en meer nog voor religieuze, Geyl verwaarloost die beide in ergerlijke mate. Al dat gekonkel voor dominees, gemuggezift van theologanten, het stuit Geyl maar tegen de borst en hij heeft alle begrip voor de nuchtere desinteresse van de Hollandse regenten. Laat men toch één lijn trekken tegen de steeds verdere verovering van de Zuidelijke Nederlanden door de Fransen. En laat ons broedervolk, de Engelsen, toch eens inzien dat het ook hun levensbelang is Vlaanderen, de Vlaamse havens vooral, uit handen van de Fransen te houden.

Alles zó beschouwd is de Johan de Witt van de triple aliantie natuurlijk een held, Karel II Tudor een ontstellend onverantwoord koning en Willem III, hoewel Oranje, toch zeer te prijzen, namelijk als leider van de coalitie tegen de Fransen.

Het voordeel van deze beschouwingswijze is inderdaad dat ze een pakkend epos opleverd: Nederland, eerst (in 1672) als enige, daarna als leidster van een coalitie, bijna een halve eeuw strijdend tegen het despotisme van de Zonnekoning en daardoor voor Europa een verdere ontwikkeling in vrijheid garanderend. Dat dit alles tenslotte uitliep op de ongehoord smadelijke vrede van Utrecht en op de defenitieve economische ondergang van ons land wordt dan niet zo zeer betreurd alswel aangegrepen om het opofferende karakter van deze worsteling nogeens te onderstrepen.

Het is de vraag of zoiets recht doet aan zowel de politiek van Johan de Witt - een moeizaam laveren tussen Frankrijk en Engeland - als aan die van de Engelsen. Vooral Karel II verwordt wel erg tot een kortzichtig karikatuur, maar strijdt dan toch mee tegen de aartsvijand Frankrijk! Maar was voor Engeland economisch gezien niet ons land aartsvijand? Men hoort er bij Geyl niets van, zomin als ons later verklaard zal worden waarom de balans tussen de beide handelsmogendheden zo snel omslaat. Binnenlandse moeilijkheden waren er debet aan, weet hij: een politieke oorzaak dus weer. Maar politiek bepaalt nu eenmaal minder de economie, dan de economie, ook destijds al, de politiek.

Maar terug naar de briefwisseling. Een van de aardigste kanten van zo'n correspondentie is de achterkant. Wat voor het voetlicht netjes gezegd wordt, horen we in brieven duidelijker. Zo wees ik al op het oordeel dat hij gaf in zijn autobiografische schets over Brugmans. In een brief (p. 65) zegt Gerretson: ‘Brugmans is een idioot van de prof. en onschadelijke soort.’ Portretten en rake typeringen worden ons wel geboden. Prachtig bijvoorbeeld Geyl over Huizinga. Eerst een zin over Treitschke: ‘prachtig werk met al zijn felle partijdigheid’ - een soort compliment dat de steller ervan zelf ook toegezwaaid zou mogen worden -. Daarna:

> Ik heb Huizinga gelezen en trachten uit te vinden wat hij precies bedoelt. Maar dat is me toch niet klaar geworden. (...) Huizinga is een vreemd geval. Je vraagt je soms af of er veel meer dan een zekere fijnheid van perceptie gepaard aan precieusheid van dictie in hem zit. Ik voel me soms, als ik hem lees, beschaamd over de naaktheid en kaalheid van mijn eigen intellectueele verschijning, maar als ik goed zie dat hij soms niet precies weet wat hij wil, zal ik over mijn gemis aan intellectueele verfijning en stijlopschik maar niet treuren. (p. 136)

Geyl in de jaren dertig.

En drie bladzijden verder over die andere Leidse hoogleraar,

Colenbrander.

Gerretson in de jaren vijftig.

> Wat heeft die man gewerkt! Demonisch. En er zit een persoonlijkheid achter dat werk. Geen aangename persoonlijkheid, ook geen heel diepe, en met politieke inspiraties die de onze niet zijn. Maar een die weet wat hij wil althans, niets van dat wolkige van Huizinga, en van een zeer bedrijvige en onversaagde intelligentie.

Wat direkt opvalt, behalve het onverbloemde, is dat de typeringen eigenlijk nog het meest zeggen over degene die ze uitspreekt. En zo is het gedurig.

Schrijft Huizinga, de protestant, een boek over Erasmus waarin deze nogal loodgrijs afsteekt tegen de met sympathie getekende gestalte van Luther, Geyl (in zijn *Stam*, p. 218) die zich zo goed kan vinden in dat bekende woord van Hop 'tut, tut, religie', dient hem van repliek.

> Tegenover Luther, tegenover de duisterlingen die het alles aan 'de goede letteren' weten, tegenover geestdrijvers aan beide kanten, bleef hij onversaagd het goed recht van rede en kritiek, maar ook van eerbied voor traditie verkondigen. De tijd luisterde niet meer naar hem. Gegrepen in een stormwind van haat en misverstand snelde zij hem voorbij, rampen en verscheuringen zonder eind tegemoet.

Men bedenke, dit geldt de roemruchte reformatie en het begin van onze vrijheidsstrijd.

Geaarzeld om een duidelijk oordeel uit te spreken hebben Geyl noch Gerretson zelden.

En dat is ook wat een werk als de *Stam* zo boeiend maakt. Vergelijk het eens met dat keer op keer herdrukte maar almaar even flets blijvende werk van de beide Romeinen: de *Erflaters.* Welk portret is daar zo indringend dat ze u bijblijft? Geen, want vooral bij Jan Romein komt schoolmeesterlijkheid vaak in de plaats van enig psychologisch inzicht.

De *Stam* is boeiend door de zelfverzekerde, ja dikwijls zelfingenomen stijl van Geyl. Het is niet toevallig dat het boek begint met 'Ik'. Het boek is spannend door haar partijkiezen, kleurrijk door de vele goed, raak getypeerde personages. Niet zozeer het vertellen van het verhaal, de opeenvolging van de gebeurtenissen, alswel

het telkens weer neerzetten van markante persoonlijkheden, zoals hij zelf er een was, is wat de *Stam* maakt; en breekt want geschiedenis wordt niet zozeer door grote persoonlijkheden gemaakt als Geyl ons wil doen geloven. Vóór het zojuist gegeven portret van Erasmus staat wel ‘Zijn figuur was er in die jaren een van ongemene hoogheid’, maar tenslotte moet toch toegegeven worden: ‘De tijd luisterde niet meer naar hem’. Een toegeven dat maar node geschiedt en al op de volgende bladzijde ingetrokken wordt wanneer er gezegd wordt dat de inquisitie ‘alle Nederlandse steden onder de gedurige rook van de brandstapels gebracht zou hebben’ ware het niet dat wij leefden ‘in een land waar ambtenaren en magistraten met de geest van Erasmus doortrokken waren’. Dat geluid hoort men wel vaker, maar dat zowel Erasmus als de latere regenten tolerant waren betekent nog niet dat het één aan de geest van de ander te wijten zou zijn. Telkens en telkens weer verschijnen ze in de tekst, en ze verlevigen die zeer: de figuren van formaat. De eerste is Jacob van Maerlandt - het zou een zelfportret van Geyl kunnen zijn -. Daarna Jacob van Artevelde. Spijtig moet Geyl constateren dat diens mislukking het belang van zijn verschijning inperkt tot een voorbijgaande episode zonder verder effect. Maar daarom zonder waarde? Welnee, de episode ‘was in ieder geval zeer treffend geweest! De burgerstaatsman die plotseling

door de kracht van zijn persoonlijkheid en de wil van zijn volk, verheven was tot de gelijke van vorsten, dat was in onze streken een ongekend schouwspel.' Natuurlijk, en daarom met graagte aangegrepen om na te vertellen. Want wat is het belang van dat zo romantisch vertekende leven van Vrouwe Jacob voor de gang van de geschiedenis. Niet groot, maar haar verschijning is 'van onvergelijkelijk pakkend effect' en dus krijgt ze volop aandacht. Want een geschiedverhaal moet kleurrijk en pakkend zijn volgens Geyl. En hij bereikt daarbij soms effecten, want dat zijn het, die aan de beste van Huizinga's *Herfsttij* doen denken. (p. 86)

> En inderdaad, het ging hard tegen hard. De eeuw weerklonk van straatrumoer, van oploop en verzet. De grauwe massa huilde haar wrok en woede uit, stenen gierden door de lucht, verborgen messen deden heimelijk werk. Hoe ook de angst voor een opstand hen benauwde, de heersers lieten het aan roekeloze provocatie niet ontbreken. Hun macht werd niet alleen regelmatig in het belang van hun klasse aangevoerd, alle slechte trekken van eigenbaat en willekeur, van persoonlijke uitspattingen en corruptie ontsierden als immer het oligarchisch stelsel. Wrevel en protest kwamen dan ook lang niet alleen van de arbeiders. Uit de burgerij zelve gingen voortdurend stemmen op tegen de verwaten kliek die de zaken naar hand zette.

Dat is Gent omstreeks 1275 en een kleurrijk, sterk tot de verbeelding sprekend beeld is het zeker.

Dat wat in hun werk verschijnt, zien we zoveel te beter in hun onderlinge briefwisseling. Alles behalve bezadigde professoren kletskoek! Fel en hartstochtelijk, en zeker niet alleen van de kant van Geyl, wiens vitaliteit en karaktervol enthousiasme wel bekend zijn. Ook een protestant weet te leven, en te schelden. Gerretson, woedend op de 'rotknullerij' van allerlei politieke vrienden geeft er de brui aan: (p. 357).

> Ik heb daarom nu, eindelijk!, - de langgewenschte *zedelijke vrijheid* gevonden om mijn wensch: mij uit de zaken terug te trekken, te volgen.
>
> *Mijn besluit is onherroepelijk.* Zelfs wanneer mij dit vriendschap, ook de uwe, zou moeten kosten. (...) In één woord: ik heb mijn heel leven lang gejakkerd: ik wil nu eens op mijn *dooie gemak dood gaan.* (...)
> En voorts: niets wat mijn hart raakt. (...) Het geeft mij - het is wellicht dwaas - *hartzeer* en daar kan ik nu eenmaal niet tegen.
> Zult ge nu onze vriendschap opzeggen? Ik hoop van niet. - Er is in 't leven zooveel schooners dan de politieke kwallen, waarop wij, arme Don Quichots, onze lansen richten.
> Er zijn mooie meisjes: en hoe zacht zijn hun velletjes; er zijn mooie paarden; er is buiten mooie brem; en er zijn mooie boeken ouder dan 100 jaar.
> Ik ben zeker, wanneer ge eens bij me komt, en ge pelt, bij uw schamele boerenbrood met boter, een verschgelegd eitje; en we gaan wat naar de varkens kijken, - dat gij mij gelukkiger en prettiger kameraad zult vinden, - dan de overprikkelde, moedelooze, en rheumatische correspondent die Gij nu hebt.

Moet ik nog zeggen dat ook van dit plan niets terecht kwam? Mooie meisjes zijn verleidelijk, maar verleidelijker is het de lansen te richten in dat andere steekspel: ‘het onderling getwist teken van echt leven.’ En lees oude boeken, ouder dan 100 jaar, dan is het oordeel al snel klaar. Brandt? ‘niet leesbaar’ want een alle scherpte vermijdend lofredenaar. Maar Lieuwe van Aitzema, die partijman en cynicus, dat is mooi. ‘Maar waar ik vooral aan denk is aan de partijgeschriften.’ (p. 808) Natuurlijk, mijn beste Geyl, want hoe graag had u zich niet zelve in die polemiek gestort en alsnog links en rechts rake klappen uitgedeeld. Het klinkt voortdurend uit de brieven, dat driftige en hartstochtelijke, dat voortdurende kwajongensachtige complotteren, die neiging samen iets te doen; ja het getrappel van ongeduld samen iets te *doen.* Politiek is spannend en geschiedenis nog spannender omdat het politiek is waar minder verborgen blijft dan in het doorgaans ondoorzichtig blijvende contemporaine politieke spel, en waar men meer achter de schermen en in de kaarten kan kijken.

De verleiding van de hedendaagse politiek kan niet weerstaan worden. ‘Toen het puntje bij 't paaltje kwam, kon ik niet over me verkrijgen om te weigeren. Het hart trekt tezeer naar het Haagje en al dat heerlijke gevecht en geklets, dat zich daar afspeelt.’ (p. 138)

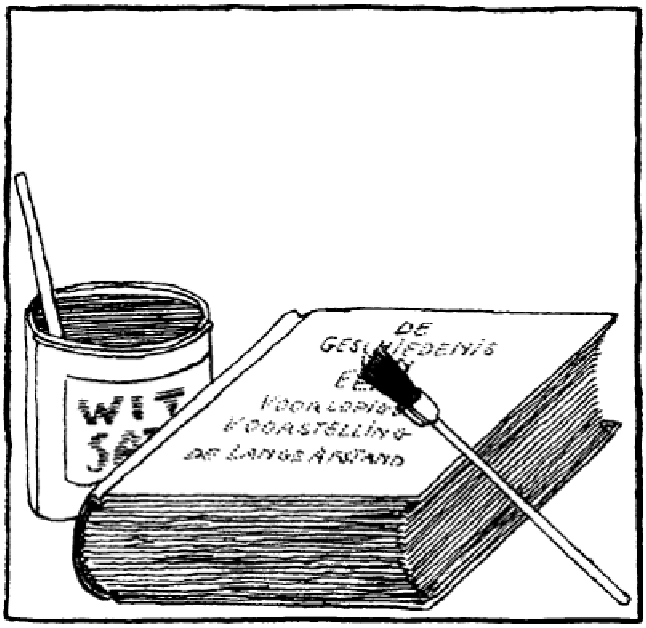
Maar (p. 148 en 150): ‘Eigenlijk is geschiedenis toch veel meer bevredigend dan politiek (...) ze laat zich zooveel gewilliger naar je hand zetten.’

Dat die laatste opvatting wel openlijk in een brief uitgesproken wordt, maar in de openbaarheid van werken wel nooit zo gezegd zal worden, daar hoef ik niet op te wijzen. Want hoe gevaarlijk is ze. Wèl geeft ze aanleiding tot tal van pakkende delen van het geschiedverhaal, terwijl dat verhaal zelf, door het ‘naar je hand zetten’ boeiender zal worden. Maar ten koste van wat?

Is elke scherpe tekening niet tevens een vertekening - en een geschiedverhaal hoe beter, hoe slechter?

Ik herinner me, en zal het blijven doen, hoe Geyl de hofkliek in Indië schetst, ‘in wellusten en wijven verzopen’. Prachtig natuurlijk, maar niet vooral al te prachtig? Geyl is er heel sterk in door een enkel goed gekozen citaat of tafereel een hele episode of ander groter geheel kleur en gestalte te verlenen. Maar soms stoot hij in zijn enthousiasme de verfpot om. Zo tenslotte (*Stam*, III, 823) zijn citaat om de ‘ronkende bombast’ van het laat zeventiende eeuwse toneelspel aan te geven:

> Dees trappelt op de buik van zwangere vrouwen,
> Tot zij en hare vrucht gelijk de ziel uitspouwen.
> Die sleept de dochter op het dode lichaam van
> Haar moeder en verkracht ze in 't aanzien van haar man;
> Een ander rukt de bruid, die tot haar bruigoms armen
> Haar toevlucht neemt, het hart ten boezem uit; de darmen
> van hare bruidegom verbinden deze twee...



Tekening: Peter Yvon de Vries

Anton Constandse
Caraïbische kolonies

De eilanden in de Caraibische Zee zijn een voorbeeld geworden van kolonisatie: economisch, ethnisch, cultureel en natuurlijk politiek. Van de oorspronkelijk indiaanse bevolking is vrijwel niets overgebleven, al leeft ze voort in de 'mengrassen' van heden. Columbus, die Amerika ontdekt heet te hebben, kwam niet verder dan deze eilanden, al had hij door zijn verkenningen een vaag idee van de kusten van het continent van Midden-Amerika. De praktische uitroeiïng der Indianen was het werk van de Spanjaarden en de na hen komende Europeanen van andere nationaliteiten, onder andere van Fransen en Engelsen. De snel volgende import van negerslaven heeft zijn stempel gedrukt op het gehele gebied. Het eens Franse Haiti werd na enkele bevrijdingsoorlogen in 1804 zelfs een onafhankelijke negerstaat, hoewelk overwegend geregeerd door mulatten, die de Europese meesters imiteerden en in wreedheid zelfs overtroffen. Op Cuba, eeuwen lang Spaans gebleven totdat het in 1898 onder Amerikaanse voogdij kwam, hebben negers soms een meerderheid gevormd van de bevolking, en nu nog een vierde deel. Jamaica mag wel evenals Barbados een negerstaat worden genoemd, hoewel in mindere mate dan Haiti, en de heersende standen hebben hier hun civilisatie ontleend aan de Britten. Dezen hebben ook hun stempel gedrukt op Trinidad, waar behalve negerslaven in latere tijd emigranten uit Brits-Indië zijn gearriveerd. In de Dominicaanse republiek (de oudste kolonie der Spanjaarden, in 1821 door hen verloren) zijn de mulatten ver in de meerderheid over blanken en negers, terwijl op Puerto Rico (door de Spanjaarden in 1898 afgestaan aan de Amerikanen) evenals op Cuba driekwart der bevolking blank heet te zijn en de rest uit negers bestaat. Wat echter opmerkelijk mag worden genoemd is het feit dat (afgezien van de kleur) op al deze eilanden bevoorrechte kasten en klassen zijn ontstaan, die na de koloniale periode in het voetspoor zijn getreden van de vroegere meesters, zodat een semi-feodale structuur na de proclamatie van de onafhankelijkheid is blijven voortbestaan. Op Haiti bijvoorbeeld ziet men na de heerschappij der Fransen in 1804 het overwicht ontstaan van de mulatten. In de roerige periode 1956-1957 verovert dan de negerarts Duvalier (papa Doc) de macht in naam van de verdrukte zwarten, maar hij ontwikkelt zich tot een weergaloze tiran, wiens zoon na zijn dood het dictatoriale systeem heeft bestendigd.

Nu zijn de Caraibische eilanden op twee wijzen van betekenis. In de eerste plaats economisch, door de exploitatie van bauxiet (in handen van multinationale maatschappijen onder Amerikaanse controle) en van enige andere delfstoffen, zoals bijv. olie en asfalt op Trinidad. Voorts door de productie van suiker (waaruit de beroemde rum wordt vervaardigd) en van bananen. Maar de strategische betekenis is nog veel groter, voornamelijk voor de Amerikanen. Er was een tijd dat de Engelsen in dit gebied een hoofdrol wensten te spelen, maar omstreeks het jaar 1900 hebben ze die (ook in de landengte van Panama) afgestaan aan de Amerikanen. Dezen waren zich bewust geworden van de waarde van het Caraibische gebied nadat ze hadden besloten, zich op twee oceanen te doen gelden: op de Atlantische Oceaan in de richting van Europa, en op de Grote Oceaan naar de kant van het Verre Oosten. Wat dit laatste betreft mag het jaar 1898 wel symbolisch worden genoemd. Toen veroverden de Verenigde Staten de Filippijnen, en in het Caraibische gebied Cuba en Puerto Rico. Hoe de verbinding te verzekeren tussen de twee genoemde oceanen? In 1899 verwierven de V.S. de concessie voor het graven van het kanaal van Panama, overgenomen van een failliete Franse onderneming. Dit kanaal moest als schakel dienen tussen de twee wereldzeeën. Panama was toen nog een deel van Colombia, en dit was onwillig de kanaalzone af te staan aan de Amerikanen.

Deze verwekten daarop een opstand in de landengte, die zich in 1903 afscheidde van Colombia, om een vazalstaat te worden in Washington. Het hele gebied nu van Cuba in het noorden tot Panama in het zuiden werd een exclusieve Amerikaanse invloedssfeer, met een aantal militaire bases: Puerto Rico, Guantánamo op Cuba, Panama. In de periode van 1912 tot 1933 werden vrijwel alle republieken in dit gebied, al of niet na militaire bezettingen, onderworpen aan het gezag van de Verenigde Staten. Met de Britten en Fransen, bondgenoten in twee wereldoorlogen, werd de samenwerking verzekerd, zowel economisch als militair, en sinds 1940 ook met de Nederlanders.

De Britse eilanden werden in 1962 onafhankelijke republiekjes, en in 1966 ook (op het Zuid-Amerikaanse vasteland) Guyana. Ze traden toe tot de Organisatie van Amerikaanse Staten, al bleven ze leden van het Commonwealth, met de Engelse koningin als staatshoofd. Ze vallen nu ook onder de ‘pax americana’. De stabilisatie van het gehele gebied zou veilig zijn, ware het niet dat verscheidene tegenstellingen aan de Verenigde Staten zorgen baren. Op het vasteland van Midden-Amerika heeft in 1979 de val van Somoza in Nicaragua onzekerheid gewekt. De eens rebelse en dan regerende ‘sandinistas’ waren eigenlijk radicale socialisten. Maar afgezien van de nationalisatie van de privé-eigendommen der Somoza's, tot de laatste door Washington verdedigd, hebben de Amerikanen kunnen voorkomen, dat Nicaragua de weg opging van Cuba. In de burgeroorlog in El Salvador hield het Pentagon nog een fascistisch militair regime overeind, dat - evenals in Guatemala en Honduras - de dienstbaarheid aan Noord-Amerika verzekerde, zij het door middel van een terreur, die met alle mensenrechten spotte. Ongerust maakte men zich over Jamaica, waar de partij van Manley door staatsdeelneming in bauxietmijnen en suikerfabrieken op weg scheen naar socialisatie van de economie. Maar door middel van financiële repressie, economische boycot, het verergeren van de economische crisis en de propaganda van de CIA werd de sociale situatie in Jamaica zo ernstig, de werkloosheid zulk een bron van onrust, dat in het najaar van 1980 het bewind van Manley zonder geweld kon worden vervangen door een sociaal-reactionaire regering.

Gebleven zijn echter de verpauperde massa's die de zeer kleine klieken van bezitters bedreigen. Gebleven is Cuba, dat zijn socialistische stelsel heeft kunnen behouden. In ‘de achtertuin van Amerika’, tevens een achterbuurt van het Westen, treden waakzame Amerikanen op als scheidsrechters, als sociaal-militaire voogden, als onverbiddelijke schuldeisers. De economische crisis heeft echter ook dit deel der wereld niet gespaard. En onrust openbaart zich in reportages en literatuur.

Ineke Phaf

Literatuur in Latijns Amerika/13
Het Caraïbisch gebied

Caraibische literatuur bestaat die?

In geografische termen spreekt men over het Caraibische gebied. Er worden de eilanden in de Caraibische Zee én de aangrenzende kuststreken in Midden- en Zuid-Amerika mee bedoeld, waar een zelfde klimaat en vegetatie is te vinden. Cultureel gezien werd dit gebied tot voor kort nauwelijks als een eenheid beschouwd. De verscheidenheid aan talen, volkeren en godsdiensten leken gemeenschappelijke aspekten bij voorbaat uit te sluiten. Daar is in de laatste tien jaar verandering in gekomen. Dit blijkt uit talloze artikelen en interviews, waarin over de Caraibische literatuur wordt gesproken, of tenminste over dé literatuur van het Caraibische gebied. Het zijn niet de geroutineerde filologen die dat doen, want ze zouden een talenwonder moeten zijn om al de taalkundige invloeden onder één noemer te kunnen brengen. Eerder benaderen degenen, die zich met de sociale en economische problemen bezig houden, de literatuur vanuit dit gezichtspunt. Zij wijzen op een aantal overeenkomstige faktoren in de historische ontwikkeling, die de situatie van het ogenblik bepaalt en in de literatuur van de verschillende eilanden aan de orde komt.

Allereerst is er natuurlijk het koloniale heden en verleden, die tot uitdrukking komt in de talen. Naast Engels, Frans, Nederlands en Spaans wordt er in het dagelijks leven nog créole, Jamaicaans Engels, enz. gesproken. In deze omgangstalen doen zich behalve Europese ook Afrikaanse, Indiaanse en Indiase invloeden gelden. De veelvoud van talen wijst al op de heterogene bevolkingssamenstelling. Deze komt voort uit de economische struktuur, die doordrongen is van de belangen van de kolonisatoren en hun opvolgers. Omdat deze zo veel mogelijk produkten wilden verbouwen, die flink opbrachten en wat klimaat en bodemgesteldheid betreft het beste gedijden (suiker, koffie, bananen), zijn er grote plantages ontstaan, wat met zich meebrengt dat veel grond in bezit van weinig persoon is en dat er buiten oogsttijd niet veel te verdienen valt. Omdat er voor het exploiteren van de plantages veel arbeidskrachten nodig zijn en er te weinig plaatselijke Indianen voor dit werk waren, haalde men eerst negerslaven uit Afrika en na de afschaffing van de slavernij kontraktarbeiders uit Zuidoost-Azië.

Door de strategische ligging van de eilanden ten opzichte van Europa en het Amerikaanse kontinent vestigden zich ook talloze handelslieden van allerlei nationaliteiten in het gebied. Zo ontstond er een grote ethnische differentatie. De onderlinge verdeeldheid onder de bevolkingsgroepen was en is meestal groot. Blanken willen met negers weinig te maken hebben, Hindustanen en Chinezen blijven in eigen familiekring. Dit gebrek aan eenheid onder de bevolking strekt tot voordeel voor de machtspolitiek van de grootgrondbezitters of industriëlen, die op hun beurt natuurlijk ook weer een groep apart vormen en zich niet om verhoging van de levensstandaard van de bevolking bekommeren als er geen dwingende redenen voor zijn.

De levenswijze van de landarbeiders (voornamelijk negers) werd gekenmerkt door een zeer grote mobiliteit. Men ging daarheen waar geoogst werd, om wat te kunnen verdienen. Vooral Cuba was lang een trekpleister als rijkste eiland van de streek. Dit heen en weer trekken heeft zijn neerslag op de struktuur van de gezinnen. Het was de man die van eiland naar eiland trok, terwijl de vrouw de verantwoordelijkheid droeg voor de kinderen. Dat was al zo tijdens de slavernij, toen

er bij verkoop met een gezin geen rekening werd gehouden. Maar door de invloed van Afrikaanse en Spaanskatholieke tradities én door de onveranderde economische struktuur bleef deze situatie ook daarna voortbestaan.

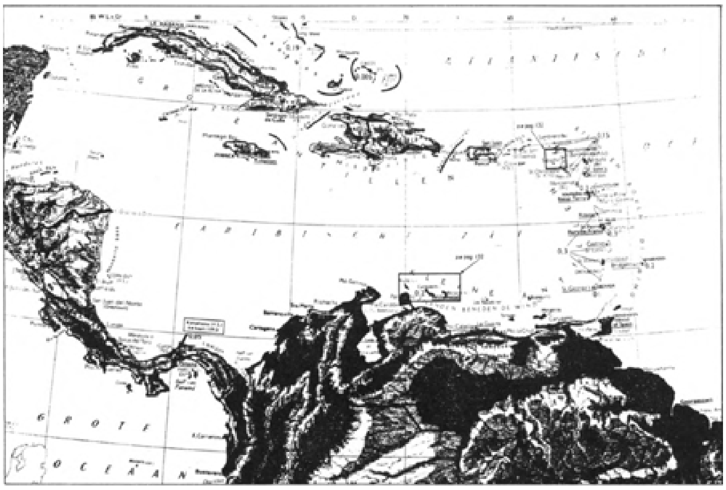
Al deze faktoren beïnvloeden een schrijver in meer of mindere mate, afhankelijk van het eiland waar hij op woont. Ze komen wel of niet als probleem onwillekeurig aan de orde, wanneer hij over de eigen werkelijkheid reflekteert in zijn werk. Hij werkt niet bepaald onder gunstige omstandigheden. Primair heeft hij altijd te maken met het taalprobleem. Schrijft hij in de taal van het (voormalige) moederland of in de omgangstaal van zijn eiland? Welke van de beide mogelijkheden hij ook kiest, steeds vindt hij nauwelijks een lezerspubliek in eigen land. In de taal van het moederland moet hij zich meten met de groten in diens literatuurtraditie, die de kleine minderheid met opleiding in eigen land veel liever leest dan de producenten van eigen bodem. En wanneer hij in de omgangstaal schrijft, wordt het nog moeilijker. Want het merendeel van de bevolking leest niet omdat het niet kan lezen of omdat het er geen belangstelling voor heeft door gebrek aan opleiding. De economische positie van een schrijver is hierdoor weinig florissant. Hij heeft nauwelijks publikatiemogelijkheden in eigen land en als hij ze heeft (meestal door eigen initiatieven) bieden ze geen bestaansbasis. Daardoor werkt de omgeving thuis allerminst inspirerend op hem en reist hij voor zijn ontwikkeling naar Europa of de VS, waar hij dan vaak blijft wonen.

Dit complex van problemen komt in het leven en dus ook in de literatuur van het Caraibische gebied tot uitdrukking en aan de hand daarvan is het mogelijk een schets van de gemeenschappelijke faktoren in de ontwikkeling te geven. Dat wil helemaal niet zeggen dat er tussen de eilanden onderling niet zeer grote verschillen bestaan. Alleen valt daar in dit kader niet de nadruk op en spelen alleen de genoemde grote lijnen een rol.[1.]

Historische terugblik

Als eerste Europeanen betraden de Spanjaarden het gebied van de Siboneys, Taínos en Caraiben en door hen werden ook de eerste teksten geschreven. In besloten kringen circuleerden kronieken, preken, satires, religieuze poëzie of gelegenheids-toneelstukjes, maar de meeste teksten kregen nauwelijks meer dan plaatselijke bekendheid en veel ervan is verloren gegaan. Het eerste intellectuele centrum werd de stad Santo Domingo (als eerste stad van de Nieuwe Wereld in 1496 door Bartolomeus Columbus gesticht) die de bijnaam het ‘Athene van de

Nieuwe Wereld' kreeg.



Het Caraibische gebied.

In de 17e eeuw kwamen ook de Fransen, Engelsen en Nederlanders hun rechten in de lucratieve en geografisch uiterst gunstig gelegen streken opeisen. Zo werd bijvoorbeeld in 1655 Jamaica Engels bezit en in 1635 Guadeloupe en Martinique Frans. Ook verloor Spanje de helft van Hispaniola aan Frankrijk en noemde het Haití (in Indiaanse taal: bergig land). In de loop der eeuwen werd zelfs het kleinste eiland gekoloniseerd en rond 1800 was het hele gebied wingewest of omslaghaven van de Europese machten, die er op grote schaal negers uit Afrika heenbrachten.

Het waren de eilanden van de suiker en de slaven!

Deze laatsten pleegden herhaaldelijk verzet tegen hun mensonwaardige levensomstandigheden en er ontstonden koloniën van weggelopen slaven (de zogenaamde cimarrones of marroons) in onherbergzame gebieden, waar ze volgens zelf opgestelde regels probeerden te overleven en zich tegen aanvallen te verdedigen. In het begin van de 19e eeuw had zo'n opstand diepgrijpende politieke consequenties in Haití, waar het merendeel van de bevolking tot de negers of mulatten behoorde. In het kielzog van de Franse Revolutie begon in 1791 een algemene rebellie tegen de Franse plantagebezitters, die in 1804 tot de onafhankelijkheid leidde. Vanaf dat jaar geldt Haití officieel als 'eerste zwarte republiek in de moderne tijd, ideaal en mythisch vaderland van de zwarte mens, wieg en paradijs van de negerbevolking'.[2.]

Ook op de Spaanse eilanden begonnen emancipatiebewegingen geïnspireerd door de onafhankelijkheidsoorlogen in de rest van het overzeese Spaanse gebied. Dit leidde weliswaar tot zelfstandigheid van de Dominicaanse Republiek, dat door de dreigende invallen vanuit Haití voor investeerders oninteressant was geworden, maar Cuba en Puerto Rico bleven Spaans. Wel kwam er algemeen een verandering in het culturele klimaat, vergeleken met de eeuwen daarvoor. Dit kreeg in de literatuur haar weerslag in de interesse voor eigen land en eigen geschiedenis. Hoewel de schrijvers nog wel trouw klassicistische en romantische stromingen uit het moederland volgden, werden de thema's nu uit de eigen omgeving gehaald. Er kwamen drukpersen, kranten en tijdschriften waar literair en wetenschappelijk werk in kon worden gepubliceerd. De Dominicaanse Republiek liep bij deze ontwikkeling voorop en twee personen zijn typerend voor de verschillende denkbeelden ten aanzien van de toekomstige ontwikkeling van het land.

Manuel Jesús de Galván (1834-1910) was een jurist en diplomaat met veel respekt voor de Spaanse tradities. Hij verwierp liberale ideeën weliswaar niet, maar tolereerde

deze alleen wanneer ze de katholieke godsdienstige overtuigingen niet aantastten. Hij woonde in Spanje en Puerto Rico en bracht het tot minister van buitenlandse zaken in eigen land, waar hij veel belangstelling aan de dag legde voor het bevorderen van het literaire leven. Zelfs werd hij bekend door de roman *Enriquillo* (1882). De titelheld is een Indiaans stamhoofd die van 1519 tot 1533 op Hispaniola een succesvolle opstand tegen de Spanjaarden aanvoerde. Een historische figuur dus, en het werk is een mengeling van historisch essay en literair werk. Belangrijke Spanjaarden uit die tijd zoals Bartolomé de las Casas, Diego Velázquez of de Katholieke Koningen komen er in voor. Galván gaat het daarbij om het verstevigen van het nationaal bewustzijn door de geschiedenis van het vaderland vanaf het begin te beschrijven. Indianen worden de beste vrienden met de 'goede' Spanjaarden en natuurlijk zien zij het belang van het katholicisme volkomen in.

Veel realistischer dan hij was Eugenio María de Hostos (1839-1903), die in Puerto Rico werd geboren maar het grootste deel van zijn leven elders woonde. In zijn geboorteland vond hij namelijk nauwelijks gehoor voor zijn idealen: onafhankelijkheid van Spanje, solidariteit met Spaans Amerika en modernisering van het onderwijs. Behalve verblijven in Chili en New York woonde hij jaren in de Dominicaanse Republiek, waar hij zijn belangrijkste werk heeft verricht. Hij organiseerde het lekenonderwijs, legde de grondslag voor gelijke studierechten voor mannen en vrouwen en propageerde als eerste in heel Spaans Amerika de sociologie, om de mogelijkheden voor sociale vooruitgang te bestuderen. Door zijn inspiratie werd er een

hele generatie schrijvers beïnvloed, waarvan de dichteres Salomé Ureña de Henríquez een van de bekendsten werd.

Het was dus vooral in de Spaans koloniën waar zich een nationale literatuur begon te ontwikkelen. De schrijvers waren voornamelijk afkomstig uit de creoolse bourgeoisie en zij schreven niet om het geld, maar deden het naast hun gewone werk. Schrijven als beroep kwam pas in de laatste decennia met de ontwikkeling van het tijdschriftenwezen in zwang en leidde vooral in de poëzie tot vele experimenten. Vanwege de gezamenlijke achtergrond was de verbondenheid onder intellectuelen van Spaanssprekende eilanden zeer sterk.

Alhoewel de 19e eeuw de eeuw van de afschaffing der slavernij werd genoemd (1838 de Britse en 1848 de Franse koloniën, 1837 Puerto Rico, 1880 Cuba) betekende dit niet dat de sociale status van de zwarte bevolking er veel beter op werd. De rassendiscriminatie en de vooroordelen bleven voortbestaan en zij namen nauwelijks deel aan het onderwijs, zodat ze nog steeds op de onderste trede van de sociale ladder stonden.

Veranderingen rond de eeuwwisseling

De hoop op een ongestoorde ontwikkeling werd in deze jaren wreed verstoord door de rol, die de VS begon te spelen. Weliswaar waren er onder Spaanse heerschappij al uitgebreide handelsrelaties aangeknoopt met het noorden, maar militair ingrijpen werd pas vanaf 1898 een vertrouwd beeld in het Caraibische gebied. Puerto Rico werd een van de eerste koloniën van de VS, Cuba bleef jarenlang bezet gebied en de grote belangstelling van de Noord-Amerikanen bracht meer dan eens de Dominicaanse regering ten val. Sterker dan ooit werd het zaak om de eigen positie duidelijk te definiëren om niet door de 'reus met zevenmijlslaarzen' onder de voet te worden gelopen. Vooral in Puerto Rico was dit een belangrijke zaak, omdat onmiddellijk het Engels als officiële voertaal in het onderwijs werd ingevoerd en er het gevaar van het totale assimilatie dreigde. Als reactie benadrukten essayisten en dichters de lange culturele traditie die via Spanje naar de Griekse en Romeinse beschaving terugvoerde en waarvan de 'aristocratische' levenswijze een grote tegenstelling vormde met de pragmatische manier van doen van de yankies.

Tegelijkertijd was er behalve in de Spaanssprekende gebieden ook in Haití een ontwikkeling op gang gekomen die nationalistisch gericht was. Ondanks het feit dat het de eerste politiek onafhankelijke republiek van het Caraibisch gebied was, had deze tendens nog op zich laten wachten. Gedeeltelijk was dat te wijten aan het ontbreken van enige literaire traditie. De onafhankelijkheidsverklaring was het eerste officiële gepubliceerde stuk dat in het Frans was geschreven. En bovendien richtte de nu aan de macht zijnde mulatten zich naar de Franse cultuur en interesseerden zich nauwelijks voor de eigen landsmannen, dat wil zeggen de negers met hun aloude uit Afrika meegebrachte tradities. Aan het eind van de vorige eeuw werden echter meerdere intellectuelen zich langzamerhand bewust van de desastreuze gevolgen van nepotisme en corruptie voor de ontwikkeling in hun land, vooral onder invloed van Duits en Noord-Amerikaans kapitaal. Rondom het tijdschrift La Ronde (1898-1902) organiseerde zich een groep literatoren, die vooral zochten naar nationale elementen in hun werk. Het waren de 'vaders van de Haitiaanse roman' (Frédéric Marcelin, Antoine Innocent, Justin Lhérrison), die zich van een naturalistische stijl bedienden. De bekendste onder hen was Fernand Hibbert (1873-1928), die in zijn boek *Sena* (1905) de denkbeelden en omgangsvormen van

de Haitiaanse bourgeoisie aan het begin van deze eeuw schildert. De hoofdpersoon senator Rorrotte (bijgenaamd Sena) gaat naar Parijs voor zaken en om zijn Franse minnares op te zoeken. Daar worden zijn ontmoetingen met Haitiaanse landgenoten én met het Franse intellectuele leven uitgebreid beschreven om het denkproces van Rorrotte te verklaren. Na terugkeer in zijn vaderland wil hij de democratische rechten van de bevolking verbeteren en de buitenlandse invloed inperken. Daardoor raakt hij in diskrediet en sterft in de gevangenis. Niet de politieke opvattingen van Rorrotte zijn echter het hoofdthema van Hibbert, eerder komt het verschil in opvattingen van de Haitiaanse bourgeoisie uit de verf. Daarbij zijn vooral de volgende elementen heel belangrijk. Allereerst de trots op de eigen nationaliteit van Sena ten opzichte van de Franse levenswijze. Haitianen gedragen zich in Parijs warmer, menselijker en liefdevoller dan de koude, standsbewuste Fransen. En verder komt het belang van de huidskleur in de Haitiaanse samenleving duidelijk naar voren. Van bijna iedere persoon die wordt geïntroduceerd, wordt deze in alle nuances van zwart naar lichtbruin beschreven. Jonge meisjes van betere stand streven ernaar een zo blank mogelijke man tot echtgenoot te krijgen (vooral adrette Duitsers blijken zeer gevraagd) om daardoor enige treden op de sociale ladder te stijgen. Behalve deze literaire ontwikkeling kwam er ook belangstelling voor wetenschappelijk onderzoek in eigen land (geschiedenis, sociale- en politieke wetenschappen) en in meerdere tijdschriften verschenen er tussen 1905 en 1916 studies.

Deze geleidelijke intellectuele ontwikkeling werd echter wreed verstoord door de Noord-Amerikaanse bezetting van 1915 tot 1934. Het toch al gebrekkig funktionerende ambtelijke apparaat werd als het ware opgekocht en men begon op grote schaal de pachtboeren hun grond te ontnemen ten behoeve van Noord-Amerikaanse maatschappijen. Na de eerste shock realiseerden zich meerdere intellectuelen de gevolgen van de nationale uitverkoop en begonnen zich te organiseren rond het tijdschrift La Revue Indigène (1927), dat een campagne tegen assimilatie en toenemende vervreemding van de eigen bevolking startte waarbij voor het eerst aan het leven op het platteland en aan de eigen taal - het créole - een belangrijke plaats werd toegekend. Als reactie tegen de monopolies vestigde men de aandacht op de Afrikaanse tradities in eigen land, die zich in religie, zang, dans en taal manifesteerden. Meerdere ethnologen deden hier onderzoek naar. De bekendste van deze groep werd de ethnoloog en schrijver Jacques Roumain (1907-44), een mulat uit de beste kringen. Hij studeerde in Zwitserland en Parijs en richtte in Haití een Museum en Instituut voor ethnologie op. Deze kosmopoliet viel behalve door zijn intellectuele capaciteiten vooral op door zijn organisatietalent, dat hij voor de politieke strijd inzette. In 1928 organiseerde hij een nationale staking en in 1929 solidariseerde hij zich met de boerenopstand onder leiding van de legendarisch Charlemagne Péralte. Ook richtte hij in 1934 de Communistische Partij van Haití op. Roumain is de belangrijkste vertegenwoordiger van de ‘generatie van de bezetting’ en werd alom gerespecteerd. Hoewel hij herhaaldelijk in de gevangenis zat of in ballingschap moest, probeerden de machthebbers in eigen land hem toch steeds voor hun zaak te winnen, uit angst voor zijn populariteit onder de bevolking en uit waardering voor zijn wetenschappelijke werk. De enige roman van Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, schreef hij vlak voor zijn dood en het werd postuum gepubliceerd. Hierin keert de boerenzoon Manuel terug naar zijn geboortedorp, nadat hij jarenlang als suikerrietsnijder op de Cubaanse plantages heeft gewerkt. Thuisgekomen ziet hij niets dan ellende. Door de aanhoudende droogte en het gebrek aan water heerst er grote armoede en onderlinge vetes verzieken de verhoudingen. Manuel gaat echter niet bij de pakken neerzitten. Zijn ervaringen op Cuba met succesvolle stakingen hebben hem het belang van eigen initatief en onderlinge solidariteit getoond. Hij zoekt en vindt een nieuwe waterbron en het lukt hem ook om de bewoners van de zinloosheid van hun vijandschap te overtuigen. Aan het eind van het boek sterft hij weliswaar, maar toch is het geen tragische dood

want zij symboliseert ook een nieuw begin: een hoopvollere toekomst voor de bewoners van Fonds Rouge, zodat ze hun geboortestreek niet hoeven te verlaten.

In deze roman staat de moderne tijd tegenover de oude tradities op het platteland met het geloof in de voudou-goden, de

loas. Roumain probeert in de persoon van Manuel te laten zien, dat men de goden weliswaar moet respecteren, maar niet tegelijkertijd alles passief als de wil van de goden moet interpreteren. Belangrijker is het om aktief zelf het lot in eigen hand te nemen en verbeteringen door te zetten. Dit thema, de overgang van een religieus-magisch naar een rationeel leven, wordt voor de jongere generatie hét onderwerp in hun werk.

Aankomst van Columbus in 'de nieuwe wereld'.

Allereerst voor de romancier Jacques Stéphen Alexis, die in 1922 werd geboren in Gonaives, de stad waarin de onafhankelijkheid van Haití geproclameerd. Nationalistische tradities waren in zijn familie heel sterk en hun protest tegen de Noord-Amerikaanse bezetting staken zij niet onder stoelen of banken. Ook met de boerenopstand van Péralte sympathiseerden zij.

Jacques zocht naar een politiek alternatief en ontmoette Roumain. Evenals deze werd hij communist, kwam in de gevangenis en moest naar het buitenland. In eigen land kon hij niet publiceren, werd hij vervolgd en door de agenten van 'pappa' Duvalier vermoord. Zijn boeken werden in Frankrijk gepubliceerd en in vele talen vertaald. In 1954 voltooide hij in Parijs *Compère général soleil*, dat in de jaren 1934-35 in Port au Prince speelt. De neger Hilarion uit de bidonville komt in de gevangenis, omdat hij door honger gedreven een inbraak pleegt om aan geld te komen. Hij komt in aanraking met de politieke gevangene Jacques Roumel (= Roumain!) en deze helpt hem na zijn vrijlating via relaties aan werk. Daardoor gaat het hem veel beter, hij trouwt en gaat naar de avondschool. Wanneer hij zijn werk verliest, moet hij in de Dominicaanse Republiek op de suikerplantages gaan werken. Daar wordt een staking georganiseerd, waaraan hij en vele Haitiaanse landgenoten deelnemen. Uit wraak daarover brengt het Dominicaanse leger honderden Haitiaanse gastarbeiders om het leven (diktator Trujillo was aan de macht!). Hilarion weet met zijn vrouw te ontkomen, maar sterft tijdens de vlucht. Het tragische einde en het algemene beeld dat Alexis geeft van het leven van de Haitiaanse arbeider is zeker niet optimistisch. Hij benadrukt echter steeds het belang én de moeilijkheden van het politieke denkproces en doet dit in een verteltrant die aan de buitenstaander niet alleen de sociaal-economische realiteit duidelijk maakt, maar ook de specifieke eigenschappen van het land, de natuur en de mensen. Alexis noemde dit het 'réalisme merveilleux' om duidelijk te maken dat het niet alleen om algemene termen van klassenstrijd gaat, maar juist om de onverwisselbare eigen tradities en het

temperament, die elk politiek bewustzijn bepalen. Ook in zijn andere beide romans heeft hij deze doelstelling. Ditzelfde streeft zijn vriend René Depestre (geb. 1926) na. Ook hij leeft in ballingschap, maar roept in zijn gedichten de nationale Haitiaanse tradities op en tracht deze met toekomstperspektieven te verbinden. Voudou-goden vermengd met katholieke en politieke symbolen vormen de stof in zijn werk. Zo refereert hij aan de voudou-opstand van Mackandal tegen de Fransen, de onafhankelijkheidsstrijders Jean-Jacques Dessalines, Toussaint Louverture en Henri Christophe, en aan de negerleiders Lumumba en Malcolm X.

De 'negritude'

In Haití werd de identificatie met de Afrikaanse voorouders direkt door de Noord-Amerikaanse bezetting veroorzaakt en had daarom steeds een anti-imperialistische toon. Dat was niet altijd het geval op andere Caraibische eilanden, waar evenzeer rond de jaren 30 de ontdekking van de negercultuur plaatsvond. Op Cuba publiceerde Nicolás Guillén, in Puerto Rico Luis Pales Matos en Claude McKay werd via de VS in zijn geboorteland Jamaica bekend. Er bestond een wereldwijde belangstelling voor oude negerculturen, zowel bij ethnologen als bij schilders, en de negermuziek - jazz en Afrocubaanse - werden erg populair. In die jaren ontstaat in Parijs de zogenaamde négritudebeweging. De bekendste vertegenwoordiger hiervan is de tegenwoordige president van Senegal Leopold Senghor en mét hem zijn vriend Aimé Césaire uit Martinique. Tijdens hun studietijd werden ze geconfronteerd met de interesse in de neger, maar tegelijkertijd ook met de dagelijkse discriminatie waardoor ze in Frankrijk tweede klas burgers bleven. In een kleine groep studenten uit Afrikaanse en Antilliaanse koloniën begon men over deze problematiek te discussiëren en de eigen geschiedenis te bestuderen. Césaire leerde door de verhalen van Senghor Afrika kennen en zij richtten het tijdschrift L'etudiant noir (1934) op als spreekbuis voor hun ideeën.

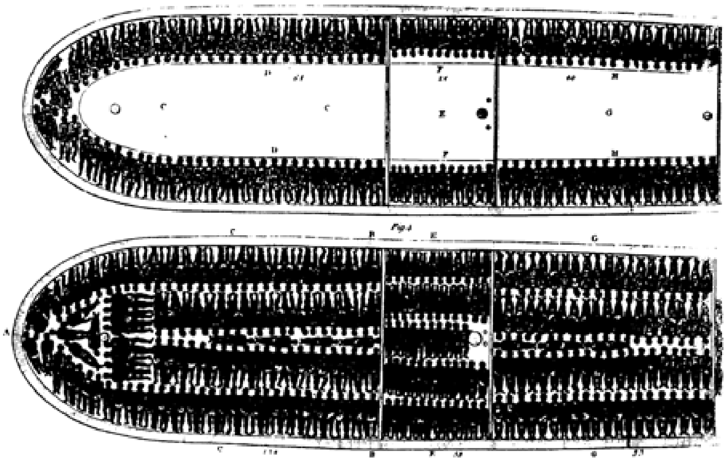
Terug in zijn land na tien Parijse studiejaren schreef Césaire een proza-gedicht Cahier d'un retour au pays natal (1939), waarin hij zijn indrukken beschrijft en de desolate situatie van de negerbevolking naar voren komt. Vanaf die tijd werd het stimuleren van het culturele leven in Martinique zijn levensopgave en hij doet dat niet alleen als leraar en schrijver maar ook als politicus. Voortdurend wijst hij op het gebrek aan zelfbewustzijn van de eilandbewoner, die door eeuwenlange kolonisatie alle gevoel voor eigenwaarde heeft verloren. Het feit dat Césaire in zijn lessen vertelde dat het mooi én goed was om een neger te zijn, veroorzaakte aanvankelijk een schandaal. Wel begrijpelijk in een land waar moeders als teken van uiterste verontwaardiging tegen hun kinderen zeiden: 'Je lijkt wel een neger!'

Césaire had en heeft een enorme invloed op de jongere generatie. Een leerling van hem was Frantz Fanon (1925-61), die zijn ideeën deelde maar er andere consequenties uit trok. Na zijn medicijnenstudie in Frankrijk ging hij in Algerije werken en bestudeerde daar de psychische uitwerkingen van de kolonisatie op de bevolking. Hij ontwikkelde zijn theorie over het bewustzijn van de gekoloniseerden in de Derde Wereld (vooral Afrika) in *Les damnés de la terre* en riep op tot weerstand. Naar Martinique keerde hij nooit meer terug en bij enige gelegenheden liet hij zich laatdunkend uit over het gebrek aan denk- en organisatievermogen aldaar, zonder de oorzaken daarvan te analiseren.

Dit in tegenstelling tot zijn landgenoot Edouard Glissant (1928), die zich onophoudelijk met de geschiedenis van Martinique (en Guadeloupe) bezig houdt. Evenals Fanon interpreteert Glissant de négritude als een historisch fenomeen, vruchtbaar in een tijd dat de Afrikaanse staten nog koloniën waren en konstruktief voor hen als het er om gaat om na de onafhankelijkheid een eigen culturele identiteit

te definiëren. Maar volgens Glissant is het voor het Caraibische gebied een andere zaak. Voor haar inwoners is Afrika onwerkelijk, een droomland, het land van de voorvaderen. Wat echter nu telt is de huidige situatie en dit staat voor Glissant centraal in zijn werk. Daarin is het Afrikaanse element een paradigma voor sociale

coöperatie: een patroon voor samendelen en het prefereren van de gemeenschappelijke boven de individuele belangen. Dit geldt volgens hem voor alle vroegere en huidige Franse Antillen: pas als de eilanden zich bewust worden van hun gedeelde geschiedenis die door overheersing en exploitatie wordt gekenmerkt, kunnen ze samenwerken en zo geschiedenis maken. In Glissants eerste roman *La lézarde* (1958, in Frankrijk bekroond) wordt dit thema uitgewerkt. Drie landschappen hebben daarin een symbolische betekenis wat de geschiedenis van de eilanden betreft. Allereerst de bergen, vroeger het toevluchtsoord voor weggelopen slaven waar ze hun vrije gemeenschappen vormden. Daarnaast de onafzienbare suikerrietvelden, die de onvrijheid en uitbuiting van de negers uitbeelden. En als laatste de zee, de verbindingsweg tussen de eilanden en Afrika (in herinnering aan de 'middle passage', de slavenroute) en tegelijkertijd ook de toegang tot de rest van de wereld met haar eindeloze mogelijkheden. De rivier de Lézarde, verbindt deze drie elementen met elkaar en is de hoofdpersoon. Men kan zeggen, dat niet zozeer de Parijse négritudebeweging, als wel de persoon van Césaire en zijn militante houding belangrijke invloed op jongere auteurs van de Franse Antillen heeft gehad, die politieke consequenties heeft: streven naar onafhankelijkheid van Frankrijk en het zoeken van toenadering tot de andere eilanden, ook Haití. Aanvankelijk stond deze ontwikkeling vrijwel los Van de Haitiaanse, de onderlinge kontakten en uitwisseling van ervaringen waren vrijwel nihil, ondanks dezelfde Franse achtergrond, maar daar is verandering in gekomen.



Slaventransport.

Engelstalige literatuur

De ontwikkeling van een nationale traditie in de Engelstalige literatuur van het Caraibisch gebied is van jongere datum dan op de andere eilanden. Dit kwam gedeeltelijk door het gedrag van de Engelse grootgrondbezitters, die overwegend in het moederland leefden en het beheer van hun landerijen overlieten aan middelsmannen, die minder de Engelse levenswijze representeerden dan de 'aristocratische' bovenlaag op de Franse en Spaanse eilanden. Daardoor was de tegenstelling tusssen Engelsen en eilandbewoners veel groter dan elders, en jongeren met een hoge opleiding assimileerden zich veel meer aan de cultuur van het moederland en distancieerden zich van de eigen bevolking. Lange tijd ontbrak daardoor iedere uiting van een nationaal bewustzijn in de spaarzaam gezaaide

literatuur. Hoogstens schreven blanke residenten gedichten of hielden doorgaande reizigers een reisbericht of dagboek bij. Ook het opkomende Noord-Amerikaanse imperialisme veranderde deze situatie niet direkt. Het bracht geen cultuurshock teweeg zoals in de andere gebieden, want men was immers al eeuwenlang aan de Angelsaksische manier van doen gewend. Men had dezelfde godsdienst (tenminste uiterlijk) en sprak dezelfde taal. Pas in het begin van deze eeuw was er een patriottische tendens in geschreven teksten te bespeuren, die echter geenszins met onafhankelijkheidsgedachten was verbonden. Er werden kranten opgericht (Jamaican Times 1904-23, Daily Gleaner 1904-44), die een heel klein lezerspubliek bereikten maar tenminste teksten van eigen bodem publiceerden en aandacht besteedden aan de Jamaicaanse variant van het Engels. Twee blanken, Thomas Henry Mac-Dermott (1870-1933, pseudoniem Tom Redcam) en H.G. De Lisser (1878-1944) waren de initatiefnemers, waarbij De Lisser vooral bekend werd vanwege het feit dat hij de eerste roman schreef met een negermeisje als hoofpersoon (*Jane: A Story of Jamaica*, 1913).

De negers zelf werden er pas door hun kontakten met de negerbeweging in de VS toe gebracht hun problemen in de literatuur te reflecteren. Gedwongen door de slechte economische situatie na de eerste wereldoorlog, emigreerden zeer vele Jamaicanen naar de VS, natuurlijk voornamelijk de negerbevolking omdat deze als eerste zonder werk kwam. In de VS kwamen ze in aanraking met een negerbeweging die haar zwart-

zijn militant verdedigde en trots was op de eigen muziek (blues) en taal (het zogenaamde negerengels, waarin veel gedichten werden geschreven). Deze Negerrenaissance werd voornamelijk vanuit Harlem geleid en de Jamaicaan Marcus Garvey (1887-1940) was een van de belangrijkste leiders. Garvey was een gelovig man en een gedreven redenaar die duizenden mensen met zijn profetische woorden in zijn ban kon houden. Zijn opvatting was dat het negerprobleem in heel Amerika zou kunnen worden opgelost, wanneer alle negers naar Afrika zouden terugkeren en hij ontwikkelde ook initiatieven om dit denkbeeld te verwezenlijken. Het liep echter op niets uit en in 1929 keerde hij gedwongen terug naar Jamaica.

Behalve Garvey werd ook zijn landgenoot Claude McKay (1890-1948) in de VS politiek bewust en een van de belangrijkste dichters van de negerpoëzie. In 1912 was ook hij naar het noorden gegaan en had zich bij een militante negerbeweging aangesloten. Hij woonde en publiceerde lange tijd in Frankrijk en reisde door de Sovjet Unie en Duitsland. In zijn gedichten neemt steeds de herinnering aan Jamaica een belangrijke plaat in.

Beide mannen hebben een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van een zelfbewustzijn van de Jamaicaanse neger. McKay indirekt door zijn literaire werk, dat internationaal in de belangstelling stond. En Garvey direkt door zijn politieke aktiviteiten. Na zijn terugkeer in Jamaica werd hij geconfronteerd met de opkomende arbeidersbeweging onder het havenpersoneel, de spoorweg- en plantagearbeiders en richtte hij de Politieke Volkspartij op. Deze leidde weliswaar slechts een kort bestaan, maar was de eerste politieke partij waar alle leden van de bevolking lid van konden worden en niet alleen degenen die bezit hadden. Onder invloed van de godsvruchtige Garvey ontstond er een ideologie, die ook nu nog belangrijk is en een eigen interpretatie van de historische situatie én een toekomstperspectief voor de armen biedt. Volgens dit geloof is de neger ertoe bestemd om de wereld te regeren en moet hij zich op een duizendjarig om de rijk in de toekomst voorbereiden. Het grote voorbeeld is Ras Tafari, de burgerlijke naam van keizer Haile Selassie van Ethiopie, met wie hen echter geen enkel kontakt verbond en wiens dood ook hun overtuiging niet aan het wankelen bracht. Bij de rastafari's ligt het accent vooral op aktie en minder op de religieuze elementen, wat hen onderscheidt van alle tot dan bestaande negersektes op Jamaica die vooral de eigen tradities trachtten te bewaren en niet naar buiten toe optraden. De manier van leven van de Rasta's, die vooral in de sloppenwijken van Kingston wonen, staan in sterk kontrast met die van het Angelsaksisch gerichtte deel van de stedelijke bevolking en geeft steeds aanleiding tot confrontaties. Vanaf de jaren 40 kwam er eindelijk aandacht voor de eigen achtergrond bij enige intellectuelen en deze organiseerden zich rond tijdschriften zoals Focus (vanaf 1943), waarvan de huidige premier van Jamaica Manley redaktielid was. Vooral de oprichting van een eigen universiteit in 1948, de University of The West Indies, stimuleerde deze ontwikkeling.

Men begon romans te schrijven, waarin onmiddellijk de moeilijke levensomstandigheden van een groot deel van de bevolking aan de orde komen. Zo schrijft Roger Mais in *The hills were joyful together* (1953) over de mentaliteit van de huisbezitters in de stad, die botst met aloude gewoontes en in zijn boek maakt hij in dialogen gebruik van de Jamaicaanse uitspraak van het Engels. Ook aan de Rasta's worden studies en romans gewijd, o.a. door John Hearne (*Land of the living* 1959) Andrew Salkey (*The late emancipation of Jerry Stover* 1968) en Orlando Patterson (*The children of Sisyphus* 1964). Op de andere eilanden volgt men deze ontwikkeling en het onderlinge kontakt wordt door het universitaire centrum versterkt. Was aanvankelijk het meest ‘verengelste’ eiland Barbados toonaangevend in literaire zaken (maar dan in de zin van het moederland), nu neemt Jamaica deze

rol over. Een van de belangrijkste thema's in deze prille nationalistische ontwikkeling is natuurlijk het zoeken naar de eigen identiteit. In 1953 publiceert George Lamming (Barbados, geb. 1927) een gedeeltelijk autobiografische roman *In the castle of my skin*, waarin hij zijn konflikt tussen Westindisch nationalisme en de banden met het Afrikaanse verleden beschrijft. Dit zoeken naar de eigen persoonlijkheid is ook het steeds terugkerende thema van de beroemdste Westindische schrijver van het ogenblik, Vidiadhar Surajprasad Naipaul (1932). Zoals de naam al suggereert is hij van Indiase afkomst en kwam zijn grootvader aan het begin van deze eeuw als kontraktarbeider naar Trinidad om daar op de suikerplantages te werken. Naipaul groeide op in de kring van zijn uitgebreide Hindustaanse familie zonder veel kontakt met andere bevolkingsgroepen op het eiland. Hij gaat in Oxford studeren en blijft verder in Engeland. In heel zijn omvangrijke werk blijft hij bezig met de vraag waar hij nu eigenlijk op de wereld thuishoort. Niet in Engeland, waar hij zich altijd van zijn andere achtergrond bewust blijft. Niet in India, waarvan hij na een rondreis van een jaar frustrerende ervaringen overhoudt. En ook niet in zijn geboorteland, waarvan alleen al de gedachte om daar te moeten wonen hem nachtmerries bezorgt zoals hij eens in een interview meedeelde. De speurtocht van deze ‘ontwortelde’ voert hem over de hele wereld en zijn laatste roman vertelt de geschiedenis van de zakenman Salim in Afrika, net als hij van Indiase komaf.

De vraag waar hij thuishoort is daarentegen voor iemand als Edward Brathwaite (Barbados, geb. 1930) geen probleem. Hij geniet minder buitenlandse als wel regionale bekendheid in het Caraibische gebied. Na zijn studie in Engeland heeft hij enige jaren in Ghana lesgegeven, om zich daarna in Jamaica te vestigen waar hij aan de universiteit doceert. Hij is een belangrijk historicus en een van de belangrijkste stimulatoren van jonge schrijvers. Rondom het tijdschrift *Savacou* (vanaf 1971) groepeert zich de nieuwe generatie, die zich niet alleen met de literaire maar evenzeer met de sociale ontwikkeling in het Engelstalige gebied verbonden voelt.

Zo is ook in de laatste decennia in het Engelstalige gebied een toenemende verbondenheid met eigen land en mensen naar voren gekomen in de literaire ontwikkeling, wat in versterkte mate door de politieke onafhankelijkheid wordt bevorderd. Nog steeds echter is men voor publikatie afhankelijk van de interesse van Engelse of Noordamerikaanse uitgevers en moet men uitgaven in eigen land voornamelijk zelf bekostigen.

Conclusie: Caliban als symbool voor de toekomst

Zoals we hebben gezien is er dus op de verschillende eilanden een nationale literaire traditie ontstaan, die wereldberoemde schrijvers heeft opgeleverd (Césaire, Carpentier, Naipaul, Alexis, Lezama Lima o.a.). In de vorige eeuw werd deze (op de Spaanssprekende eilanden) vooral geïnspireerd door de creoolse bovenlaag, in de jaren 30 van deze eeuw door de negerbewegingen die wel of niet met de arbeidersbeweging nauw verbonden waren. Het lijkt wel of men zichzelf nu pas ontdekt. Oude manuscripten worden gevonden en voor het eerst gepubliceerd, er worden nationale culturele festivals georganiseerd en de dialecten bestudeerd en beschreven zodat ze voor ‘vol’ worden aangezien. Zo stelde bijvoorbeeld een recent onderzoek van de Unesco vast, dat het créole gramaticaal even ver verwijderd is van het Spaans als het moderne Italiaans van het Latijn en dat het dus onjuist is het als een dialect te beschouwen. Ethnologisch en historisch onderzoek wordt op grote schaal verricht (vergeleken met vroeger) en folkloristische dansgroepen en theaterprodukties geven een alternatief voor het obligate jaarlijkse karnavalsfeest,

wat tegenwoordig meer voor toeristen dan voor de eigen bevolking lijkt te worden gehouden.

Het muzikale ritme en het taalgebruik hebben een plaats gekregen in de poëzie (Guillén, Brathwaite, Depestre) en volksdich-

teressen zoals Louise Bennett, die haar gedichten altijd voor een groot publiek reciteert, krijgen literaire erkenning. Zo verschijnen ook het eigenlijke denken en doen van het merendeel van de bevolking langzamerhand in geschreven vorm en worden zo bereikbaar voor een groot publiek.

Koning Henry Christophe (1811-1820) van Haiti.

Deze groeiende bekendheid brengt echter nog niet met zich mee dat er sociaal en cultureel op grote schaal veranderingen zijn in het Caraibische gebied. Behalve op Cuba heerst er nog veel onwetendheid, analfabetisme en bijgeloof, waar lang niet alle regeringen op korte termijn iets aan denken te doen. Daarvoor zouden allereerst politieke en economische hervormingen moeten worden doorgevoerd, die zonder het initiatief van de arme bevolking niet van de grond komen. Daarom is integratie van de verschillende bevolkingsgroepen zowel op de eilanden zelf als tussen de afzonderlijke eilanden belangrijk en daaraan kan de culturele ontwikkeling op alle gebied bijdragen. In die zin werkt de Caraibische afdeling van het Cubaanse instituut Casa de las Américas, dat door publikaties, uitnodigingen en kongressen daaraan morele en financiële steun geeft.

De geëngageerde schrijvers van de drie verschillende taalgebieden hebben een gemeenschappelijk symbool ontdekt om dit streven uit te drukken. Het is Caliban, de ‘wilde’ uit het stuk *De storm* (1613) van William Shakespeare. De naam Caliban is een woordspeling van kannibaal, het absolute tegendeel van een geciviliseerd mens. Samen met Ariel is hij de slaaf van Prospero, de incarnatie van een aloude Europese cultuur. Beide willen hun vrijheid, welke Ariel tracht te bereiken door zijn meester trouw te dienen en Caliban door waar hij kan zijn verzet te laten blijken.

Meerdere schrijvers in het Caraibisch gebied identificeren zich met Caliban, omdat deze trots is op zijn afkomst en begerig om de wetenschap van zijn meester te leren kennen, maar dan op een manier dat hij er zijn voordeel mee kan doen en niet alleen de bevelen hoeft uit te voeren. In deze zin schreef de Cubaanse essayist Roberto Fernández Retamar een analyse over de geschiedenis van het stuk van Shakespeare en de verschillende interpretaties in Frankrijk en Spaans Amerika, waarbij hij wijst

op het feit dat Caliban in feite uit het Caraibische gebied stamt. In de dagboeken van Columbus werden de Caraiben, een krijgszuchtige Indianenstam, als kannibalen beschreven. Ook Aimé Césaire publiceerde in 1965 een nieuwe versie van *De storm*, waarin Caliban een neger is die door zijn gedrag Prospero ertoe brengt zich in zijn ware gedaante te tonen, als iemand die het ondanks alle mooie woorden uiteindelijk om de macht is te doen. En Edward Brathwaite laat in meerdere gedichten de wereld door de ogen van Caliban zien, een triest beeld waaruit de vervreemding van de eigen omgeving duidelijk spreekt. Maar verslagen is hij niet en ontworteld evenmin. Hij verzet zich waar hij kan en het is deze strijdbare toon, die de Caraibische literatuur als geheel karakteriseert.

Juan Bosch
de vrouw

De weg is dood. Niemand, niets zal hem nog tot leven brengen. De weg is lang, oneindig lang, zelfs op zijn grijze huid is geen leven te zien. De zon heeft hem gedood. De stalen zon, omdat hij gloeiend rood was, een rood dat wit werd. Daarna werd het witte staal doorzichtig en nu ligt het daar nog steeds op de rug van de weg.

Hij moet al vele eeuwen dood zijn. Mannen hebben hem opgegraven met houwelen en schoppen. Ze zongen en hakten met hun werktuigen in de grond, maar er waren ook mannen die dat niet deden. Het werk duurde een hele tijd. Je kon zien dat ze van ver kwamen: ze zweetten, ze stonken. Tegen de avond werd het witte staal weer rood, dan ontbrandde er een heel klein vuur in de ogen van de mannen die de weg opgroeven.

De dood liep door savannen en over heuvels en de wind legde er stof overheen. Darna was ook het stof gestorven en gaan liggen op de grijze huid.

Aan weerskanten staan doornstruiken. Vaak schemert het voor je ogen door de enorme weidsheid. Maar de vlakten zijn kaal. In de verte, rietvelden. Soms een paar roofvogels op de cactussen. En die cactussen staan nog verder weg, gehuld in het witte staal.

Er zijn ook hutten; die zijn bijna allemaal heel laag en van leem. Sommige zijn wit gekalkt en onzichtbaar onder de zon... Alleen hun dikke droge dak is te zien, het dak dat zich dag na dag gewillig laat verbranden. De palmen hebben gezorgd voor de dakbedekking waar nooit water over stroomt. Daar ligt de dode, de volkomen dode weg, opgegraven, grijs. De vrouw was eerst alleen maar als een zwart stipje te zien, daarna als een steen, die op de lange mummie was achtergelaten. Ze lag languit, de wind bewoog zelfs niet de vodden die ze droeg. Ze verbrandde niet door de zon, ze voelde alleen pijn omdat het kind schreeuwde. Het kind had een bronskleurige huid, hij was nog heel klein en had felle oogjes, hij klampte zich vast aan zijn moeder en probeerde met zijn kleine handjes aan haar te trekken. Al gauw zou de weg het lichaampje, en zeker de knietjes, van dat blote schreeuwende kind verbranden.

Het huis lag er vlakbij, maar was niet te zien. Naarmate hij dichter bij kwam werd het voorwerp, dat op een steen leek die daar midden op de grote dode weg was neergegooid, groter. Het werd groter en Quico zei bij zichzelf: ‘Vast een kalf dat overreden is door een auto.’

Hij keek om zich heen: de vlakte, de savanne. In de verte een heuvel, met rietvelden, een heuvel die alleen maar een hoopje zand leek, opgewaaid door de wind. En de bedding van een rivier, de droge muil van de aarde die duizend jaar daarvoor nog water had. De goudkleurige vlakte barstte onder het zware doorzichtige staal. En de cactussen, de cactussen

met roofvogels erop.

Toen Quico dichterbij was zag hij dat het een mens was. Hij hoorde duidelijk het schreeuwen van het kind. Haar man had haar geslagen. Hij had haar achtervolgd door de enige kamer van hun hutje, dat zo heet was als een oven, hij had aan haar haar getrokken en met zijn vuisten op haar hoofd gebeukt.

‘Hoer... Hoer...! Ik zal je afmaken als een hond, schaamteloos wijf.’

‘Maar er is echt niemand langsgekomen, Chepe, niemand...’ probeert ze uit te leggen.

‘Oh, nee? Dat zullen we dan eens zien!’

En weer begon hij haar te slaan.

Het kind klemde zich vast aan de benen van zijn vader; hij kon nog niet praten, maar wilde hem tegenhouden. Hij zag het bloed uit de neus van de vrouw stromen. Hij was niet bang voor bloed, dat niet, maar hij wilde alleen maar huilen, heel hard schreeuwen. Mama zou zeker doodgaan als ze zo bleef bloeden. Het was allemaal gekomen omdat de vrouw de geitemelk niet had verkocht, zoals hij haar had opgedragen. Toen hij vier dagen later uit de bergen terug kwam had geen geld gevonden. Ze zei dat de melk zuur geworden was, maar in werkelijkheid had het kind hem opgedronken. Ze had liever een paar centen minder dan dat het kind zo lang honger moest lijden.

Toen zei hij tegen haar dat ze met het kind moest verdwijnen. De vrouw lag languit op de lemen vloer; ze bloedde erg.

‘Ik sla je dood als je hier nog terug komt!’

De vrouw lag languit op de lemen vloer; ze bloedde hevig en hoorde niets. Razend sleepte Chepe haar naar de weg. En daar bleef ze als dood liggen, op de rug van de grote mummie. Quico had nog water voor twee dagen reizen, maar hij verbruikte bijna alles om het gezicht van de vrouw te betten. Hij ondersteunde haar en bracht haar naar de hut. Hij scheurde een stuk van zijn gestreepte overhemd om het bloed af te vegen. Chepe kwam binnen vanuit de binnenplaats.

‘Ik heb je toch gezegd dat ik je hier niet meer wilde zien, verdomd wijf!’

Het leek of hij de vreemdeling niet had gezien. Ze was vast wild geworden door dat witte doorzichtige staal. Haar haar was helemaal in de war en haar ogen waren bloeddoorlopen.

Quico riep hem, maar hij was bijna gekgeworden en bedreigde zijn slachtoffer opnieuw. Hij stond op het punt haar weer te slaan. Toen begon het gevecht tussen de twee mannen. Het kleine kind begon weer te schreeuwen en kroop nu weg onder zijn moeder's rok.

Het was een gevecht zonder woorden. Ze zeiden niets. Alleen het schreeuwen van het kind was te horen en het hevige schoppen. De vrouw zag dat Quico Chepe wurgde, hij had zijn vingers om de nek van haar man geklemd. Deze begon zijn ogen al te sluiten, zijn mond viel open en het bloed steeg naar zijn gezicht. Ze wist niet wat er gebeurd was, maar vlakbij, naast de deur, lag de steen, een ruwe steen als van lava, bijna zwart, en heel zwaar. Ze voelde een brute kracht in zich opkomen. Ze tilde hem op. Een doffe klap. Quico liet de nek van zijn tegenstander los, zakte daarna door zijn knieën, spreidde zijn armen wijduit en viel op zijn rug, zonder te kreunen, zonder enige kracht. De lemen vloer slurpte het rode, het zo overvloedig stromende bloed op. Chepe zag het licht erin schitteren.

De vrouw hield haar handen verkrampt voor haar gezicht, haar haar hing helemaal los en haar ogen puilden uit. Ze begon te rennen. Ze zakte bijna in elkaar. Ze wilde kijken of er iemand aankwam. Maar op de grote dode, de volkomen dode weg was alleen de zon die hem had gedood. En aan het eind van de vlakte de zandheuvel, die was gevormd door de wind. En cactussen, gehuld in het witte staal.

Vertaling (uit het Spaans): Truus van Delft.

Edward Kaman Brathwaite
Caliban

De glans van duisternis
   waarin ik geen heilige plek heb gekerfd
   het oplichten van littekens
   mijn vlees verlicht door het brandmerk van dood
   door de droombeelden van palingen
   de gomboom die haar tranen schrijft

Ik raakte verdwaald in dit woud van zingende draden
   van sprinkhanenroddel
   van syfilitiese steden zonder nacht
   raak mijn hand aan: het is een houten plank
      die wegdrijft
   roep mijn naam: het speeksel van hagedissen is
      het antwoord
   de paden leiden naar draken

Op het plein houdt nu een peloton
   beulen halt: present woede, present afgunst
   vuur: tirade van haat die echoot uit de ijzeren bronnen
      van mijn vlees
   het heldere water dat naar boven stroomt om me te drenken
   haar sissen dat mijn ogen verteert

Zoals een trein snelheid drinkend langs de rails van haar
      tong
   vol leven door de verdrogende bomen heenrennend
   er is een vlinder van licht
   er is een stilte van kolibries
   apen van kalkwater dat mijn dorst aan banden zou
      willen leggen

Maar de cockpit is gebarsten in een maalstroom van waanzin
   de kool explodeert inwaarts: smeltkroes van duisternis
   de schaal van de schedel kraakt: teloorgaand godenbloed en
      wierook
   geen kelk, geen koelte
   afval, afval, vertrapte windmolens, geen oogst

En ik caliban
   blind
en ik caliban
   gemarteld
en ik caliban
   krom en gebogen

   slachtoffer van de zegepraal der steden
   slachtoffer van het steen en versierselen der stad
   wildernis van wind en schellak
   wildernis van papieren servetten besmeurd met sperma
   wildernis van gehuil van holen van deugdzame
   consumentenogen

Het vlees van duisternis
waarin ik geen heilige plek heb gekerfd
het oplichten van deze littekens
blootgelegd blootgelegd
koeienkop, vraatzucht, geraamte

Uit: *Black* + *Blues*
Vertaling (uit het Engels): Frans Kuipers

René Marquéz
in een stad genaamd San Juan

De klokken van de San Agustín-kerk hadden helder geslagen onder de ingeslapen sterrenhemel: drie uur in de ochtend. Hij trok de slippen van zijn colbert recht, haalde diep adem en keek naar de hemel. Achter hem klonk traag de trompet van het combo in het Palladium.

Hij had veel gedronken, maar hij was rustig. Of liever gezegd, nuchter. Rustig niet. Dat kon hij niet zijn nu hij opnieuw die drang voelde om zich niet te compromitteren in een wereld die benauwend compromitterend was. En hij probeerde zich niet te veel zorgen te maken.

> *Wat jammer dat er overdag geen sterren zijn. (De nacht is fijn). De sterren zouden altijd moeten twinkelen. (De nacht is vrij). De zon is wreed, want hij doodt de sterren. (De nacht is leven).*

Hij wist niet waarom, maar opeens dacht hij aan God. Niet aan de katholieke zachtaardige God die nog in een hoekje van zijn jeugd leefde, maar aan de protestantse, de bijbelse God met de donderstem: ‘Laat het licht komen!’ En het licht kwam! Maar hij kon niet tegen het licht. Want het licht verblindde en compromitteerde. Hij gaf de voorkeur aan het schemerdonker van het Palladium dat hem een gevoel van kracht gaf, dat hij buiten niet voelde. Want buiten voelde hij zich weerloos, een van de vele schimmen in die stad genaamd San Juan. Die stad waartoe hij behoorde, maar waarin hij zich tegelijkertijd een vreemde voelde. Waarom kwam hij er altijd weer terug? Waarom deze jaarlijkse pelgrimstocht naar de stad waar zijn wieg had gestaan en die hem leven had gegeven, maar die hij desalniettemin, waarom wist hij niet, niet als de zijne kon beschouwen. Het was als een zoeken naar zichzelf. Alsof hij hoopte op een dag in haar zijn eigen oorsprong te vinden of de zin van zijn bestaan. Maar hoe kon hij zijn diepste ik vinden terwijl hij wist dat hij zich opzettelijk blind en doof hield voor de werkelijkheid? Hoe kon hij houvast vinden als zijn handen slap bleven en niet bij machte waren de reddingsboei te grijpen van zijn eigen bestaan, er alles uit te halen, alles overhoop te halen totdat hij de diepste betekenis eruit kreeg.

In zijn hart leefde het vage bewustzijn dat hij zichzelf alleen zou vinden als hij op de een of andere manier de verborgen betekenis van de stad zou ontdekken. En hij stelde de vragen: ‘Waarom lachte San Juan zonder het te willen, waarom vertoonde zij zo'n leegheid te midden van het lawaai, waarom vertoonde ze een fundamenteel gebrek waardoor ze geen stad, geen echte stad kon zijn?’ En de vragen sprongen van San Juan terug op hem. En hij was het die vragen stelde, niet over de stad, maar over zichzelf. ‘Tegen welke prijs kan de schim van een mens een mens worden?’ En hij bedacht dat hij misschien bepaalde verantwoordelijkheden op zich moest nemen, zich moest compromitteren. Maar dat was een afschuwelijke gedachte. En hij verwierp die gedachte resoluut. Hij begon in de richting van de Avenida Muñoze Rivera te lopen. En weer kreeg hij last van de revolver. Hoe slaagde zijn zwager er toch in een wapen bij zich te dragen zonder het zelfs maar te voelen. ‘*Als je naar het Palladium gaat kun je hem beter meenemen. De laatste tijd wordt elke onenigheid met wapens uitgevochten...*’ Maar hij had zo'n ding nog nooit nodig gehad. Hij had zijn zwager niet willen laten merken dat hij bang was. ‘Goed. Ik zal hem meenemen.’ Nu zou hij de bus terug nemen naar de Plaza de Colón. Weer een nacht die goed afliep. Hij zou vroeg in La Perla aankomen. Het was pas drie uur. Hij zou stilletjes in bed stappen. Hij mocht zijn neefjes en nichtjes niet wakker

maken. Om 8 uur zou hij op het vliegveld zijn. En een paar uur later weer in New York. Tot het volgend jaar. 'Een goed systeem: werken in de wereldstad, vakantie in San Juan.'

Hij glimlachte even toen hij de Avenida Muñoz Rivera overstak. De rest van de nacht zou hij aan één stuk door slapen. Bij de bushalte stond een matroos te wachten. Het felle licht van de straatlantaarns slokte het twinkelen van de sterren op. De onbeweeglijke gestalte van de man in uniform deed de verlichte verlatenheid van de straat nog sterker uitkomen. Toen hij dichterbij kwam zag hij dat de matroos een uitgedoofde sigaret in zijn mond had.

'Got a match?'

Hij was te diep in gedachten verzonken om te merken hoe bruusk dat verzoek was. Met een automatisch gebaar pakte hij het doosje lucifers uit zijn zak, maakte een holletje van zijn handen en stak de lucifer aan. Daarna bracht hij hem behoedzaam naar het gezicht van de vreemdeling. Toen de ander de sigaret erbij hield voelde hij zich plotseling niet meer zo op zijn gemak. Hij kende dat gezicht. Opeens wist hij het: de man die in de bijna donkere danszaal van het Palladium had geprobeerd zijn partner van hem weg te trekken. Hij zag hem weer voor zich bij de bar, onder de grote duivel die op de wand was geschilderd. Een onbelangrijk voorval dus. Maar nu beefde zijn hand een beetje en het vlammetje van de lucifer gleed even langs zijn keurig geschoren kin. De ander keek op.

'Nervous, spic?'

De belediging overviel hem. Zelfs zozeer dat hij dacht het niet goed verstaan te hebben. Het was mogelijk dat de man iets gezegd had dat erop leek. *Stick* misschien, of *slip.* Of *Nick*, of *Dick.* Snel stopte hij het doosje lucifers in de zak van zijn colbert omdat hij zijn gezicht voelde branden. Hij liep weg van de matroos en ging hardnekkig staan staren in de richting vanwaar de bus moest komen. Maar dat was stom. De straat was verlaten. De bus zou heus niet sneller komen omdat hij die kant opkeek.

Hij moest zich ergens op concenteren. En hij begon te denken aan de helse kop van de rode duivel die op de wand van het Palladium was geschilderd. Maar de duivelse muurschildering was al verweven met de blonde matroos. Hij probeerde het beeld kwijt te raken. Maar het was onmogelijk niet te denken. In ieder geval moest hij zijn gedachten zien te richten op iets ongevaarlijks. En, volkomen zinloos, begon hij te berekenen wat op dat moment zijn relatie was met de geografie van die plek.

Hij stond op de stoep aan de noordzijde van de Avenida Muñoz Rivera. Achter hem lag de zee (hij kon elke golfslag met een langgerekt 'chaaas' horen zuchten op het zand.) Voor hem, voorbij de Avenida Muñoz Rivera, was het rode neonlicht: 'Palladium'. Rechts van hem, onder de lantaarnpaal... de matroos. Wat stom om te doen alsof hij er niet was. Hij maakte deel uit van zijn wereld. Maar toch wilde hij niet naar hem kijken en hij draaide zich om naar links. Bijna onmiddellijk hoorde hij de voetstappen.

Hij hoorde de voetstappen achter zich, langzaam, zwaar (eerst de hak: tak... daarna de zool: sha...). Hij hield zijn adem in. Hij wilde zich omdraaien maar hij deed een bijna onmenselijke poging om zich niet te verroeren. Als hij zich om zou draaien zou de ander misschien denken dat hij bang was. Bovendien zou een beweging van hem, of welke beweging dan ook, uitdagend kunnen werken. Hij bleef roerloos staan en staarde in de ruimte, zijn zenuwen waren tot het uiterste gespannen: tak... sha... tak... sha..., tak... sha... De ander was stil blijven staan. Een eindeloze stilte van slechts een paar seconden. Toen weer de voetstappen, maar nu van hem af, steeds weloverwogen, tak... sha..., tak... sha, irriterend. Eindelijk weer een stilte... Niets. Alleen het langgerekte chaaas-geluid van de golfslag op de zand. Maar hij wist dat hij daar weer stond, onder de lantaarnpaal. En de bus kwam maar niet...

Opnieuw probeerde hij zijn aandacht op iets anders te richten dan op de figuur wiens zwijgende aanwezigheid zo zwaar op hem drukte. Hij keek om zich heen en

ontdekte, heel dichtbij, een klein geel bordje in het grasveld dat langs het trottior liep. Het had zwarte letters en hij las snel: ‘Federal Property’.

In het begin drong de betekenis ervan niet tot hem door. Maar toen begreep hij het. Het grasveld was federaal eigendom. Het strand achter hem ook. De stoep daarentegen was eigendom van het eiland. Weer begon hij in geografische termen te den-

ken. Hij haalde zich het beeld voor ogen van het eilandje San Juan, vanuit de lucht gezien. En voor het eerst begreep hij iets waar hij nog nooit aan gedacht had. Het was als het licht van een openbaring. Zijn stad was belegerd: La Puntilla, Isla Grande, La Aduana, Casa Blanca, El Morro, San Cristóbal... En alles daar, de hele kust waar de zeegolven uiteenspatten om met een zacht en langgerekt 'chaaas' te sterven op het zand. En het grasveld: 'Federal Property'. Bijna zonder het te willen deed hij een stap naar achter. En hij kon er niets aan doen dat hij een vreemd gevoel kreeg. Want nu stond hij, als een kolos uit heroïsche tijden, tegelijkertijd in twee werelden: het grasveld en de stoep. En de straat was verlaten. De bus kwam nog steeds niet.

Hij hoorde lachen en zag twee vrouwen uit het Palladium komen. Bijna tegelijkertijd hoorde hij het andere geluid. Het was onmiskenbaar. Toch voelde hij zich gedwongen zich om te draaien om te zien of het zo was. En inderdaad! Hij kreeg een gevoel van zowel schaamte als verontwaardiging. Waarom? Ten slotte... Het ging niet om de daad op zich. Maar de plaats! Achter hem lag het strand in het donker. Hij had kunnen... Hoe dan ook, het was zijn houding. De matroos stond op de rand van het grasveld en van daaraf piste hij met veel lawaai op de stoep. Het straaltje was al een stroom geworden die over het beton liep en zijn voeten bedreigde. De vrouwen uit het Palladium kwamen dichterbij. En hij hoorde de onbeschaamde straal, het irriterende geluid, de stroom die zich uitbreidde en langzaam naar hem toekwam, steeds dichterbij... Plotseling kreeg dit onbetekende feit in zijn ogen iets monsterachtigs, iets wreeds, alsof een alles verpletterende kracht de stad was binnengedrongen en probeerde alles, alles met de grond gelijk te maken. 'You should not do that here' waarschuwde hij met een stem die hij rustig wilde laten klinken, terwijl hij achteruitweek om zijn voeten te redden. De matroos glimlachte en kwam naar hem toe:

'Who cares?'

En plotseling, zonder reden, zomaar, gingen zijn beide vuisten omhoog:

'Who cares about nothing in this fucking city?'

Om zijn lippen lang een onverklaarbare glimlach. En de twee grote handen schuurden langs het lichtbruine gezicht.

Het leek in niets op een klap, hoe licht dan ook. Zelfs niet op de lichtste schram. Een simpele aanraking, zonder merkbare druk, alsof de onzuivere vingers een niet bestaande zalf bijna, met zachtheid op de huid smeerden. En toch had hij nog nooit zo'n afschuwelijke klap gevoeld. Het was alsof een vreselijk wezen hem plotseling, in één ruk al zijn menselijke attributen had afgerukt. En hij dacht dat er inderdaad een verwoestende kracht in hem riep om de vernietiging van de stad, om zijn eigen vernietiging, in een poging hem te veranderen in een infrahumane materie, in een ding, een objekt; misschien wel in een mineraal, of een plant. En als in doodsnood voelde hij de noodzaak dat te voorkomen, hij voelde dat hij San Juan moest redden. Hoewel hij er geen idee van had hoe hij dat zou kunnen doen.

In een instinctieve reactie had zijn linkerhand de aanval afgeslagen door het lichaam van dat wezen (een rode duivel of een vernietigende god) krachtig van zich af te duwen, terwijl zijn rechterhand tegelijkertijd met kinderlijk automatisme zijn zakdoek zocht om zijn gekrenkte gezicht schoon te vegen. In de zak waarin hij zijn zakdoek bewaarde kwamen zijn vingers in aanraking met iets hard en kils, zacht om te voelen maar toch kil en hard als staal, hoewel hij niet zozeer de kilte of de hardheid ervan voelde omdat hij zich op het moment van kontakt met het voorwerp zelf een voorwerp voelde, dus ook hard en kil als staal.

Toen die afschuwelijke vuisten weer omhoog gingen om de vernietiging te voltooien (van hem? van San Juan?) bracht zijn hand, hard en kil onder het felle licht van de buislampen, dat verschrikkelijke geluid teweeg dat gelijk was aan wat God (de trotse

God met de donderstem) gemaakt had toen hij zei: ‘Laat het licht komen!’ Hetzelfde geluid van metafysische schrik dat de wereld deed beven toen God (de bedroefde, de gevoelige) zijn adem blies over een vuistvol aarde en vol smart prevelde: ‘Jij bent de mens.’ En toen hij de stalen hand zag bleef er van de duivelse god slechts een vod over dat dubbel sloeg, waarna de bovenhelft van zijn lichaam op het grond viel (waarom was dat nu rood?) en de onderhelft (het onreine met heel zijn blote schaamteloosheid) op het grijze trottoir.

Hij zag het roerloze lichaam in het licht van de koplampen van de bus waar hij al zo lang op had gewacht en hij wist dat zijn hand weer menselijk was omdat hij beefde en hij merkte dat hij drijfnat was van het zweet. En toen hoorde hij het klikklak van de vrouwen die geschrokken weg renden. En de algehele betekenis van het gebeurde drong door tot zijn beuwustzijn: Hij was geen objekt meer, hij was geen mineraal, geen plant, en zelfs geen dier. Zoals hij daar stond, tussen de wereld van het strand en de wereld van de straat was hij onmiskenbaar een mens. Een mens die rechtovereind stond voor de ontdekte betekenis van zijn stad. En voor een hijgende bus die gestopt is. En met één enkele route voor ogen aangegeven op de bloedende zijkant van de bus.

Vertaling (uit het Spaans): Truus van Delft.

René Depestre
voor Haiti

Regen van het vaderland, val, val krachtig neer
   Op mijn hart dat brandt
   Werp je fijne frisse druppels
   Op mijn vurige herinnering.

HAITI
Al honderden jaren lang
Schrijf ik die naam in het zand
En de zee wist hem steeds weer uit
En de pijn wist hem steeds weer uit
En elke ochtend opnieuw
Schrijf ik hem neer in het duizendjarige zand
   van mijn geduld

HAITI
De jaren gaan voorbij
Met hun grote stilte van de zee
In mijn aderen is nog moed
En schoonheid voor duizenden jaren
Maar het lichaam hangt af van ieder
      klein toeval
En de geest bezit niet de eeuwigheid!

HAITI
Jij en ik kijken elkaar aan
Door het eindeloze glas
En in mijn ogen weent
één enkel verlangen:
Nog eens de regen te voelen
Op mijn eeuwige dorst
Op mijn eeuwige smart!

Haiti, (1926-)
Vertaling (uit het Frans): Truus van Delft

Donald Hinde
Lotgevallen van een busconducteur

Hij was een grote vent met een bleek gezicht en een heel netwerk aders op zijn wangen. Op de bovenkant van zijn handen waren de blauwe aders duidelijk te zien en ik dacht in stilte dat ik eindelijk een Engelsman met echt blauw bloed had ontdekt. Zijn uniform was gekreukeld en smoezelig alsof hij erin geslapen had. De zakken van zijn jas puilden uit door zijn sandwiches.

'Zonnetje,' zei hij tegen me, 'vandaag ga je met mij mee. Is dit de eerste keer dat je alleen de weg op gaat?'

'Ja,' zei ik en mijn stem had iets smekends.

'Geeft niks hoor, de eerste veertig jaar zijn het ergst.'

'Sambo,' zei een klein gedrongen mannetje met een kop als een pompoen en een roze petje op: 'Ga jij vandaag met ouwe Tom Simmonds mee?'

'Ja,' zei ik.

'Pas maar op. Hij vermoordt conducteurs. Hij is verantwoordelijk voor het permanente tekort aan busconducteurs bij "London Transport". Nog maar twee maanden geleden kwam ouwe Arry Stout hier binnen en viel zo dood neer. Oorzaak: overwerk. Hij was Tom's maat.'

'Ja, echt waar, Zwartje,' zei een ander, die eruit zag als een bezem. 'Hoeveel conducteurs heb je al gedood, Tom?'

'Drie. En twee anderen hebben ontslag genomen,' zei Tom met evenveel doodsverachting als een Wildwest-held die de cylinders van zijn revolvers controleert. 'Hoe is je hart, Zonnetje?' zei Tom zonder het sigarettestompje uit zijn mond te halen. Wel zes of zeven keer probeerde hij zijn aansteker aan te krijgen en hij bleef het peukje maar aansteken. Tom was nog druk met zijn aansteker bezig toen een andere chauffeur op zijn tenen achter hem ging staan, zijn lippen tuitte en met zijn rechterhand op zijn mond zei:

'Prrrps.'

Tom draaide zich om, pakte een punt van zijn jasje vast, hield die vlak voor zijn kruis en richtte het op de chauffeur.

'Hé Tom, die leeftijd ben je toch wel te boven,' zei iemand.

'Ze zouden je eens goed moeten pakken.'

'Verdomd, hij heeft een trapje nodig. Prrrpps!'

'Donder op.'

'Prrrpps.'

'Kop op, Zonnetje. Tom zal je altijd vertellen dat de eerste veertig jaren het ergst zijn. Zorg goed voor de passagiers, behandel ze vriendelijk, dan zullen ze zelfs voor je willen sterven.' 'Hé, Charlie, laat Sambo eens de stropdas zien die die oude dame je voor de Kerst heeft gegeven.'

'Een klap om je oren zul je bedoelen. Dat kun je krijgen, Zonnetje.'

Ik deed of ik niets had gehoord. Voor mij was het ogenblik aangebroken om mijn werk bij het openbaar vervoer te beginnen. Ik moest kalm zijn, beleefd en vastberaden, ook moest ik hulpvaardig zijn, al was ik nog geen maand in Londen.

Ik stapte in de bus, die kroop de garage uit de stroom ochtendverkeer in en baande zich een weg naar de rand van het trottoir. Er stapten veel passagiers in... Meisjes in vrolijke katoenen jurken, mannen in zwarte pakken met een opgevouwen paraplu in hun hand en een bolhoed op hun hoofd, arbeiders met dassen om hun nek die paardekoersberichten lazen. Wat romantisch, dacht ik, en ik bleef als vastgeroest op het balkon staan en vergat het vertreksignaal te geven. Iedereen ging zitten, daarna was er wat krantengeritsel en werd er een paar maal discreet gekucht. Ik

bleef rustig staan. Een man kwam de hoek om rennen en dook het nog steeds stilstaande voertuig in.

‘Waar ik op wachtte? Dat wist ik zelf niet.’ Toen liet Tom de bus een paar meter vooruit kruipen en trok plotseling hard op; ik maakte een snelle beweging om mijn evenwicht te bewaren en drukte tegelijkertijd op de bel: ‘ding, ding’, een verlate handeling. Op dit punt bestaat er veel overeenkomst tussen de wereld van een busconducteur en een jonge leraar die zijn eerste les moet geven. Hoe moet hij zijn probleemkind herkennen? Hoe herkent een conducteur een probleempassagier? Zenuwachtig liep ik het gangpad door. Elk moment kon mij gevraagd worden naar plaatsen waar ik nog nooit van had gehoord. Kon ik munten krijgen voor ritten die ik niet kende!

‘Nog kaartjes gewenst?’ vroeg ik. Het was een overbodige vraag omdat ik nog geen kaartje verkocht had. Mijn stem klonk heel raar. De man die het ochtendblad aan het lezen was zei: ‘Westminster, alstublieft,’ en zijn hand schoot automatisch uit om mij het geld te geven.

‘Westminster,’ dat was een vage naam in mijn geheugen. Hoeveel kostte die rit ook al weer, acht pence, tien pence, een shilling? Oh, ik moet gewoon even in mijn kleine rittenboekje kijken. Daar was het al. Maar waar was ik eigenlijk? O ja, hij was bij het busstation ingestapt. Kostbare minuten gingen voorbij, passagiers stapten gehaast in en uit, gebruik makend van mijn gebrek aan ervaring. Eindelijk zei de man die nog steeds zijn hand uitgestrekt hield voor het wisselgeld en zijn kaartje:

‘Het kost tien pence, conducteur.’

‘Conducteur,’ riep een eerlijke vrouw, ‘ik heb nog niet betaald.’ Ze stopte het geld in mijn hand. ‘Ik wil er bij de volgende halte uit.’

‘Drie pence, alstublieft,’ zei een ander.

‘Eentje naar de Cut. Ik ben in Waterlane ingestapt,’ zei weer een ander.

‘Een halfje naar Charing Cross,’ kwetterde een schoolmeisje met sproeten.

‘Hé, conducteur, ik leg het geld onder de trap,’ riep een man die van het bovendak kwam. En zo ging het maar door. Waar waren we nu weer? Brixton? ... Nee... ja... nee... maar we zijn Brixton al voorbij! Dat was Ovald, waar we net langs gingen. Mijn God, wanneer zal het allemaal voorbij zijn, riep ik in wanhoop. Eindelijk stapte er een controleur in. Hij keek me geamuseerd aan, dacht ik, toen hij merkte dat dit mijn eerste rit was.

‘Kalm maar. Ga jij het geld maar innen op het bovendek. Ik zal wel op de mensen letten die hier beneden uitstappen,’ zei hij. ‘Mijn God,’ zei ik, terwijl ik de zeven treden opliep naar het bovendek. Ik was helemaal vergeten dat hierboven ook passagiers zitten.

De bus schommelde heen en weer alsof het een tak van een mangoboom was met een dozijn kinderen erop. ‘Je moet met doorgebogen knieën staan,’ had de instructeur me aangeraden. Ik ging meer ontspannen staan. Plotseling remde de bus bij een halte. Ik werd door de gang gestuwd. Ik pakte een handgreep beet, zwaaide door en kwam ten slotte op de schoot van een dame terecht. Zij was verbijsterd, de passagiers lachten, en ik schaamde me dood.

‘Je zult de kneepjes van het vak wel gauw leren, vriend,’ zei een oude man met vrolijke oogjes. En inderdaad, zes maanden later vertelde ik een nieuwe kandidaat dat de eerste vijf maanden het ergst zijn. Een conducteur moet een kruising zijn tussen een telmachine en een psychiater om in staat te zijn zijn werkgevers en het publiek met één draai van het kaartjesapparaat te behagen. Maar omdat een conducteur nu eenmaal beter is in elementaire wiskunde dan in psychiatrie krijgt het publiek onvermijdelijk het slechtste van hem.

Op de een of andere manier is in het buitenland bekend geworden dat de fijnste passagiers de vrolijke werksters zijn op de vroege ritten naar het centrum van Londen. Waarom dat zo is? Dat is al zolang geleden vastgesteld dat het zinloos is er nog over te discussiëren. Maar hoe dan ook, ik was het er mee eens. Ze praten

graag, ze hebben altijd plezier en betalen steeds met gepast geld. Een duidelijk verschil met de kantoormensen en de schoolkinderen die op de latere ritten reizen.

Zoals overal en altijd zijn de meningen over dit onderwerp verdeeld. Sommige conducteurs zijn van mening dat er geen goede passagiers zijn, en veel passagiers zeggen dat alle conducteurs

samen een grote gemene groep vormen:

'Ze drukken allemaal op de vertrekbel wanneer je bijna bij de halte bent,' is hun favoriete klacht.

Maar ik zal me altijd de kleine tiener herinneren die wel vijf minuten tegen me glimlachte. Tenslotte zei ze tegen me: 'Herinnert u het zich niet?' Ik herinnerde me niets, dus glimlachte ik maar breeduit.

'Natuurlijk wel, dat moet,' ging ze verder, en leunde dichter naar me toe, 'drie weken geleden stapte ik bij u in de bus, lijn 49, ik had mijn tas vergeten en geen geld bij me, en ik had een ontzettende haast en toen heeft u de rit voor mij betaald. U heeft me niet in de kou laten staan zoals die vervelende oude conducteur gisteren met die oude dame. Alstublieft,' zei ze terwijl ze haar hand in de mijne duwde, 'alstublieft, hier heeft u een halfcrown. Kom, pak hem nou aan.'

Hoe kon ik haar vertellen dat ik nooit op lijn 49 gewerkt had. Zonder iets te zeggen gaf ik haar de munt terug. 'Het is al zolang geleden,' zei ik, en drukte even haar hand, 'lief van je dat je eraan gedacht hebt.'

'Behandel ze goed, dan zullen ze je allemaal kadootjes geven...' had iemand eens gezegd.

Zij had een donkere huid en ze droeg een chique mantelpak. Ik pakte de koffer uit haar handen zodra ze bij de bushalte kwam en zette hem onder de trap. Dat was een speciale service voor oudere dames, maar ook heel geschikt voor leuke meisjes. 'Ik moet naar Hayter Road, Brixton. Het schijnt dat deze bus daar heen gaat. Zoudt u mij kunnen waarschuwen?'

'Ja, het komt voor mekaar.'

'Dank u,' zei ze.

'Graag gedaan,' zei ik in mezelf.

'Ik weet het niet,' dacht ik dat ze zei, of misschien was het wel telepathie.

Ik wil je zo graag zeggen dat ik je al eens gezien heb. Maar dat is een beetje afgezaagd.

Zeg dat wel, ja. Probeer eens iets anders.

Ik kan niets bedenken. Ik raak in de war door jou.

Hoe vaak per dag raak je in de war?

Zo erg als nu al in vele maanden niet.

Zeker door mijn benen.

Dat niet alleen. Uit welke plaats van Jamaica kom je?

Hoe weet je dat ik uit Jamaica kom?

Alle mooie donkere meisjes komen uit Jamaica. Tenminste, dat geloof ik. Zie je, ik kom zelf ook uit Jamaica.

Aha. Wat weet je nog meer over mij?

Je bent verpleegster.

Hoe weet je dat?

Dat is altijd de eerste gok.

Ja, dat is zo. Ik denk dat ik zou raden dat je busconducteur bent wanneer ik je zonder uniform zou zien.

Het zou leuk zijn elkaar te ontmoeten als ik geen uniform aan heb.

Misschien. Maar ik denk niet dat we dat moeten doen.

Kom nou niet met 'vreemde mannen' of zo. Je eigen landgenoot is toch geen vreemde in een vreemd land, in ieder geval niet voor jou.

'Conducteur,' zei de jongedame luid, 'dit is toch Brixton?'

'Ja.'

'U laat me toch niet te ver gaan, hè?'

‘Uw halte komt na de rotonde.’
‘Goed.’
Zullen we elkaar nog eens zien?, zei mijn hart tegen haar toen ze uit de bus stapte.
Nee, zei haar hart tegen het mijne.
Waarom niet? Kun je me zelfs niet je adres in Hayter Road geven?
Misschien ga ik daar wel heen om te trouwen.
Dat zou vreselijk zijn.
Dank je, dank je zeer.
Zo heb ik het niet bedoeld. Ik ben gewoon jaloers, daar komt

het door.
'Gosjemijne.'
Ah, verengelsd, hè. Kun je me vertellen hoe je heet? Kom, zeg me dat je Merle heet. Het geeft niet als het niet waar is.
Zoveel beteken ik echt niet voor jou. Ik ben alleen maar een paar mooie benen en een rond achterwerk voor je. Over een uurtje zul je je niet eens meer herinneren hoe mijn gezicht eruit ziet. Kijk, daar komen een paar fraaie benen aan!
Die? Wat denk je wel! Ze heeft een ladder op haar rechterknie. Zie je wel! Nou, veel plezier met benen kijken!
'Conducteur, weet u waar Streatham Place is?'
'Ja.'
'Wilt u me waarschuwen als we daar zijn?'
'Goed. Zes pence, alstublieft.'
Ze deed haar linkerhandschoen uit. Ze droeg een trouwring. Ze was niet telepathisch. Ik vraag me af of ik aan Streatham Place zal denken.

De oude vrouw was nog zo'n veertig meter van de bus verwijderd. Ze waggelde naar de bus als een slow-motion film die een schip laat zien dat op de golven deint. Ik keek de andere kant op en stak mijn hand uit om op de bel te drukken, maar de blauwe ogen van de blonde vrouw weerhielden me. De oude vrouw kwam aanwaggelen, steeds dichter en dichterbij de bus.
'Pak mijn tas aan,' zei ze.
'Natuurlijk.'
'Die conducteurs wachten nooit op je,' zei ze.
'Nee, ze doen waar ze zin in hebben, nietwaar?' zei een vrouw verwijtend.
'Ik heb toch gewacht,' zei ik.
'Ja, dat weet ik,' zei die oude schat, 'maar tegen je zin.'
'Hoe anders?' wilde ik haar vragen, maar ik zei niets.
'Weet u ook of de winkels in Brixton open zijn?' vroeg de oude vrouw.
'Ja, maar het kost u meer dan drie pence om daar te komen.'
'De laatste keer dat ik naar Brixton ging kostte het drie pence.'
'Dat was lang geleden.'
'Vroeger kon je de hele dag reizen voor zes pence.'
Ik denk dat ze me wilde ergeren. Ik liep boos terug naar het balkon.
'Ze doet me denken aan een tante van me,' zei de blonde vrouw toen ze uitstapte.
'De tijden zijn veranderd,' mijmerde de oude vrouw. Ze ging toch maar niet naar Brixton. 'Geef mij mijn tas maar,' zei ze. 'Hé, je ziet er niet gek uit. Heb je een vaste vriendin?'
'Een wat?'
'Kijk, kijk, hij bloost. Ik wist niet dat jullie soort kon blozen. Het zijn zijn ogen. Nou, heb je een vaste vriendin?'
De vlammen sloegen me uit. De oude feeks lachte nog steeds toen de bus al halverwege de straat was.

Jamaica (1934-)
Vertaling (uit het Engels): Truus van Delft

V.S. Naipaul
Goudtandje

Haar echte naam heb ik nooit geweten, hoogstwaarschijnlijk had ze die wel, maar ik heb haar nooit anders horen noemen dan Goudtandje. Ze had inderdaad gouden tanden. Zestien stuks in totaal.

Ze had op jonge leeftijd een goede partij getrouwd en kort na haar huwelijk ruilde ze haar volmaakt gezonde tanden in voor gouden tanden om de wereld te laten zien dat haar man zeer vermogend was. Zelfs zonder haar gouden tanden zou mijn tante een opvallende vrouw geweest zijn. Ze was klein, net 1.50 meter, en ze was dik. Als je haar in silhouet zag wist je niet goed of ze nu met haar gezicht naar je toe stond of opzij keek.

Ze at weinig en bad veel. Omdat haar familie Hindoes was en haar man een pundit, was zij ook orthodox Hindoes. Van het Hindoeïsme wist ze niet veel meer dan de ceremonieën en de taboes, maar dat was voldoende voor haar. Voor Goudtandje was God een Macht en het godsdienstritueel een middel om die Macht aan te wenden voor een groot praktisch nut, haar eigen welzijn.

Ik vrees dat ik wellicht de indruk heb gewekt dat Goudtandje zoveel bad omdat ze minder dik wilde zijn. Maar Goudtandje had geen kinderen en ze was al bijna veertig. Ze was teneergeslagen door haar kinderloosheid, niet door haar dikte, en ze bad om die vloek te laten verdwijnen. Ze was bereid alles te proberen, elk ritueel, elk gebed, om de bovennatuurlijke Macht te vangen en op het goede pad te brengen.

En zo kwam het dat ze haar toevlucht ging nemen tot heimelijke christelijke praktijken.

In die tijd woonde ze in een plattelandsdorp genaamd Cunupia, in de provincie Caroni. Hier had de Canadese zending lange tijd strijd gevoerd tegen de Indiaanse heidenen en vele zieltjes gewonnen. Maar Goudtandje hield stand. De dominee van Cunupia besteedde al zijn Presbyteriaanse vroomheid aan haar, en het hoofd van de zendingsschool eveneens. Maar allemaal tevergeefs. Niet een keer lukte het Goudtandje ertoe over te halen om zelfs maar te denken aan bekering. Het idee alleen al vervulde haar met afschuw. Haar vader was in zijn tijd een van de bekendste Hindoe-pundits geweest en zelfs nu had de faam van haar man als pundit, als een man die Sanskriet kon lezen en schrijven, zich tot ver buiten Cunupia verbreid. Ze twijfelde er absoluut niet aan dat de Hindoes de beste mensen van de wereld waren en dat het Hindoeïsme een superieur geloof was. Ze was wel bereid bepaalde excentrieke gewoonten uit te zoeken, en die aan te passen en op te nemen in haar manier van bidden, maar haar eigen geloof afzweren, nee, nooit.

Het Presbyteriaans geloof was niet het enige gevaar waaraan een goede Hindoe bloot stond in Cunupia. Naast de natuurlijk altijd aanwezige dreiging van openlijke Moslim agressie moest je rekening houden met de katholieken. Hun brochures lagen overal en het was moeilijk eraan te ontkomen. Daarin las Goudtandje over novenen en rozenkransen, over grote aantallen heiligen en engelen. Dat waren dingen die ze begreep en waar ze zelfs wel wat voor voelde, en die stimuleerden haar om verder te zoeken. Ze las over de mysteries en de wonderen, over boetedoeningen en aflaten. Haar twijfel verminderde en maakte plaats voor een bezielend, zij het nog wat aarzelend, enthousiasme.

Op een ochtend nam ze de trein naar het provinciestadje Chaguanas, 3 mijl, 2 stations en 20 minuten verderop. De St. Philip-en-St. Jameskerk staat imposant aan het eind van de Caroni Savannah-weg, en hoewel Goudtandje Chaguanas goed kende, wist ze alleen van de kerk dat die een klok had waarop ze had gekeken als ze naar het nabijgelegen station ging. Tot nu toe had ze veel meer belangstelling gehad voor het saaie, okerkleurige gebouw dat er tegenover stond: het politiebureau. Ze voelde zich gedwongen het kerkplein op te gaan; ze was verbaasd door haar eigen vermetelheid en voelde zich als een ontdekkingsreiziger in een land vol kannibalen. Tot haar opluchting was de kerk leeg. Het was er niet zo angstaanjagend als ze had verwacht.

Het goud en de beelden en de schitterende kleding deden haar sterk denken aan haar Hindoetempel. Haar blik viel op een bescheiden bordje: *kaarsen twee cent per stuk.* Ze maakte de knoop los in het uiteinde van haar sluier waarin ze haar geld bewaarde, haalde er drie cent uit, stopte die in het kistje, pakte een kaars en prevelde een gebed in het Hindoestaans. Even kreeg ze een gevoel van vreugde en trots, maar dat maakte al gauw plaats voor een schuldgevoel, en plotseling wilde ze zo snel als haar gewicht haar toestond weglopen uit de kerk.

Ze ging met de bus naar huis en verborg de kaars in haar ladenkastje. Ze was een beetje bang geweest dat haar man met zijn Brahmaanse aanleg voor helderziendheid de reden van haar reisje naar Chaguanas zou hebben ontdekt. Maar toen haar

man na vier dagen, die ze in een extase van gebed had doorgebracht, nog niets had gezegd, leek het haar veilig de kaars aan te steken.

Ze liet hem 's avonds heimelijk branden voor de Hindoe-beeldjes, en zo stuurde ze, dacht ze, dubbel efficiënte gebeden naar boven.

Haar godsdienst-schizofrenie werd met de dag erger en al gauw ging ze een kruisje dragen. Noch haar man, noch haar buren wisten het. Het kettinkje ging verloren in de vetlagen om haar hals en het kruisje zelf lag begraven in het dal van haar reusachtige boezem. Later bemachtigde ze nog twee heiligenprenten, een van de Maagd Maria en de ander van de kruisiging, en ze verborg ze zorgvuldig voor haar man. De gebeden die ze voor deze christelijke dingen deed gaven haar nieuwe hoop en vertrouwen. Ze raakte verslaafd aan het christelijk geloof.

Toen werd haar man Ramprasad ziek.

Goudtandje schrok van de plotselinge onverklaarbare ziekte van Ramprasad. Ze wist dat het geen gewone ziekte was, en ze wist ook dat haar godsdienstovertreding de oorzaak ervan was. De districtsarts van Chaguanas zei dat het suikerziekte was, maar Goudtandje wist wel beter. Om het zekere voor het onzekere te nemen gebruikte ze toch de insuline die hij voorschreef, en voor alle zekerheid raadpleegde ze Ganesh Pundit, de masseur met mystieke gaven, die als gebedsgenezer geëerd werd.

Ganesh kwam helemaal uit Feunte Grove naar Cunupia. Hij deed heel nederig, hij wilde Goudtandjes man heel graag dienen, omdat hij een Brahmin onder de Brahmins was, een Panday, een man die alle vijf Veda's kende, terwijl hij, Ganes, maar een Chanbay was en er maar vier kende.

Met zijn vlekkeloos witte ‘koortha’, zijn zorgvuldig geknoopte ‘dhoti’ en zijn groene sjaal met franje, om er elegant uit te zien, straalde Ganesh het vertrouwen uit van professioneel mysticus. Hij keek naar de zieke man, zag hoe bleek hij was, en snoof onderzoekend de lucht op. ‘Deze man is behekst,’ zei hij langzaam. ‘Zeven geesten hebben hem in hun macht.’

Voor Goudtandje was dat niets nieuws. Vanaf het begin had ze geweten dat er geesten in het spel waren, maar ze was blij dat Ganesh hun aantal had geraden.

‘Maar u hoeft zich geen zorgen te maken,’ voegde Ganesh eraan toe. ‘We zullen het huis “dichtbinden” - met spirituele banden - dan zal er geen geest meer in kunnen komen.’

Toen haalde Goudtandje, zonder dat haar iets gevraagd was, een deken tevoorschijn, vouwde hem dubbel, legde hem op de vloer en nodigde Ganesh uit erop te gaan zitten. Daarna bracht ze hem een koperen kan met vers water, een mangoblad en een bord vol gloeiende houtskool.

‘Breng me wat “ghee”,’ zei Ganesh en toen Goudtandje dat gedaan had ging hij aan de slag. Hij prevelde voortdurend in het Hindoestaans en met het mango-blad sprenkelde hij het water uit de koperen kan om zich heen. Daarna liet hij de ‘ghee’ smelten in het vuur, de houtskool siste zo hard dat Goudtandje zijn woorden niet kon verstaan. Hij kwam al gauw overeind en zei: ‘U moet een beetje van de as van dit vuur op uw man's voorhoofd smeren, maar als hij dat niet toestaat moet u het in zijn eten mengen. U moet het water in deze kan bewaren en hem elke nacht voor uw voordeur zetten.’

Goudtandje trok de sluier over haar voorhoofd.

Ganesh kuchte. ‘Dat is alles,’ zei hij, terwijl hij zijn sjaal recht trok. ‘Meer kan ik niet doen. God zal zorgen voor de rest.’ Hij wilde geen geld hebben voor zijn diensten. Voor een eenvoudig man als hij, zei hij, was het al voldoende eer om Pundit Ramprasad te mogen dienen, en zij, Goudtandje, was door het lot aangewezen om de echtgenote te zijn van zo'n achtenswaardig man.

Goudtandje kreeg de indruk dat Ganesh met kennis uit de eerste hand sprak over het lot en de verschillende vormen ervan, en haar hart, dat al diep onder vele inches sterfelijk, slobberig vlees lag, zonk nog dieper weg.

'Baba,' zei ze aarzelend, 'eerwaarde vader, ik moet u iets vertellen.' Maar ze kon geen woord meer uitbrengen. Toen Ganesh dit zag raakten zijn ogen vervuld van barmhartigheid en liefde:

'Wat is er, mijn kind?'

'Ik heb iets heel ergs gedaan, Baba.'

'Wat dan?' vroeg hij, en de manier waarop hij sprak toonde aan dat Goudtandje niets slechts kon doen.

'Ik heb christelijke dingen aanbeden.'

En tot Goudtandjes verrassing glimlachte Ganesh vriendelijk. 'En denk je dat God dat erg vindt, mijn dochter? Er is maar één God en verschillende mensen aanbidden Hem op verschillende manieren. Het geeft niet hoe je bidt. God is al blij als je bidt.'

'Dus het is niet mijn schuld dat mijn man ziek geworden is?' 'Nee, natuurlijk niet, mijn dochter.'

Op grond van zijn vakbekwaamheid werd Ganesh door mensen van velerlei geloof geraadpleegd, en met de steun van de mystiek had hij de soepelheid van het Hindoeïsme uitgebuit en ruimte gecreëerd voor alle soorten geloof. Daardoor had hij vele cliënten, zoals hij hen noemde, vele trevreden cliënten.

Vanaf dat moment smeerde Goudtandje niet alleen Ramprasad's bleke voorhoofd in met de heilige as die Ganesh had voorgeschreven, maar mengde ze ook behoorlijke hoeveelheden ervan in zijn eten.

Ramprasad's eetlust, die zelfs als hij ziek was, enorm was, verminderde; en plotseling ging hij zo duidelijk en alarmerend achteruit dat zijn vrouw er niets van begreep.

Ze deed meer as in zijn eten dan voorheen, en toen het op was en Ramprasad nog verder uitteerde nam ze haar toevlucht tot het laatste redmiddel dat een Hindoe-echtgenote heeft. Ze bracht haar man naar haar moeder's huis. Die eerbiedwaardige dame, mijn grootmoeder, woonde bij ons in Port-of-Spain, in Woodbrook.

Ramprasad was lang en broodmager en zijn gezicht was asgrauw. Van zijn krachtige stem die wel duizend theologische gezichtspunten had uiteengezet en wel honderd purana's had geciteerd was slechts aarzelend gefluister overgebleven. We sloten hem op in een kamer die vreemd genoeg provisiekamer genoemd werd. Hij was nooit als provisiekamer in gebruik geweest en je kunt alleen maar veronderstellen dat de architect hem, zo'n veertig jaar geleden voor dat doel ontworpen had, met dat typische idealisme van zijn soort.

Als je de provisiekamer in wilde, moest je zodra je de deur opendeed, op het bed klimmen; dat paste wonderlijk genoeg precies in het kamertje. De onderkant van de muren was van beton, de bovenste helft bestond uit dicht traliewerk; ramen waren er niet.

Mijn grootmoeder betwijfelde of die kamer nu wel zo geschikt was voor een zieke man. Ze maakte zich bezorgd over het traliewerk. Daardoor hadden de wind en het licht vrij spel, en als het aan haar lag zou Ramprasad in ieder geval niet daaraan sterven. Met karton, zeildoek en canvas maakte ze het traliewerk winddicht.

En ja hoor, binnen een week kwam Ramprasad's eetlust weer terug, even onverzadigbaar en aanhoudend als voorheen. Mijn grootmoeder zei dat dat allemaàl aan haar te danken was, hoewel Goudtandje wist dat de as die ze hem had gegeven niet zonder effect geweest was. Toen bemerkte ze tot haar grote schrik dat ze iets heel belangrijks over het hoofd had gezien. Het huis in Cunupia was dichtgebonden en er konden geen geesten in, maar het huis in Woodbrook was niet op die manier beschermd en elke geest kon er naar believen in of uit. Het was een dringend probleem.

Aan Ganesh viel niet te denken. Doordat hij zijn diensten gratis had aangeboden kon Goudtandje onmogelijk nog eens een beroep op hem doen.

Maar toen ze op deze manier aan Ganesh dacht herinnerde ze zich zijn woorden: ‘Het geeft niet hoe je bidt, God is blij als je bidt.’ Waarom zou ze niet nog eens het Christendom te hulp roepen? Maar ditmaal wilde ze geen enkel risico lopen. Ze besloot het tegen Ramprasad te zeggen.

Hij zat rechtop in bed te eten. Toen Goudtandje de deur open deed hield hij op met eten en knipperde met zijn ogen in het ongewenste licht. Goudtandje ging breeduit in de deuropening staan waardoor de kamer weer in de schaduw lag en hij ging door met eten. Ze leunde met haar handen op het bed. Het kraakte.

'Lieve man,' zei ze.

Ramprasad ging door met eten.

'Lieve man,' zei ze in het Engels. 'Ik denk erover na om in de kerk te gaan bidden. Je weet het maar nooit en we kunnen beter het zekere voor het onzekere nemen. Bovendien is dit huis niet dichtgebonden...'

'Ik wil niet dat je in een kerk bidt,' fluisterde hij, ook in het Engels.

Goudtandje deed het enige dat ze kon doen. Ze begon te huilen. Drie dagen achtereen vroeg ze hem toestemming om naar de kerk te gaan, en zijn tegenstand verminderde bij het zien van haar tranen. Bovendien was hij nu te zwak om ook maar ergens tegen in te gaan. Hoewel hij zijn eetlust terug had was hij nog steeds ernstig ziek en heel zwak, en zijn toestand werd met de dag slechter.

Op de vierde dag zei hij tegen Goudtandje: 'Nou, vooruit, aanbid Jezus maar en ga maar naar de kerk als je daardoor rustiger wordt.' En Goudtandje ging direkt op weg om haar geest tot rust te brengen. Elke ochtend nam ze de trolleybus naar de Rozenkranskerk om daar op haar eigen manier te bidden.

Toen waagde ze het om een kruisbeeld en prentjes van de Heilige Maagd en de Messias in huis te brengen. We waren daar allemaal een beetje bezorgd over, maar Goudtandjes godsdienstige aard was ons bekend; haar man was een geleerde pundit en hoe je de zaak ook bekeek, het was een noodsituatie, een zaak van leven of dood. Dus konden we niets anders doen dan toekijken.

Wierook, kamfer en 'ghee' brandden nu zowel voor de afbeelding van Krishna en Shiva als voor Maria en Jezus. Goudtandje bleek een bidlust te hebben die de eetlust van haar man evenaarde en wij stonden verbaasd over allebei, omdat noch het gebed noch voedsel nog maar van enig nut leken voor Ramprasad.

Op een avond, toen we door het geluid van de bel, de gong en de schelp wisten dat het officiële bidden van Goudtandje bijna voorbij was, klonk er plotseling een hevig gejammer in huis, en ik moest naar de kamer komen waar gebeden werd.

'Kom vlug, er is iets verschrikkelijks met je tante gebeurd.'

Het gebedskamertje dat nog vol wierooklucht hing, bood een wonderlijk schouwspel. Voor het Hindoebeeld lag een grote vormloze massa, als een zoutzak. Ik had Goudtandje alleen maar staand of zittend gezien, haar nu languit op de grond te zien liggen was zo ongekend en zo grotesk dat het me verwarde. Mijn grootmoeder, van nature een onheilsprofete, boog voorover en hield haar oog tegen het bovenlichaam op de vloer. 'Ik geloof dat ik haar hart niet meer hoor,' zei ze.

We waren wel een beetje geschrokken. We probeerden Goudtandje op te tillen, maar ze was zo zwaar als lood. Toen begon het lichaam plotseling licht te trillen. Het vlees onder haar kleren begon te rimpelen en te golven en de kinderen in de kamer begonnen harder te gillen. Instinctief bleven we allemaal op veilige afstand van het lichaam staan en wachtten af wat er zou gaan gebeuren. Goudtandjes hand begon op de grond te slaan en tegelijkertijd begon ze te rochelen. Mijn grootmoeder begreep nu wat er aan de hand was.

'Er is een geest in haar gekomen,' zei ze.

Toen de kinderen het woord 'geest' hoorden begonnen ze nog harder te gillen, en mijn grootmoeder gaf hen een paar petsen tot ze stil waren.

Het rochelen ging over in woorden die op een langzame angstaanjagende bibbertoon werden uitgesproken: 'Ave Maria, Hara Ram,' zei Goudtandje, 'de slangen zitten achter me aan. Overal slangen. Zeven slangen. Rama! Rama! Vol van genade.

Zeven geesten die met de trein van vier uur, uit Cunupia naar Port-of-Spain vertrekken.

Mijn grootmoeder en mijn moeder luisterden enthousiast en met een trotse blik op hun gezicht. Ik voelde me nogal beschaamd door die vertoning en ik was boos op Goudtandje omdat ze me aan het schrikken had gemaakt. Ik schoof naar de deur.

'Wie gaat daar weg? Wie is die jonge "daffar", die ongelovige?' vroeg de stem plotseling.

'Kom vlug terug, jongen,' fluisterde mijn grootmoeder. 'Kom terug en vraag haar vergiffenis.'

Ik deed wat me was opgedragen.

'Het is al goed, mijn kind,' antwoordde Goudtandje. 'Jij weet dat nog niet. Je bent nog jong.'

Daarna leek de geest uit haar weg te gaan. Ze hees zichzelf overeind totdat ze zat en vroeg zich af waarom wij daar allemaal waren. De rest van die avond gedroeg ze zich alsof er niets was gebeurd, en ze deed alsof ze niet in de gaten had dat iedereen naar haar keek en haar met ongewoon respect behandelde.

'Ik heb altijd al gezegd dat deze Christenen heel erg gelovige mensen zijn, en dat zal ik blijven zeggen,' zei mijn grootmoeder. 'Daarom heb ik Goudtandje aangemoedigd om Christendingen te aanbidden.'

Vroeg in de volgende morgen stierf Ramprasad en we hoorden het doodsbericht die middag om 1 uur op de radio na het lokale nieuws. Omdat het het enige overlijdensbericht was maakte het toch wel indruk, al zat het tussen twee reclameboodschappen in. Die middag begroeven we hem op de Mucurapo-begraafplaats. Zodra we terugkwamen zei mijn grootmoeder: 'Ik heb het altijd al gezegd en ik zal het blijven zeggen: Ik hou niet van die Christendingen. Ramprasad zou beter geworden zijn als Goudtandje naar me geluisterd had en zich niet met die Christendingen had beziggehouden.'

Goudtandje snikte instemmend en haar lichaam trilde en beefde toen ze het hele verhaal opbiechtte over haar kwansel met het Christendom. We luisterden verbijsterd en beschaamd. We wisten niet dat een goed Hindoe en een lid van onze familie zo diep kon zinken.

Goudtandje sloeg op haar borst en trok tevergeefs aan haar lange haar en smeekte om vergiffenis. 'Het is allemaal mijn schuld,' huilde ze. 'Mijn eigen schuld, Ma. Ik ben gevallen in een ogenblik van zwakte. En toen kon ik niet meer ophouden.' Mijn grootmoeders schaamte maakte plaats voor medelijden. 'Het is al goed, Goudtandje. Misschien had je dit wel nodig om weer tot jezelf te komen.'

Die avond vernietigde Goudtandje op rituele wijze elke herinnering aan het Christendom in huis.

'Je kunt het alleen jezelf nog maar verwijten, als je nu geen kinderen hebt om voor je te zorgen,' zei mijn grootmoeder.

Vertaling (uit het Engels): Truus van Delft.

Eindnoten:

1. Buiten de opzet van dit artikel valt de Cubaanse ontwikkeling die al uitgebreid behandeld werd in BZZLLETIN 70 en 71, en het Nederlandse taalgebied in het Caraibische gebied.
2. Fragment uit de onafhankelijkheidsverklaring.

J. Iven in gesprek met Tahar Ben Jelloun
Franstalige poëzie in Marokko

Een oude man bezocht elke morgen enkele cafés in Caïro en vertelde daar één of twee nokta's, verhaaltjes, over Nasser en zijn regering. Dan ging hij naar huis. Deze nokta's verspreidden zich als een lopend vuurtje in de stad, over het land, ... en bereikten uiteindelijk ook de president. Nasser was razend en vroeg aan zijn veiligheidsdienst de man op te sporen. De agenten slaagden erin de auteur van deze nokta's te vinden en brachten hem, verlegen en bevend, bij de president. ‘Bent u niet beschaamd om dergelijke valse roddels over uw land en uw president te verspreiden? Dat doet een man van uw leeftijd toch niet!’ De oude man zei niets.

De president ging verder: ‘Hier in dit mooie land bouw ik aan het socialisme, breng ik recht, vecht ik voor rechtvaardigheid, voor democratie, voor het geluk en de welvaart van mijn volk...’ De oude man onderbrak hem: ‘Excuseer, meneer de president, ik zweer op de zieltjes van mijn kinderen dat dit geen nokta van mij is.’

Dergelijke nokta's doen de ronde in heel de Arabische wereld, van Caïro tot Tripolis, van Tunis tot Rabat. In landen, waar de media onder strenge staatscontrole staan, heeft de regering geen greep op de verbeelding van het gewone volk. In landen, waar het grootste deel van de bevolking niet kan lezen, staan vertellers hoog in aanzien. De nokta is een satirisch, humoristisch verhaaltje, een wapen tegen de doffe, dagelijkse ellende, een bittere pil voor hen die het voor het zeggen hebben, een masker voor de wanhoop en de ontgoocheling.

Meddahs, die heroïsche en religieuze figuren bezingen, satirische volksdichters en vertellers van epische verhalen houden in de Maghrebijnse landen de geschiedenis van hun volk levend en zij maken het dagelijkse leven draaglijker. Men vindt deze anonieme auteurs op markten en straathoeken; niet in boeken. Schrijven kunnen ze niet, ze spreken een Arabisch of Berberdialect. In beschouwingen over literatuur in Derde Wereldlanden wordt aan deze vormen van orale literatuur vaak geen aandacht besteed. Nochtans is dit de enige vorm van literatuur, waar de meeste mensen in die landen mee te maken hebben.

In Marokko is 80% van de bevolking analfabeet. En het ziet er niet naar uit dat deze situatie in de nabije toekomst zal verbeteren: meer dan driekwart van de jongeren tussen de vijftien en negentien jaar kan lezen noch schrijven. Ook de volgende jaren zal de verteller op de markt van Marrakech meer gehoor vinden dan de Marokkaanse schrijver in Rabat of Parijs.

Al kunnen de meeste Marokkanen niet lezen, het land heeft wel twee geschreven literaturen, een Arabische en een Franse. De Franstalige literatuur in Marokko en de andere Maghreblanden, Algerije en Tunesië, is een jonge erfenis van het Franse kolonialisme. In de jaren twintig verschenen de eerste literaire werkjes in Tunesië en Algerije. In Marokko publiceerden Tunesiërs, die daar in de administratie waren tewerkgesteld. De poëzie van de Algerijn Jean Amrouche buiten beschouwing gelaten, betekenden die eerste literaire produkten niet veel. Ze waren geschreven voor de lezer van de metropool, en in functie van het beeld dat die lezer van de Maghreb had.

Men spreekt van een Maghrebijnse literatuur sinds de vroege jaren vijftig, net vóór de onafhankelijkheid van Tunesië en Marokko (1956) en vóór de Algerijnse bevrijdingsoorlog (1954-1962). De geboorte van een Franstalige literatuur in de Maghreblanden is nauw verbonden met de politieke strijd voor nationale onafhankelijkheid. Indien de eerste auteurs niet rechtstreeks betrokken waren in de onafhankelijkheidsstrijd, dan wilden zij toch getuigenis afleggen van de crisis en de

omwentelingen in hun land. In 1950 verscheen de roman *Fils du pauvre* van de Algerijn Mouloud Feraoun, tot op heden de meest gelezen auteur van Noord-Afrika. Hij werd al vlug de leidende figuur van een groep schrijvers, de ‘generatie van 52’, die het vraagstuk van de vervreemding centraal stelden in hun werk. De Maghrebijnse schrijver voelde zich ingesloten tussen twee werelden en hij kon geen van beide aanvaarden: noch de feodale moslimgemeenschap, noch de geïndustrialiseerde, Westerse samenleving. De ‘generatie van 52’ was vooral een Algerijnse aangelegenheid, al was het maar omdat, louter kwantitatief gezien, de Franstalige literatuur een grotere betekenis heeft in Algerije dan in Tunesië of Marokko. De lange kolonisatieperiode en de gevoerde assimilatiepolitiek zijn daar wellicht niet vreemd aan. De Algerijnse auteurs bleven ook later nog een eindje vooruitlopen. In de helft van de jaren vijftig al zochten zij naar een eigen uitdrukkingswijze en waren vormexperiment en engagement aan de orde.

Literaire discussies over vervreemding en identiteit, imitatie en authenticiteit, traditie en vernieuwing, kunst en politiek maakten in Marokko pas tien jaar later opgeld. Aan de basis van die discussies lag de oprichting van het tijdschrift Souffles (1966) en de publikatie van de roman *L'oeil et la nuit* (1969) van Abdellatif Laâbi. Anders dan bijvoorbeeld in Algerije, kwam de literaire opgang in Marokko niet voort uit de bevrijdingsstrijd, maar uit de malaise die ontstaan was na de onafhankelijkheid, uit de bloedbaden van Rif (1959) en Casablanca (1965), en uit de nederlaag van de Arabische landen in het Midden-Oostenconflict (1967). De generatie van Marokkaanse schrijvers, die in de jaren zestig debuteerde, was een generatie van teleurgestelde, ja, verbitterde intellectuelen in de greep van ‘een ontreddering en een wilde revolutie’, zoals Laâbi in het eerste nummer van Souffles schreef. De schrijvers rond Souffles stelden zich agressief, provocerend op, ze verwierpen alles wat naar traditie en bourgeoiskunst rook, ze pleitten voor een literatuur, waarin ze de nieuwe problemen van hun samenleving konden verwoorden. ‘De Franse taal barstte en brak’ onder hun geweld, stelde de criticus Jean Dèjeux vast.

In 1972 greep de Marokkaanse overheid in: Abdellatif Laâbi, Abraham Serfaty en Abdellatif Derkaoui werden gearresteerd op de maatschappelijke zetel van hun tijdschrift in Rabat, Souffles werd verboden. Laâbi bleef een maand in de gevangenis opgesloten voor ondervraging, van 27 januari tot 25 februari. Na de maand voorhechtenis schreef Laâbi over de behandeling het volgende:

Tahar Ben Jelloun en zijn vertaalster Liesbeth Korthals Altes op Poetry International, Rotterdam 1980. (foto: R. Bogaerts)

> Ze legden me met mijn borst op de grond. Bruut trokken ze mijn armen naar achteren en bonden ze stevig op mijn rug. Ik merkte op dat ze, vóór ze mijn armen vastbonden, en daarna mijn voeten, hun voorzorgen namen door vodden om mijn polsen en mijn enkels te wikkelen, zodat de koorden geen sporen zouden nalaten. Vervolgens duwden ze een dikke, ijzeren staaf tussen mijn voeten en mijn handen, ze trokken me omhoog en legden de uiteinden van de staaf op twee tafels, die op iets meer dan een meter van mekaar stonden. Zo werd ik opgehangen, mijn borst naar beneden. Heel mijn lichaamsgewicht drukte op mijn ruggegraat en mijn handen. Deze houding was voor mij nog pijnlijker dan voor anderen, omdat ik al sinds lang lijd aan een rugreuma die geleid heeft tot een vergroeiing van twee wervels. Ik voelde bijna onmiddellijk een hevige, scherpe pijn in mijn wervelkolom en mijn handen zwelden vlug. Ze namen dan een soort houten kist, die ze in het midden op mijn rug plaatsten. Het gewicht van de kist versterkte de pijn nog. Ik begon te ijlen. Toen namen ze me van de tafels, trouwens zonder mijn handen en voeten los te knopen. Ze legden me een ogenblik op de grond, dan begon de marteling opnieuw. Deze keer lieten ze me nog langer hangen. Ik kon niet verhinderen dat ik na een tijd begon te schreeuwen om me even van de tafels te nemen, maar ik werd zwakker en zwakker. Mijn gedachten raakten in de war. Ik voelde de bittere smaak van de dood in mijn keel stijgen, eenzelfde gevoelen had ik met de dood voor ogen, toen ik, nog heel klein, tijdens de onafhankelijkheidsstrijd bij een optocht, midden in een mensenvloed, viel en vertrapt en verpletterd werd, door tientallen mensen die boven mij neergeslagen werden.

De veertiende maart werd Laâbi opnieuw gevangen genomen en weggevoerd naar Derb Moulay Cherif, een geheim kamp waar gemarteld wordt. In augustus 1973

heeft een massaproces tegen 240 beschuldigden plaats, waarbij Laâbi tot 10 jaar gevangenisstraf veroordeeld werd. Zijn gezondheidstoestand ging vanaf 1978 hard achteruit, zodat hij verscheidene malen in een ziekenhuis moest worden opgenomen. In 1979 kwam het internationale protest op gang met de toekenning van het Poetry International Eregeld van de Rotterdamse Kunststichting aan de Marokkaanse dichter. Dezelfde zomer nog verschenen enkele gedichten van Laâbi in Nederlandse vertaling in het Arnhemse tijdschrift Wolfsprent. In Parijs richtte het tijdschrift Esprit een Internationaal Comité ter Bevrijding van Laâbi op. In mei 1980 ontving hij de Franse Vrijheidsprijs die toegekend wordt aan auteurs die in hun land de vrijheid van meningsuiting belichamen. Allemaal boter aan de galg? Op 10 april 1980 werd immers een nieuw proces tegen Laâbi gepland, omdat hij vlugschriften in de gevangenis verpreidde. Totaal onverwacht werden op 18 juli 44 politieke gevangenen in vrijheid gesteld, waaronder Laâbi. Een week later besliste de Marokkaanse overheid een algemene amnestie te verlenen. Onder druk van de strijd met het Polisario is koning Hassan II gedwongen zijn binnenlands beleid te liberaliseren.

De harde repressie in het verleden heeft echter nooit de politieke discussies onder de Marokkaanse schrijvers kunnen verhinderen.

Het vijfde Marokkaanse schrijverscongres in 1976 werd beheerst door gepassioneerde ideologische debatten. Abdelkrim Ghallab, sinds 1967 voorzitter van de Marokkaanse schrijversunie, vooraanstaand lid van de Istiqlalpartij en directeur van de krant Al Alam, werd vervangen door Mohammed Berrada, professor aan de faculteit letteren van Rabat en lid van de Socialistische Unie van de Volkskrachten.

Censuur en repressie hebben evenmin de internationale erkenning van de Franstalige Marokkaanse literatuur kunnen verhinderen. Abdellatif Laâbi, Mohammed Khaïr-Eddine, Mostafa Nissaboury, Abdelkebir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, ... behoren samen met de ouderen Ahmed Sefrioui en Driss Chraïbi, tot de bekendste schrijvers van Marokko.

Tahar Ben Jelloun werd in 1944 in de grote stad Fès geboren, hij studeerde in Tanger en doceerde enige tijd filosofie. In Marokko had Ben Jelloun een graad in de sociologie behaald, maar zijn belangstelling ging vooral uit naar de sociale psychiatrie. In 1970 vertrok hij naar Parijs om verder te studeren in de psychosociologie. Drie jaar later werd hij aangeworven door het medisch psychosomatische centrum L'élan (Parijs). Inmiddels heeft Ben Jelloun die functie opgezegd. Sinds 1973 schrijft hij journalistieke artikels voor 'Le Monde'.

Vóór 1970 verwierf Tahar Ben Jelloun enige bekendheid in Marokko als medewerker aan het literaire tijdschrift Souffles. Sedert zijn verblijf in Frankrijk publiceerde hij 6 poëziebundels, 3 romans, een vertaling, een bloemlezing, een essay en een filmscenario.

Tahar Ben Jelloun, u schrijft in het Frans. U bent een Arabische, Maghrebijnse schrijver die zich in een Romaanse taal uitdrukt. Stoten we hier niet meteen op een paradox?

Ben Jelloun:

Ja, ik schrijf in het Frans, de taal van de kolonisator.

Mijn cultuur is een tweetalige cultuur: thuis en op straat spreekt men Arabisch, maar in het onderwijs domineert de Franse taal; dit is een gevolg van ons koloniaal verleden. Deze situatie in het onderwijs heeft geleid tot het ontstaan van een generatie van schrijvers die zich in het Frans uitdrukt. Maar die auteurs schrijven niet in het Frans van Frankrijk. Het belangrijkste is niet wat het Frans met ons gedaan heeft, maar wat wij nu met het Frans doen. Wat wij doen met het Frans is iets dat voortkomt uit onze identiteit, die Arabisch, Marokkaans, Oosters is; niet iets dat

voortkomt uit het Westen, uit Frankrijk. De paradox is dat wij dingen schrijven, die diep geworteld zijn in de geschie-

Mijn volk vergeef mij

Jij die niet kunt lezen
    omklem mijn gedichten
    omklem mijn boeken
maak er een vuurtje van om je eenzaamheid te verwarmen
laat ieder woord je smeulen voeden
laat iedere ademtocht opnemen in de hemel die zich opent

Jij die niet kunt schrijven
laat je lichaam en je bloed mij de geschiedenis van het land vertellen
spreek

Is de wens om jou toe te behoren
dit lichaam dat men verminkt
als de inbeelding van een regenboog

Ik zal de boeken andersom lezen
om beter het bloemenveld op je gezicht te vatten

Ik zal de taal van het bos en van de aarde spreken
om binnen te treden in de menigte die zich opricht

Ik zal landen in de wonden van je herinnering
en ik zal wonen in je zwijgende lichaam
Samen zullen wij de kinderen van de braakliggende gronden vertellen
  over de lente
Wij zullen de ster die wegkwijnt vertellen over de zieltogende zon
Wij zullen de naamloze berg vertellen over de verandering van het leven
  en hij zal voortschrijden

Terwijl men de lopende zaken terzijde schuift
danst men op de gelijkvormige ruggen van mannen en vrouwen
men lacht en eet de lever van rouwende moeders
Wij zullen het verminkte beest terugdrijven in de archieven van de
  ministeries

De geschiedenis is niet meer van plan om in beweging te komen
ze klampt zich vast aan de vezels van de dood
en zit de openingsvergadering voor in het slachthuis van de stad
Onze geschiedenis is een vlakte van wonden die een behaaglijke lente
  afsluit

Herinner je
hoe men de velden introk om de hoop te zaaien
hoe men terugkeerde in de stad zwanger als de aarde

men ontdekte wilde bomen bereid om de hemel te doorboren
en duizenden vrijwillige schouders om dit land te dragen tot op
  de hoogte van de zon
men geloofde in een dageraad tot een punt geslepen als een diamant
de dag brak aan op de roep van kinderen
de straat danste op onze armen
men vergat dat het licht een vreemde ziel kon baren
men bedronk zich aan het vuur om de luister van de hemel inniger
  te omhelzen

Daarna hebben de stad en de hemel zich van mekaar gescheiden
de stukgeslagen droom liet zijn pijn in de verlaten steegjes vloeien

Het volk heeft de hoop met een touwtje
aan de stille afwachting vastgebonden
    het rekt de vrijdagen
    het drinkt zijn wijn
    het rookt zijn kif
    het eet aardwormen
    en geniet van de zon

de anderen
verdorven handen en geslachten
spelen poker met onze herinnering

onze herinnering verwelkt
onze herinnering sluimert

Mijn volk
mijn hoofd is zwaar
het is een kreng
het ruikt naar woorden
het valt

ik geef het aan de vervloekte adder

onze waanzin
onze woede
verbonden met de vervloekte adder

Uit *Littekens van de zon*, 1972
Vertaling: J. Iven

denis van ons land en ons volk, maar dat we dat doen in een taal die niet de enige taal van ons volk is. Die paradox is ons opgelegd door de geschiedenis. Het is niet een keuze van ons.

Kan een dichter uitdrukking geven aan de wortels van zijn beschaving in een taal die vreemd is aan die beschaving, die zijn beschaving zelfs een tijdlang overheerst heeft?

Ja, en wel in die mate dat de Franse taal iets vreemds, iets niet-Frans wordt in de handen van de Marokkaanse schrijvers. Neem Mohammed Khaïr-Eddine. Hij heeft in zijn werk van het Frans iets totaal anders gemaakt; een Franse taal die niet lijkt op het Frans van Frankrijk, van België of van Canada. Wij staan in een conflictrelatie tot het Frans; de Canadese Franssprekenden staan in een liefdesrelatie tot het Frans.

Stonden de eerste Marokkaanse schrijvers, eind de jaren veertig, begin de jaren vijftig, ook niet in een liefdesrelatie tot het Frans?

In de jaren vijftig waren er inderdaad Marokkaanse schrijvers die een folkloristische, exotische literatuur schreven. Dat wil ik niet ontkennen, maar dat geldt niet voor mij en de andere schrijvers van mijn generatie.

De exotische literatuur in de beginjaren is typisch voor Marokko, niet voor de drie Maghreblanden. In Algerije hebben de eerste schrijvers, Kateb Yacine, Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, ... verschrikkelijke dingen geschreven tegen Frankrijk; in het Frans. Kateb Yacine heeft de mooiste roman in de Magherebijnse literatuur, *Nedjma*, geschreven in een grootse taal, die niets met het Frans van Frankrijk te maken heeft, die Frankrijk aanklaagt. Om te besluiten: ik vraag me niet voortdurend af of ik in het Frans of in het Arabisch zal schrijven. Voor mij is hoofdzaak: schrijven, zich uitdrukken, zich verstaanbaar maken. Ik lees trouwens ook Arabische literatuur en vertaal Arabische poëzie in het Frans.

In het gedicht 'Mijn volk vergeef mij' schrijft u:

> *Jij die niet kunt lezen/ voor jou mijn gedichten/ voor jou mijn boeken/ hou ze vast, maak er een vuur van om je eenzaamheid mee te verwarmen/ laat elk woord het smeulen voeden/ laat elke ademtocht de open hemel bevruchten/ Jij die niet kunt schrijven/ laat jouw lichaam en jouw bloed mij de geschiedenis van het land vertellen/ spreek.*

Een groot probleem van de Marokkaanse literatuur is waarschijnlijk het feit dat het grootste deel van uw volk analfabeet is. Wat is de functie van het schrijven als u schrijft voor een volk dat niet kan lezen?

Ik zal op de vraag die zwanger is van een paradox een paradoxaal antwoord geven. Juist omdat men schrijft voor een volk waarvan de meerderheid lezen noch schrijven kan, juist daarom móet men schrijven, moet men over belangrijke dingen schrijven, moet men mooie dingen schrijven.

Wij moeten niet in de eerste plaats voor de huidige generatie schrijven, maar voor de generatie die komt. Nu kunnen de mensen lezen noch schrijven, maar eens zullen hun kinderen het wel kunnen. Daarom moeten wij een duurzame, solide, krachtige poëzie schrijven. Uit respect voor de geschiedenis en voor zichzelf moet de schrijver veel veeleisender staan tegenover zijn werk dan de schrijvers in de geïndustrialiseerde landen. Wij moeten het beste van onszelf geven aan een generatie die er eens zal zijn. Deze generatie zal ons lezen, zal onze literatuur

vertellen aan de ouders. In het Westen lezen de ouders aan hun kinderen voor, bij ons gebeurt het omgekeerde.

De culturele creatie kent vele vormen, maar de literatuur is een van de culturele uitingen waarin wij communiceren met de toekomstige generatie in ons land.

'Qui sommes-nous?' is een centrale vraag in de Marokkaanse literatuur. Is dit een centraal thema in alle literaturen van de Derde Wereld?

Abdellatif Laâbi heeft in zijn roman *L'oeil et la nuit* geschreven, ik parafraseer: 'Mais qu'a-t-on fait de mon peuple?' Dat is de centrale vraag: wat hebben ze met mijn volk gedaan? Wij, schrijvers, hebben geen identiteitsprobleem. Wij weten wie we zijn, wij weten van waar we komen en waarom we zijn waar we nu zijn. Wat wij niet weten is hoe we de identiteit, de waarden en de authenticiteit van ons volk kunnen beschermen. De schrijver van de Derde Wereld wordt geconfronteerd, enerzijds met een permanente bedreiging van de repressie en anderzijds met het gevaar van de wanhoop. Aan de ene kant hebben we de repressie, die zeer reëel is in de Derde Wereld, aan de andere kant hebben we de tendens bij sommige schrijvers om alles te laten gaan, om te zeggen: er is niets aan te doen.

Maar ondanks de kolonisatie, ondanks het Franse taalgebruik, ondanks het cultureel conflict met het Westen, hebben de Marokkaanse dichters geen identiteitsprobleem. Als er geen conflict zou zijn met het Westen, dan zou er sprake zijn van een vervreemding van onze identiteit.

De taal, waarin we onze identiteit uitdrukken, is niet het belangrijkste. Gisteren interviewde de Egyptische radio me. Ze vroegen me hoe ik in het Frans kon schrijven en toch Arabisch kon denken en voelen. Ik zeg: luister, mijn arabiteit is een zaak waar ik zeker van ben. Er is nooit een seconde in mijn leven geweest dat ik twijfelde aan mijn arabiteit. Ik heb nooit gedacht dat ik Fransman was, evenmin als ik gedacht heb dat ik een Belg of een Nederlander was. Identiteit is geen kwestie van paspoorten, het is een kwestie van een gevoeligheid in de darmen. Er zijn Arabische schrijvers, die in het Arabisch schrijven, maar die een vreemde, een Westerse ideologie aanhangen. Ik ben geen chauvinist, maar die schrijvers zijn geen Arabieren. De arabiteit heeft niets te maken met taal en literaire vorm, maar met een gevoeligheid.

Ik heb geen identiteitsprobleem, ik heb dadelijk geweten dat ik een Arabier was.

Maar de Arabische cultuur in uw land is beïnvloed door een Westerse cultuur, de Franse.

Aan de kolonisatie hebben de Marokkaanse schrijvers vooral de voordelen van de tweetaligheid te danken. Ik ken Arabisch en spreek en schrijf de koloniale talen, Frans en Spaans. Een tweede en een derde taal hebben is een rijkdom voor een schrijver.

Wat was de rol van het tijdschrift Souffles in de Marokkaanse literatuur?

Het tijdschrift Souffles, opgericht in 1966, was een zeer belangrijk verschijnsel in onze recente geschiedenis. Souffles was het beginpunt van een culturele kontestatie in Marokko. Souffles was ook het beginpunt van een literatuur, die geschreven werd in een onfrans Frans. Sinds Souffles werd duidelijk een Arabisch-Marokkaanse identiteit verwoord in onze poëzie. De geschiedenis van Souffles is veelzeggend.

Aanvankelijk werd het gestuwd door drie dichters: Abdellatif Laâbi, Mohammed Khaïr-Eddine en Mostafa Nissaboury. En door schilders. Het was een extreem intellectueel tijdschrift met mooie teksten en tekeningen. Souffles gaf een nieuwe richting aan in Marokko, het was een revolutionair tijdschrift met een uiterst brutale poëzie, die brak met de tradities. Zeer mooi. In het Frans.

Na een tijd had Souffles zijn plaats gevonden in Marokko. Iedereen had vlug ingezien dat het een belangrijk tijdschrift was. In een tweede fase stelde zich het

probleem van de taal. Dat probleem werd diplomatisch opgelost door half Arabische, half Franse nummer uit te geven.

In een derde fase stapte de politiek binnen in het tijdschrift. De medewerkers waren geen schrijvers meer die uitsluitend gedichten schreven; ze namen standpunten in tegenover politieke conflicten. De dichters begonnen politieke gebeurtenissen te commentariëren, ze gaven hun mening over de Marokkaanse binnenlandse politiek. In een periode van vijf jaar evolueerde Souffles van een intellectueel tijdschrift voor enke-

len tot een tijdschrift met politieke commentaren en poëzie. Dat was een volkomen normale evolutie. Een evolutie, die niet kon vermeden worden.

En het tijdschrift Lamalif?

Lamalif is niet vergelijkbaar met Souffles. Lamalif is een klein, onbeduidend literair tijdschrift, dat in alle stilte en al sinds lang een eigen bestaan leidt.

Wanneer bent u in Souffles beginnen te publiceren?

In 1968, net voor de politieke fase. Ik heb Souffles verlaten in 1970, toen de politiek de overhand kreeg op de poëzie. Ik geloof niet in een directe, politieke poëzie. Poëzie moet het tegenwoordige overstijgen, zij moet verder gaan dan het feitelijke, het actuele, het oppervlakkige. Ik respecteer deze politieke dichters maar ik geloof niet in hun poëzie.

Men mag geen beperkingen stellen aan de poëzie, men moet de dichters vrij laten, men moet open staan voor alle vormen van poëzie.

Beperkte de redactie van Souffles u?

Nee, dat zal ik niet zeggen. Ik voelde dat ik met hen van opvatting, van ideologie verschilde. Ik vertrok trouwens ook in 1970 naar Frankrijk om mijn studie te voltooien. Een jaar later werden Abdellatif Laâbi en Abraham Serfaty gearresteerd en werd Souffles verboden. Maar ondanks dat vroege einde heeft het tijdschrift een historisch belangrijke rol gespeeld.

Politiek en poëzie lijken in landen van de Derde Wereld vaak samen te gaan, meer dan dat in de industrielanden het geval is.

Het samengaan van politiek en poëzie is een probleem. Het is niet zo dat de politiek en de poëzie altijd goed kunnen samengaan. Een goede dichter kan een slechte militant zijn, een goede militant is vaak een slechte dichter. Het kan gebeuren dat een goede militant ook een goede dichter is, maar een militante tekst is zeer zelden een goed gedicht.

Toch worden de congressen van de UEM (Union des Ecrivains du Maroc) steeds beheerst door politieke discussies. De vervanging van Abdelkrim Ghallab door profesor Mohammed Berrada als voorzitter van de Marokkaanse schrijversorganisatie was bijvoorbeeld een gevolg van politieke debatten.

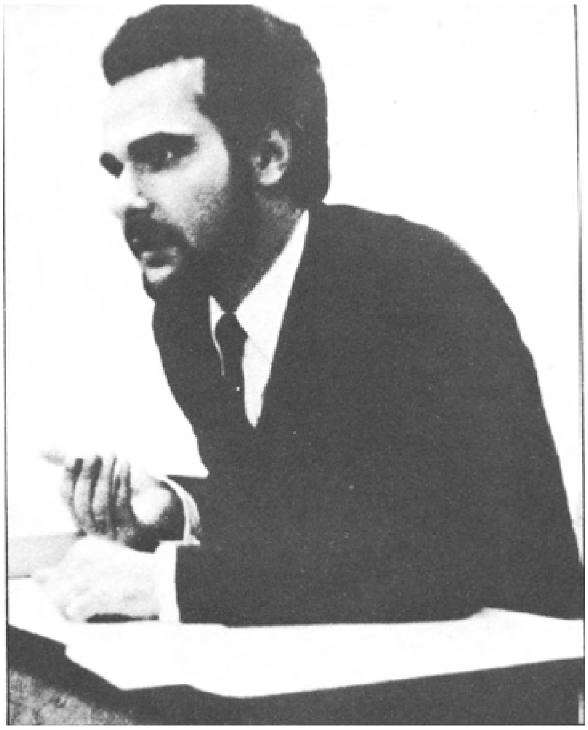
Natuurlijk worden de congressen door politieke discussies beheerst. Dat is onvermijdelijk. De politiek dringt zich aan ons op. Op een schrijverscongres worden actuele problemen behandeld: de repressie, de oorlog met het Polisario, ... Ik wil helemaal niet zeggen dat de schrijvers zich terzijde moeten opstellen, dat ze zich moeten terugtrekken. De schrijver kan zich mengen in de politiek van zijn land, maar het is niet altijd evident dat hij dat doet via de poëzie, of de literatuur in het algemeen. De literatuur kan een politieke functie hebben op zeer lange termijn, maar niet direct.

Toen Souffles in 1972 verboden werd, heeft men ook de Association de Recherche Culturelle opgeheven. Sinds dat jaar werd geen onderzoek meer gedaan naar de orale tradities van uw volk. Werden of worden die orale tradities in de geschreven Marokkaanse literatuur verwerkt?

Er heeft een sterke verleiding bestaan om het orale potentieel in de Marokkaanse literatuur te gebruiken, maar ik denk dat mondelinge literatuur niet kan verwerkt worden in geschreven literatuur. Dat is een paradox. Wat men wel moet proberen

is: met nieuwe orale vormen ingrijpen in de bestaande orale literatuur. Dat is in principe mogelijk langs twee wegen: langs theatrale acties en langs de tv.

De tv heeft een zeer sterke uitbreiding gekend in de landen van de Derde Wereld, maar hij wordt geheel gemanipuleerd en in beslag genomen door de politieke macht, de regering. Men laat ons niet spreken op tv.



Abdellatif Laâbi, zoals hij afgebeeld staat op het omslag van zijn boek *La règne de barbarie*, Ed. Seuil, Paris, 1980.

Blijft het theater, niet het klassieke Westerse theater, maar het populaire straattheater, het theater op de publieke plaatsen, het theater van de vertellers. Hier stellen zich organisatieproblemen: de censuur is zeer werkzaam voor wat het gesproken woord betreft. Franse teksten laat zij nog toe omdat die slechts een kleine groep mensen bereiken, maar men laat u niet toe eenzelfde tekst in een Arabisch dialect theatraal te brengen.

Dat geldt voor de drie Maghreblanden. In Algerije is de censuur zelfs harder. Algerije is een land met socialistische pretenties; in dergelijke landen moet men zeer waakzaam zijn voor wat de cultuur betreft. Een groot schrijver als Kateb Yacine heeft zeer grote moeilijkheden om zijn toneelstukken in een Arabisch dialect te laten opvoeren. Boeken, die in Tunesië of in Marokko uitgegeven worden, komen niet of nauwelijks in Algerije binnen. Geen van beide vormen, tv of theater, kan gebruikt worden. In dat opzicht lijken de drie Maghreblanden heel erg op mekaar.

U zegt dat het niet mogelijk is orale vormen in de literatuur te gebruiken. Toch zijn er Afrikaanse schrijvers, als Masizi Kunene of Kofi Awoonor bijvoorbeeld, die dat wel doen.

Dat zou ideaal zijn. Maar in de Afrikaanse samenleving heeft het orale een grotere betekenis dan in de Maghrebijnse samenleving.

Ik ken de problemen van de Afrikaanse samenlevingen onvoldoende. Ik kan er dus niet veel over zeggen.

Op de ontmoeting van Arabische dichters in Beiroet in 1970 heeft Abdellatif Laâbi een aantal schrijvers genoemd, waarmee hij zich verbonden voelde: Aimé Césaire, Frantz Fanon, René Depestre, Mario de Andrade, Amilcar Cabral, ... Allen zwarte

schrijvers. Heeft de zwarte Afrikaanse literatuur een grote invloed op de Marokkaanse literatuur of geldt die invloed alleen voor Laâbi?

Ik denk niet dat de Afrikaanse literatuur een grote invloed heeft op onze literatuur, maar het is mogelijk. Er is alleszins weinig communicatie tussen de Afrikaanse en de Marokkaanse schrijvers.

Littekens van de zon

Neergelegd in hun gesluierde blik
zij roken gedachten van zand
dit is de val
het sieraad

Zij werden gehangen in een honderdjarige slaap
en keren nu terug tot de wortels van een seizoen

De aarde
in goede verstandhouding met de hemel
houdt de zee tegen
ontzet het schuim
zendt de getatoeëerde ster terug naar ons voorhoofd
'de voorkant is het Zuiden'

Een eeuw die zo onecht
bewerkt werd met het schrift van de hemel
een boek waaruit elke herinnering geschrapt is:
het bedrog;
het denkende oog in een lepel
schenkt de zachte dood
aan de ochtend.

Uit *Littekens van de zon*, 1972
Vertaling: J. Iven

De Franstalige Marokkaanse literatuur heeft een aantal schrijvers zoals Driss Chraïbi, Mohammed Khaïr-Eddine en uzelf, die in Parijs leven. Een aantal schrijvers zitten in de Marokkaanse gevangenissen: Abraham Serfati, Abdoullah Zerrika, Abdellatif Laâbi. Wat zijn de gevolgen van die situatie voor de Marokkaanse literatuur? Vervreemden de schrijvers in zo'n situatie niet van het volk waarvoor zij schrijven?

Er is een groot verschil tussen in de gevangenis leven en in het buitenland leven. Ik leef in het buitenland, maar niet in ballingschap. Ik kom vaak in Marokko. Mijn verblijfplaats heb ik persoonlijk gekozen: ik woon in Frankrijk omdat ik hier mijn boeken uitgeef en werk, en ik ga naar Marokko omdat ik daar mijn familie en mijn vrienden kan ontmoeten. Het feit dat Abdelkebir Khatibi professor is in Rabat bewijst dat het mogelijk is om in Marokko te werken. Maar ik leef van mijn boeken en van mijn journalistiek werk, en omdat beide in Frankrijk gepubliceerd worden, woon ik hier. Soms verblijf ik twee, drie maanden in Marokko. Belangrijk is niet waar men verblijft, belangrijk is dat men een invloed heeft op het publiek dat leest in Marokko. Regelmatig ontmoet ik mensen in Marokko die mijn boeken lezen en ik heb uitstekende contacten met hen.

Sommige dichters hebben grote problemen in Marokko, ze zitten gevangen, andere dichters hebben minder problemen. Hoe komt dat? En welke zijn de belangrijkste problemen van die tweede groep dichters?

Wel, mijn grote probleem is de strijd voor de vrijlating van de dichters die allen gevangen zitten wegens 'un délit d'opinion', d.w.z. zij zitten niet gevangen wegens het plegen van verboden handelingen, maar wegens het hebben van ideeën. Ik heb die situatie bijvoorbeeld veroordeeld in Le Monde. Dat heeft weinig veranderd, maar enfin, ik heb het toch gedaan.

Een ander probleem is ondanks alles met een maximum aan mensen in Marokko te communiceren en die communicatie niet alleen voor mezelf, maar voor alle andere schrijvers mogelijk maken.

Een volgend probleem is dat wij geen vat krijgen op de belangrijke, moderne communicatiemiddelen. De tv is volledig in beslag genomen door de politieke machthebbers, dit wil zeggen door Egyptische feuilletons en door stupide Amerikaanse series, die u ongetwijfeld ook in uw land kent. Dit is vervreemding van de eigen identiteit: mensen, die Frans noch Engels verstaan, kijken naar Fransgesproken Amerikaanse series. Anderzijds is er een groot aantal Arabische kunstenaars, dat niet tot de tv toegelaten wordt. Wij leven in een orale samenleving, waarin de tv een ideaal communicatiemiddel zou zijn. Daarom heeft de regering zo'n angst voor de tv en wil ze haar greep erop niet verliezen.

Maghrebliteratuur in Nederlandse vertaling

Eind 1980 verscheen in de Derde Sprekerserie van Het Wereldvenster een roman van Mouloud Mammeri, een Algerijn die tot de 'generatie van 1952' behoort. Mammeri is een buitenbeentje in de Algerijnse literatuur, al was het maar omdat hij een Berber is en geen Arabier zoals de meerderheid van zijn landgenoten. De Berbers in Algerije hebben een andere geschiedenis dan de Arabieren, zo wordt al eens gezegd. De Franse kolonialen kunnen daar aardig over meepraten. Bij hun militaire veroveringen hebben zij meer dan veertig jaar gevochten om het verzet van de Berbers te breken. En tijdens de onafhankelijkheidsoorlog hadden zij weer al de handen vol met de Berbers. In die oorlog is *Opium en stok* (L'opium en le bâton, 1965) van Mammeri gesitueerd: het verhaal van hoe Bachir Lazrak besluit om in het maquis te verdwijnen.

Mouloud Mammeri werd op 28 december 1917 geboren in Groot Kabylië (Algerije). Centraal in zijn leven en werk staat de belangstelling voor de cultuur van zijn volk, de Algerijnse Kabylen en de Berberbevolking in het algemeen. De Berbers zijn de oorspronkelijke bewoners van Noord-Afrika, maar zij werden in de zevende eeuw na een oorlog die zeventig jaar duurde, onderworpen door de Arabieren. In de Maghreblanden, waar vandaag de meerderheid van de 20 miljoen Berbers leeft, is het dertien eeuwen na de verovering nog steeds onrustig. De Arabieren zijn er immers nooit helemaal in geslaagd de Kabylen te onderdrukken. In Algerije, waar ze ongeveer een derde van de totale bevolking uitmaken, leven ze in het arme deel van het land. Hun taal is niet erkend. Sinds de twaalfde eeuw worden de Kabylen gedwongen Arabisch te praten en te schrijven. In Algerije mogen de Kabylische zangers niet meer zingen, dichters niet meer lezen, professoren niet meer onderwijzen, toneelspelers niet meer acteren. Drie jaar geleden werd de universiteit van Tizi-Ouzou, hoofdstad van Groot Kabylië, geopend. Bij die gelegenheid werd een optreden van de zanger Ait Menguellat verboden. Sindsdien geldt dat verbod voor alle zangers. De opvoering van een Kabylisch toneelstuk van de bekende auteur Kateb Yacine is verboden in Algerije. In 1973 werd de enige cursus over de Berbercultuur, die aan de universiteit van Algiers gedoceerd werd, uit het programma geweerd. De hoogleraar die het slachtoffer werd van deze maatregel, was Mouloud Mammeri. Mammeri is een symbool in het culturele verzet van de Algerijnse Kabylen. Hij heeft een grote bekendheid verworven met zijn taalkundige studies en de vertalingen van oude Berberpoëzie, onder andere van de negentiende eeuwse dichter Si Mohand-u-Mhand. Maar zijn *Grammaire berbère*, *Poèmes kabyles anciens*, *Les isefra de Si Mohand* en andere werken moet hij in Parijs uitgeven. In 1975 verschenen een vijftiental isefra van Si Mohand in Nederlandse vertaling in het tijdschrift Gedicht.

Op 10 maart 1980 vertrok Mouloud Mammeri uit Algiers om aan de universiteit van Tizi-Ouzou een lezing te geven over oude Kabylische poëzie. Onderweg werd

hij door de politie aangehouden en terug naar Algiers gestuurd. Dit feit was de aanleiding tot grote onlusten in Algerije. De studen-

ten hebben de universiteit van Tizi-Ouzou bezet, de winkeliers sloten hun deuren, algemene stakingen legden de fabrieken stil, in de ziekenhuizen werd gewerkt onder nooddienst, ... Het harde optreden van de politie werd beantwoord met een golf van geweld. Tizi-Ouzou was het toneel van dagelijkse rellen. Langs de weg naar Algiers lagen uitgebrande auto's.

Als gevolg van de aanhoudende onlusten beloofde de regering een Berberleerstoel aan de universiteit van Tizi-Ouzou. Daarmee is echter nog niet veel veranderd aan het algemeen gecontesteerde cultuurbeleid tegenover de Berbers. De strijdbare Si Mohand-u-Mhand dichtte honderd jaar geleden: ‘Dat zweer ik: van Tizi-Ouzou/ Tot de hellingen van de Akfadou/ Zal niemand me zijn wet opleggen.’

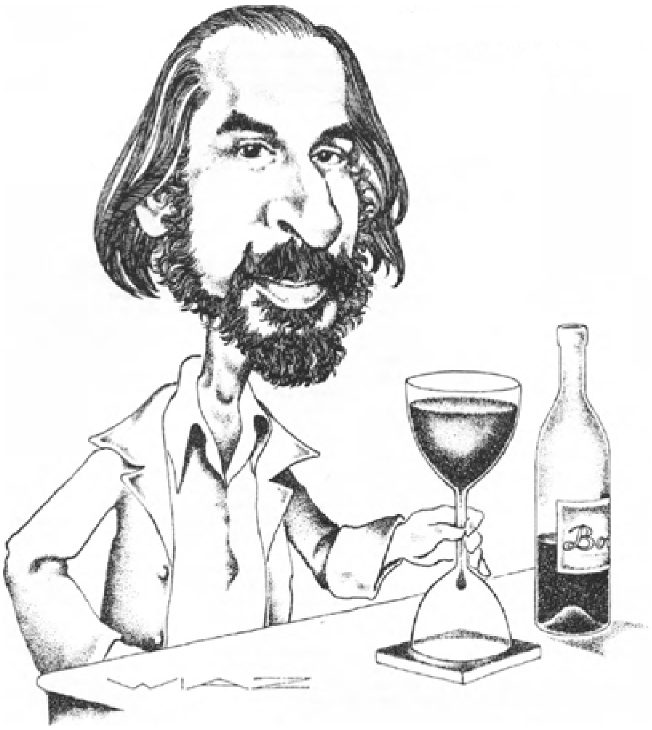
Verschenen:

Mohammed Dib, *Het grote huis*, Pegasus, Amsterdam, 1956.
Abdelhamid Benhedoega, *Wind uit het Zuiden*, Het Wereldvenster, Baarn, 1977.
Mouloud Mammeri, *Opium en stok*, Het Wereldvenster, Baarn, 1980.

Publicaties van Tahar Ben Jelloun

- *Hommes sous linceul de silence*, Atlantes, Casablanca, 1971 (poëzie)
- *Cicatrices du soleil*, Maspero, Parijs, 1972 (poëzie)
- *Harrouda*, Denoël, Parijs, 1973 (roman)
- *Le discours du chameau*, Maspero, Parijs, 1974 (poëzie)
- *Grains de peau*, Shoof, Casablanca, 1975 (poëzie)
- *La plus haute des solitudes*, Seuil, Parijs (essay)
- *La réclusion solitaire*, Denoël, Parijs, 1976 (roman)
- *La mémoire future*, Maspero, Parijs, 1976 (anthologie van Marokkaanse poëzie)
- *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, Maspero, Parijs, 1976 (poëzie)
- *Moha le fou*, *Moha le sage*, Seuil, Parijs, 1978 (roman)
- *A l'insu du souvenir*, Maspero, Parijs, 1980 (poëzie)

Mohammed Choukri, *Le pain nu*, Maspero, Parijs, 1980 - verhaal uit het Arabisch vertaald door Tahar Ben Jelloun.



Een tekening van Tahar Ben Jelloun, verschenen in Le Nouvel Observateur van 2 augustus 1980.

Hans Ester

De Habsburgse mythe van Grillparzer tot Musil

Oostenrijk en de mythe van Habsburg

Een van de meest volhardende bazuinblazers van het oude Oostenrijk is de in 1890 geboren dichter en prozaschrijver Franz Werfel geweest. Naast zijn romans, verhalen en gedichten liet Werfel in de tijd van de Republiek van Weimar een indrukwekkend aantal brochures en artikelen het licht zien, waarin hij de waarden van het oude Oostenrijk als remedie tegen het dreigend barbarendom van de eigen tijd beleed. In een in 1938 gepubliceerd opstel brak Werfel bijvoorbeeld de staf over een toen actuele discussie over de tegenstelling tussen het Duitsland van de honger naar macht, gesymboliseerd door de soldatenstad Potsdam en het geestelijke Duitsland van de humane waarden, samengevat in het begrip ‘Weimar’. Naar Werfels overtuiging kan het humanistisch ‘Klassizismus’ van Herder, Lessing, Goethe en Schiller niet geïsoleerd worden van Pruisens politieke carrière. De genoemde dichters zijn een ‘[...] paradoksaal afvalprodukt van het hogeropklimmen der natie onder leiding van Pruisen.’[1.]

Werfel geeft een heel andere betekenis aan het spreken over twee Duitslanden. Het andere Duitsland is voor hem het Oostenrijk van toen, dat na de slag bij Königgrätz (3 juli 1866) tot Werfels grote spijt schatplichtig is geworden aan het ‘grootpruisische sultanaat’[2.]. Dit oude Oostenrijk, dat naar het oordeel van de liberale burgers een muf, reactionair luchtje had, is het voorbeeld, dat Werfel in zijn opstel aan de eigen tijd presenteert:

> Ik denk er in de verste verte niet aan, om de laudator temporis acti te spelen. Toch zal geen historisch denkend en voelend mens kunnen ontkennen, dat de enige werkelijke en produktieve tegenkracht tegen Pruisen in de laatste twee eeuwen uitsluitend in het *Oostenrijk* van toen belichaamd was.[3.]

De ideëele kern van het Oude Oostenrijk, waaruit een zinvol doel voor de toekomstige politiek af te leiden is, ligt in het volgende:

> Het reactionaire Oostenrijk kende tegelijkertijd in zijn samenbinding van verschillende volkeren een progressiviteit, die wij pas sinds het einde van de Eerste Wereldoorlog naar waarde zijn gaan schatten. Want, ieder zal het met mij eens zijn, dat het oude regime met zijn bureaucratie en clericalisme, wat de mate van onderdrukking betreft, een onschuldig kind is geweest vergeleken met het totale nationalisme, dat hem is opgevolgd.[4.]

Aan het slot van dit opstel over ‘Les deux Allemagne’ haalt Werfel de punten aan van een politiek concept uit 1938 met de titel:

Ontwerp: Het Oostrijk

1) Het Oostrijk komt tot stand door de vrijwillige samensmelting van de nationale staten van Midden-Europa, een samensmelting, die na de ineenstorting van de huidige orde noodzakelijk zal blijken te zijn.
2) Deze nationale staten behouden ook als onderdelen van het grote rijk die grondwet en politieke structuur, die zij al hadden verworven of zich nu eigen

willen maken, onverschillig of het om een institutionele monarchie of om een democratische republiek gaat.

3) De nationale staaten zijn autonoom en souverein op alle gebieden, met uitzondering van die gebieden, die in de grondwet van het gehele rijk door hun vrijwillige besluit als 'gemeenschappelijke aangelegenheden' moeten worden aangeduid.
4) De hoofden van de nationale staaten beschouwen zichzelf zonder te kort te doen aan de eigen souvereiniteit als keurvorsten van het Oostrijk.
5) Het hoofd van het Oostrijk is de keizer.
6) De keizer is voorzitter van de hoge raad der gezamenlijke staatshoofden.
7) De keizer bezit slechts in zoverre een residentie als hij in eigen persoon staatshoofd van één van de rijksdelen is of zou worden.
8) De keizer verplaatst zijn palts om de beurt van de éne staat naar de andere.[5.],[6.]

Gelet op het voorafgaande is het geen wonder, dat Claudio Magris in zijn boek *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*[7.] Frans Werfel als een der kroongetuigen van zijn zicht op de Oostenrijkse literatuur beschouwt. Magris gaat van de waarneming uit, dat de Oostenrijkse schrijvers na 1918, het jaar, waarin de Oostenrijks-Hongaarse dubbelmonarchie ten onder ging, in hun werken het oude Oostenrijk thematiseerden en zo tot nieuw leven wekten. Magris gebruikt voor zijn visie het woord 'mythe'. Het valt hem op, dat over het oude Oostenrijk in de meeste gevallen zeer positief wordt gesproken. Het gure politieke klimaat van de eigen tijd laat de schrijvers van na 1918 de eeuwen van vroeger tot een tijd stileren, die in zijn ordening en onwrikbare waarden een bovenhistorisch karakter krijgt.

Stefan Zweig, Werfel, Joseph Roth, Csokor, Doderer en Musil bezweren allen in hun werk het Oostenrijk van vroeger. Bij de meesten is het een verlangen terug naar de jeugd, een heimwee naar vroeger, dat de herinnering aan het keizerlijke Oostenrijk zo'n nostalgische ondertoon geeft. Vooral bij Roth, Werfel en Zweig vindt Magris genoeg stof ter adstructie van zijn opvatting, dat de Oostenrijkse schrijvers in de tijd tussen de twee wereldoorlogen op de periode van voor 1918, op de 'Welt von gestern' (Zweig) moesten teruggrijpen, omdat ze daarmee zowel menselijk als kunstzinnig gezien vaste grond onder de voeten kregen. Maar hij voegt er meteen een voorbehoud aan toen. De indruk zou kunnen ontstaan, dat er binnen de Oostenrijkse literatuur van het interbellum fundamentele overeenstemming bestond ten aanzien van de waardering van het oude monarchistische Oostenrijk. De schrijvers waren weliswaar gebiologeerd door het hetzelfde historische fenomeen maar ze schreven er toch heel verschillend over:

> Het spreekt vanzelf, dat niet alle schrijvers zich beperken tot een oppervlakkige 'laudatio' van de goede oude tijd: in

> tegenstelling daartoe poetst bijv. de ironie van Musil op meedogenloze wijze de verheven en edelachtbare patina weg, die als een barmhartige laag stof het verval van de tijd van Franz Joseph bedekt. Maar ook de scherpzinnigste analyse van Musil en ook Doderers onttoverende humor blijven in zekere zin binnen een vastomlijnde manier om de dingen te zien. Ook als boosaardige critici blijven zij gevangenen van deze sprookjesachtige en dweepzieke gedaanteverwisseling van de wereld der Donaumonarchie [...][8.]

Dat de schrijvers van deze tussentijd ondanks hun uiteenlopende waardering van de vervlogen era toch onder een noemer samen te vatten zijn, verklaart Magris uit het feit, dat de mythe van het Habsburgs keizerrijk zelf deel van deze Habsburgse traditie was. Ieder, die binnen de grenzen van het oude Oostenrijk opgroeide, had er deel aan en ademde deze atmosfeer. Daarom gaat Magris een stap terug in het verleden, naar de tijd, waarin de bezinning op de idealen van Habsburg ook al tot een mythisering van het verleden leidde: de Biedermeiertijd.

Welke componenten bezit de mythe van Habsburg volgens Magris? In de eerste plaats vormt het Habsburgse Oostenrijk een bestaansgrondslag voor vele verschillende volkeren met verschillende volkeren met verschillende talen, waarbij het Duits een verbindende rol speelt. Oostenrijk, Austria, is de paraplu, die deze volken onder haar beschutting verenigt. Franz Werfel biedt hier veel stof tot nadenken, ook wel tot kritiek op een al te idealistische voorstelling. In het statische karakter van de monarchie, haar immobiliteit, ligt het tweede typerende element. In zijn opstel *Ein Versuch über das Kaisertum Osterreich*, dat als voorwoord tot de Amerikaanse uitgave van 'Aus der Dämmerung einer Welt' is bedoeld, schrijft Werfel over deze tweede karakteristiek:

> Tegenover al deze door haat opgezweepte dynamiek stelde hij [keizer Franz Joseph] een wijs, grandioos statisch principe, dat zich in een meesterlijke manier van uitstellen van oplossingen, in een vermijden en laten afbrokkelen van conflicten openbaart. Dit statische principe werd in het oneerbiedige woordenboek van de Oostenrijker tot uidrukking gebracht in het klassieke begrip 'Fortwursteln'. Franz Joseph wist, dat één stap naar de afgrond kan leiden. Maar hij, de tachtigjarige, mocht hopen, dat hij deze stap niet verder zou hoeven te zetten.[9.]

Het direkte gevolg van dit statisch karakter is het perpetueren van een bureaucratisch stelsel, dat temidden van een labiele politieke structuur de orde weet te handhaven. Over deze component zegt Magris:

> Het myhologische en illusoire van deze wil om te handhaven ligt daarom niet in de misvorming van de historische werkelijkheid maar in het aanvaarden van een negatieve bestaansvoorwaarde als ideëel goed en in de onvoorwaardelijke bereidwilligheid om deze situatie te verdedigen, zonder haar ooit te willen veranderen.[10.]

Uit het voorafgaande is een omvattende stijl van leven te verklaren, een levensinstelling, die bepalend wordt door terughoudendheid en maatgevoel, waarin de menselijke emoties gecontroleerd en beheerst worden. Het spontane gevoelen en handelen wordt onderworpen aan een houding, die afstand schept. Het spontane gevoel moet eerst door een verstandelijke keuringsinstantie voordat het aan de

oppervlakte mag treden. Magris haalt in zijn boek de boekhoudkundige precisie aan, waarmee de hoofdfiguur uit *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal* van Doderer zijn voyeuristische avondlijke waarnemingen per verrekijker ('Doppeladler'!) volgens de 'Dienstpragmatik' registreert: '[...] raam II, bosfee, als absoluut opmerkenswaardig volgens de hoogste rang genormeerd, bijna gelijktijdig. Na voorlopig onderzoek.'[11.] De oude keizer Franz Joseph, wiens portret zijn aanwezigheid in alle lokaliteiten van Roths 'Radetzkymarsch' garandeert, is het zinnebeeld van deze ontpersoonlijking ter wille van een bureaucratische en politieke orde.

Franz Grillparzer.

Het derde grondmotief van de mythe van Habsburg is een soort vergroting van de Weense mythe. Wenen was in de verbeelding de stad van het levensgenot, van het goede en overdadige drinken en van de Weense wals, de hoofdstad van het Habsburgse Luilekkerland. Magris noemt dit grondmotief 'het zinnelijke en op genot gerichte hedonisme'.[12.] Onnodig te zeggen, dat dit derde motief een geheel vormt met de mythe van de 'schone, blaue Donau' en van het 'Wiener Blut'.

De opsomming van componenten, die samen de mythe, het vervormde beeld van het keizerlijke Oostenrijk vormen, heeft tegelijkertijd duidelijk gemaakt, dat niet alles eenvoudigweg met één begrip te omschrijven valt. Er waren tegenstrijdigheden binnen de mythevorming die niet op simpele wijze glad te strijken zijn. De verlangens, de herinneringen waren complex en even veelvuldig vielen de mythevormingen uit. Gemeenschappelijk hebben ze evenwel, dat ze geïnspireerd zijn door een gemeenschappelijk, ook mythisch gebroken verleden. Het beeld van de Oostenrijkse literatuur van de Biedermeiertijd is daarnaast ook complex en ook daarvoor geldt, dat het thematiseren van het Oostenrijks verleden niet tot een koekoek één zang heeft geleid.

Het Biedermeier als Oostenrijkse levensvorm

In de dertiger jaren van deze eeuw ontstond in kringen van literatuurhistorici een uitgebreide discussie over de toepasbaarheid van het in eerste instantie alleen

kleding en meubels typerende begrip 'Biedermeier' op de literatuur van de tijd na het Congres van Wenen in 1815. Paul Kluckhohn had in 1927 met een voordracht het startsein gegeven voor de discussie en stelde zijn eigen tijdschrift, de 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' open voor bijdragen

over dit onderwerp.[13.]

Het zou in het kader van dit opstel te ver voeren om op de toen aan de oppervlakte tredende verschillen in benadering en op de latere bijdragen (Sengle bijv.) over periodisering m.b.v. het begrip 'Biedermeier' in te gaan. Het begrip 'Biedermeier' lijkt nog altijd de bijsmaak te hebben van bekrompenheid, kleinburgerlijkheid en politieke geheelonthouding. De vraag of dat terecht is, kan hier alleen maar gesteld worden. Maar ik wil uit de discussie rond 1935 één opstel naar voren halen, omdat het de relatie tussen Oostenrijk en de Biedermeierliteratuur zo sterk accentueert en in een Oostenrijks 'Lebensgefühl' verankert. Het gaat om het opstel 'Vom Wesen des österreichischen Biedermeier und seiner Dichtung' door Wilhelm Bietak.[14.]

Bietaks uitgangspunt is het begrip 'Lebensgefühl'. De houding, die de Oostenrijkse Biedermeier-mens tegenover de verschijnselen van zijn eigen tijd aanneemt, is volgens Bietak dualistisch van aard. Deze mens lijdt onder de kloof tussen werkelijkheid en ideaal. Daaruit ontstaat enerzijds een gevoel van berusting en anderzijds het verlangen naar een ethnisch gezien smetteloos bestaan, een 'reines Sein', zoals Bietak het uitdrukt. Het ware menselijke geluk ligt voor deze mens in de tevredenheid, stil en onopgemerkt de gemeenschap te mogen dienen, te leven in een ononderbroken plichtsbetrachting en in een daadloze en derhalve schuldeloze beschouwing van het bestaan, zijn wetten en zijn van Godswege bepaalde bedoeling. De natuur openbaart de wetten van God en kan door haar ordening een didactische functie vervullen voor de naar het ideaal strevende mens uit het Oostenrijkse Biedermeier. Ten opzichte van de politiek staat deze mens gereserveerd. Bietak heeft daar een tweeledige verklaring voor, waarvan de delen feitelijk elkaars tegengestelde zijn: in de Biedermeiertijd was er tegenover de restauratieve staat van vorst Metternich geen andere houding mogelijk dan te bukken en te berusten en de politieke idealen te laten voor wat ze waren. Daartegenover staat volgens Bietak, dat de Oostenrijkse staat en de Oostenrijkse onderdaan in veel opzichten gelijkgezind waren. De staat bracht de principes in praktijk, die de onderdaan zelf aanhing. De Maartrevolutie van 1848 in Wenen versterkte dit laatste, omdat zij het tegendeel bracht van dat waar men naar verlangde.

Bietak spreekt steeds over de hele Biedermeier-literatuur maar heeft in werkelijkheid toch vooral één auteur voor ogen: Adalbert Stifter. Ook Stifter heeft van de 'Journalfassungen' van zijn novellen, de 'Studien', tot aan zijn politieke roman *Witiko* een ontwikkeling doorgemaakt. Dat moet ons waarschuwen voor een te sterke eenduidigheid. Echter, veel van de algemene eigenschappen, die Beitak noemt, zijn direkt op Stifter toepasbaar. Stifters wereld wordt gedragen door een goddelijke ordening der dingen. De mens moet lering trekken uit de wetmatigheden van de natuur. En dat betekent boven alles: de mens moet zijn hartstochten beteugelen. Pas als de mens zijn 'Leidenschaften' onderworpen heeft aan de ordening van de wereld, is hij waarachtig mens in de zin van Stifters magistrale 'Bildungsroman': *Der Nachsommer.* Orde bij Stifter betekent ook hiërarchische geleding. Aan de ouderdom komt het recht van spreken toe, omdat deze ouderdom de langste tijd van 'Bildung' heeft gehad. Bietak zegt hierover: 'De personificatie van een dergelijke levenshouding is voor het Oostenrijkse Biedermeier, dat immers zelfs de laatste cultuur van een oud geworden volk vormt, de naar zijn levensavond neigende mens.'[15.]

Aan het slot van zijn opstel vat Bietak zijn waarnemingen samen in een moreel appèl op de eigen tijd:

> 'Met het verval van het Oostenrijkse Biedermeier is het lange sterven van het oude Oostenrijk begonnen; maar zijn laatste cultuur is als onbewust

bezit tot in onze dagen gedragen, en het is nog altijd zeer waarschijnlijk, dat de cultuur van het reine leven de sleutel tot begrip van het wezen van Oostenrijk is.’[16.]

Het is duidelijk, dat met het bovenstaande in de eerste plaats de bij Magris als tweede genoemde component van de Habsburgse mythe tot in de Biedermeiertijd is teruggevolgd. Voor de eerste component moeten we teruggrijpen op een toneelschrijver, die als geen ander de synthese van Barock en ‘Klassik’ heeft verwezenlijkt: Franz Grillparzer.

Naast twee novellen heeft Grillparzer een groot aantal toneelstukken geschreven. Een deel daarvan heeft Grieks-mythologische thema's (met impliciete acutele betekenis), enkele andere stukken hebben expliciet de historie van het huis Habsburg en van Oostenrijk tot onderwerp. Te noemen zijn o.a.: *König Ottokars Glück und Ende*, *Ein treuer Diener seines Herrn* en *Eind Bruderzwist in Habsburg. König Ottokars Glück und Ende* speelt in de dertiende eeuw en eindigt met de ondergang van de machtswellusteling Ottokar, koning van Bohemen. Het slot is een apotheose van het huis Habsburg. Rudolf II von Habsburg, de nieuwe keizer van het Heilige Roomse Rijk, spreekt, staande naast de lijkkist van Ottokar, de volgende woorden tot zijn beide zoons:

Sei groß und stark, vermehre dein Geschlecht,
Daß es sich breite in der Erde Fernen
und Habsburgs Name glänze bei den Sternen!
Du steh in allem deinem Bruder bei!
Doch solltet ihr je übermütig werden,
Mit Stolz erheben euren Herrscherblick,
So denk an den Gewaltigen zurück,
Der jetzt nur fiel in Gottes strenge Hände,
An Ottokar, sein Glück, und an sein Ende!
Steh auf! und du! Und niemals kniee wieder,
Ich grüße dich als dieses Landes Herrn.
Und ihr auch grüßt ihn, laßt es laut erschallen,
Daß weit es sich verbreite, donnergleich:
Dem ersten Habsburg Heil in Osterreich!
Alle. Heil! Heil!
Hoch Osterreich!
Habsburg für immer![17.]

Het latere monogram ‘AEIOU’: ‘Austriae est imperare omni universo’ oftewel ‘Alles Erdreich ist Osterreich Untertan’ van Frederik III lijkt hier al verwezenlijkt. Met de ondergang van Ottokar is de orde, die ‘prästabilierte’ harmonie hersteld. De nieuwe koning zal de rechten van zijn onderdanen eerbiedigen en daarmee de basis van deze volkerenstaat bestendigen.

In *Ein Bruderzwist in Habsburg* heeft Grillparzer een historische crisissituatie gedramatiseerd. Het Rijk is in gevaar, de godsdienstige tegenstellingen nemen toe. Van de oude keizer Rudolf II worden daden verwacht. Maar de keizer handelt niet. Hij zegt: ‘Ich bin ein schwacher, unbegabter Mann, / Ich kann es nicht.’[18.] De wereld is voor hem vol willekeur en verwarring. Het verlangen naar de harmonie met het goddelijke laat hem passief blijven. De keizer wendt zijn ogen af van de aardse chaos en richt zijn blik op de sterren:

Der Mensch fiel ab von ihm, sie aber nicht.
Wie eine Lämmerherde ihrem Hirten,
So folgen sie gelehrig seinem Ruf
So heut als morgen wie am ersten Tag.
Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein,

In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht.
Und wers verstünde still zu sein wie sie,
Gelehrig fromm, den eignen Willen meisternd,
Ein aufgespanntes, demutvolles Ohr.
Ihm würde leicht ein Wort der Wahrheit kund,
Die durch die Welten geht aus Gottes Munde.[19.]

Er is m.i. geen beter voorbeeld te bedenken voor de door Magris als element genoemde immobiliteit van Habsburg: ‘Das ist der Fluch von unserm edeln Haus: / Auf halben Wegen und zu halber Tat / Mit halben Mitteln zauderhaft zu streben.’[20.] De

immobiliteit van keizer Rudolf II heeft dezelfde wortels als de actieve berusting bij Stifter. Voor beide schrijvers heeft het begrip 'orde' centrale betekenis. Het menselijk kernprobleem bij beiden is: hoe kan een mens zo handelen, dat de bovenmenselijke, bovennatuurlijke orde niet verbroken, niet gehavend wordt. Daarom benijdt de oude keizer de sterren, die in onvoorwaardelijke gehoorzaamheid hun voorgeschreven baan volgen. Dat is de reden, waarom hij geen uitspraak wil doen.[21.]

Historische veranderingen en veranderend bewustzijn

Na 1918, zo stelt Magris in zijn boek, werd het karakter van de Habsburgse mythe versterkt. Hij schrijft daarover: '[...] hoe onrustiger de situatie in Europa wordt, des te sterker komen nostalgie en herinnering aan de oude k. en k.-tijden aan de oppervlakte.'[22.]

Drie auteurs leveren voor deze stelling het meeste materiaal. Het zijn Joseph Roth, Stefan Zweig en Franz Werfel. Hoe meer terrein het nationaal-socialisme begon te veroveren, des te hartstochtelijker werden de beschrijvingen van de verloren wereld van Habsburg. Roth heeft een open oog gehad voor de keerzijde van de Oostenrijkse wereld van gisteren. Maar, zo stelt Magris m.i. terecht vast, met het klimmen der dertiger jaren en het toenemen van de wanhoop, begon de toon van Josep Roth nostalgischer te worden. De roman *Die Kapuzinergruft* kan veel eerder dan de roman *Radetzkymarsch* als een lofzang op het Oostenrijks verleden worden gelezen.[23.] Het lijkt of keizer Rudolf von Habsburg uit Grillparzers *Bruderzwist* in de oude keizer Franz Joseph uit *Die Kapuzinergruft* opnieuw literair is geïncarneerd.

Franz Werfel is een man met vele gezichten geweest. Het is hier niet de plaats om op zijn verschillende scheppingen, zijn ontwikkeling van expressionist tot schrijver van het veelgelezen *Das Lied von Bernadette* in te gaan. Maar één aspect moet hier nadruk krijgen. Dat is het thema van het oude Oostenrijk in Werfels werk. Dat thema heeft Werfel gestalte gegeven in de verhalen, die onder de titel *Aus der Dämmerung einer Welt* zijn gebundeld. In de Amerikaanse uitgave van Werfels verhalen - *Twilight of the World* met als titel van de inleiding *An Essay upon the Meaning of Imperial Austria* - werd ook de roman *Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld* opgenomen. Deze roman verdient vermelding, omdat dit werk over het tegen een joodse mede-leerling gerichte sadisme (hij wordt het bordeel in geprest) nauwelijks anders dan als anticipatie van toekomstige Nazi-terreur kan worden uitgelegd. In dat opzicht bezit het ook een zekere verwantschap met Robert Musils *Törleß*.

In zijn inleiding tot de verzameling verhalen *Aus der Dämmerung einer Welt* gaat Werfel in op het karakter van het oude Oostenrijk. Geen andere auteur heeft het oude Habsburgse Oostenrijk zo onvoorwaardelijk bezongen als Franz Werfel. Zijn inleiding bevat het complete programma van de mythe van Habsburg. Alle elementen zijn in geconcentreerde vorm verenigd. Het is daarom een veelzeggend document maar tegelijkertijd een geschrift met scherpere contouren dan we elders aantreffen. In zijn houding tegenover het verleden bezet Werfel hier de meest vooruitgeschoven positie van waardering en mythisering. Zijn tegenpool was Robert Musil.[24.]

Een carriere in kakanien?

Robert Musils levensloop heeft aanvankelijk maar één vastomlijnd doel: een militaire carrière en daarmee een solide basis van het bestaan. De ouders stuurden hun pas twaalfjarige zoontje in 1892 voor zijn verdere schoolopleiding naar het militaire internaat, de 'Militär-Unterrealschule' van Eisenstadt. Daarna volgde de 'Militär-Oberrealschule' in Mährisch-Weißkirchen. Terwijl Robert Musils vader vooral de latere bestaanszekerheid van zijn zoon als officier in het 'k.u.k.'-leger op het oog had, was het zijn moeder meer om een strenge opvoeding te doen. Over dit laatste hoefde geen twijfel te bestaan. De kadetten viel een Spartaanse tucht ten deel. Robert Musil transponeerde zijn ervaringen in Eisenstadt en Mährisch-Weißkirchen in zijn roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (gepubl. in 1906).[25.]

In de tijd waarin hij aan zijn roman werkte, had Musil zich al van deze door zijn ouders (en de toen geldende 'k.u.k.'-normen) voorgeschreven baan gedistantieerd. Hij was in 1898 aan de T.H. Brünn machinebouw gaan studeren en sloot zijn studie in 1901 met het ingenieursexamen af. In de jaren 1901 en 1902 vervulde Musil zijn militaire dienstplicht. In deze jaren kreeg de literatuur steeds meer belang voor hem. Daarnaast studeerde Musil filosofie en experimentele psychologie in Berlijn. In 1908 promoveerde hij op een dissertatie over het onderwerp 'Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs', waarin hij de ideeën van Ernst Mach met betrekking tot de relatie tussen filosofie en natuurwetenschap aan een kritisch onderzoek onderwierp. Na de Eerste Wereldoorlog, waarin Musil officier was aan het Oostenrijks-Italiaanse front woonde hij afwisselend langere periodes in Berlijn en Wenen. In 1933 keerde Musil tengevolge van de politieke omstandigheden in Duitsland naar Wenen terug, waar hij tot 1938 bleef. In dat jaar vond hij domicilie in Zwitserland, waar hij in 1942 stierf.

Robert Musil kende het oude Oostenrijk van binnenuit. Ook de verwording van het oude Pruisen leerde Musil uit eigen ervaring kennen. Welke betekenis heeft de Habsburge wereld van gisteren voor het werk van deze auteur?

Oostenrijk in het werk van Robert Musil

Ten aanzien van de roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Musils eersteling, die in dit tijdschrift uitvoerig aandacht krijgt, is de betekenis van het Oostenrijkse waardensysteem duidelijk. De jonge Törleß wordt door zijn ouders naar het verre internaat aan de spoorlijn naar Rusland gestuurd om daar, geïsoleerd van alle mogelijke kwalijke invloeden een verantwoorde opvoeding te krijgen:

> De reden, waarom mevrouw Törleß met de wetenschap moest leven, dat haar jongen zo ver weg, in dat onherbergzame, onbekende gebied vertoefde, was, dat zich hier een beroemd internaat bevond, dat men al sinds de vorige eeuw, toen het op het terrein van een klooster was gesticht, in die uithoek liet, vermoedelijk om de opgroeiende jeugd te behoeden voor de verderfelijke invloed van de grote stad.
> Want hier ontvingen de zonen uit de beste families van het land hun opleiding om na het verlaten van het instituut de universiteit te bezoeken of in militaire dienst of in staatsdienst te treden, en voor al deze mogelijkheden zowel als voor het verkeren in de betere kringen gold als bijzondere aanbeveling, om in het internaat te W. te zijn opgegroeid.[26.]

De hier beleden, ideeële waarden blijken een andere realiteit te verbergen, die daaraan tegengesteld is. De ervaringen, die Törleß met Reiting, Beineberg en Basini opdoet, passen niet meer bij de vanzelfsprekende interpretatie der internaatswaarden aan het begin. Tussen systeem en denken, tussen uiterlijk en innerlijk is een kloof,

die onoverbrugbaar is en tot de ‘Verwirrungen’ van de jongen Törleß aanleiding geeft. Het slot van de roman blijft m.i. meerduidig, al schemert er iets van nieuwe zekerheid, een opnieuw verworven heelheid van denken en voelen door.[27.]

Thomas Brasch heeft in zijn opstel over *Törleß* gewezen op het verschil tussen deze naar verhouding kleine roman en Musils immense levenswerk *Der Mann ohne Eigenschaften.* In tegenstelling tot de omlijnde structuur, de subjectiviteit en de opstandigheid van de hoofdpersoon uit *Törleß* is *Der Mann ohne Eigenschaften* de ontbinding van de literaire traditie, de pas-

sende nieuwe vorm bij een nieuwe inhoud, of beter: bij de reductie van 'inhoud'.[28.]

De eerste delen van Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* verschenen in 1931 en 1933. Omdat geen uitgever verdere belangstelling had, gaf Musils weduwe Martha het onvoltooide gedeelte van *Der Mann ohne Eigenschaften* pas in 1943 in eigen beheer uit. De in de dertiger jaren verschenen gedeelten vormen vooral een politieke satire, het later verschenen deel draait meer om de liefde van de hoofdfiguur (één van de hoofdfiguren) Ulrich voor zijn zuster Agathe.

Het begin van *Der Mann ohne Eigenschaften* is exact gedateerd. Het is augustus 1913. De plaats van handeling is Wenen. We staan aan de vooravond van belangrijke politieke gebeurtenissen. Toch is het een politiek gebeuren van een heel ander kaliber, dat in Wenen alle aandacht gaat opeisen. Van zijn vader ontvangt Ulrich per brief de mededeling, dat er grootse dingen gaan gebeuren, in het jaar 1918, wanneer de Oostenrijkse keizer de zeventigste verjaardag van zijn troonbestijging zal herdenken. De concurrentie met Pruisen werpt haar schaduw over het feest:

> In Duitsland zal in 1918, en wel in de dagen rond 15 VI. een grote, de wereld de grootsheid en macht van Duitsland in het geheugen prentende viering van het dan ingetreden 30-jarige regeringsjubileum van keizer Wilhelm II. plaatsvinden [...] Nu is ook jou wel bekend, dat in datzelfde jaar onze eerbiedwaardige keizer het 70-jarige jubileum van zijn troonsbestijging viert en dat deze datum op de tweede december valt. Gezien de bescheidenheid, die wij Oostenrijkers al te zeer in alle kwesties hebben, die ons eigen vaderland betreffen, valt te vrezen, dat wij, ik kan het niet anders zeggen, opnieuw een Königgrätz beleven, dat betekent, dat de Duitsers ons met hun op effect geschoolde methodiek voor zullen zijn, zoals ze destijds het naaldgeweer hebben ingevoerd, voordat wij hen op onze beurt konden verrassen.[29.]

Er wordt een comité opgericht om de komende feestelijkheden te organiseren. Uiteindelijk leidt de hele 'Parallelaktion' tot niets. De hele organisatie verzandt. Men komt er niet toe om een keuze te maken tussen de verschillende suggesties voor een passende, ideëele viering van het jubileum. Als mogelijkheden zijn naar voren gekomen: het bouwen van een 'Wallfahrtskirche', een fonds voor de 'Veteranenvereine Erzherzog Karl und Radetzky', een fonds voor de oorlogsweduwen en -wezen uit de veldtochten van 1866 en 1878, een ten behoeve van de armen op te richten 'Groß-Osterreichische-Franz-Josefs-Suppenanstalt' en tenslotte het publiceren van een monumentaal werk onder de titel *Kaiser Franz Josef I. und seine Zeit.*[30.] Hierover moet een beslissing worden genomen, maar er gebeurt niets.

De roman *Der Mann ohne Eigenschaften* kan niet als een historiografisch geschrift worden uitgelegd. In een op 30 april 1926 met Oskar Maurus Fontana gevoerd gesprek zei Musil op een vraag naar de tijd, waarin zijn nieuwe roman speelde (de nieuwe roman droeg toen nog de titel *Die Zwillingsschwester*):

> *Musil*: Van 1912 tot 1914. De mobilisatie, die wereld en denken zo verscheurde, dat ze tot op heden niet konden worden gelapt, besluit ook de roman.
> *De interviewer*: Wat we zeker wel als symptoom mogen opvatten!
> *Musil*: Ongetwijfeld. Als ik daarbij het voorbehoud mag maken, dat ik *geen* historische roman heb geschreven. De reëele verklaring van het reëele gebeuren interesseert mij niet. Mijn geheugen is slecht. De feiten zijn bovendien altijd uitwisselbaar. Mij interesseert het in geestelijke zin

typische, ik zou zonder omwegen willen zeggen: het spookachtige van het gebeuren.[31.]

Der Mann ohne Eigenschaften vormt o.a. een doorlichting van de sociale structuur van Oostenrijk in een tijd van naderende veranderingen. De tien figuren, die als de belangrijkste romanpersonages kunnen worden betiteld, staan allen voor een houding in de tijd en zijn ook allen tegen de achtergrond van een politiek gebeuren, van een historische kentering te begrijpen. Alle figuren uit de Oostenrijkse traditie, de aristocraat, de ambtenaar, de officier, de courtisane, zijn hier verenigd.

Adalbert Stifter, 1863.

Een van de meest geciteerde gedeelten uit *Der Mann ohne Eigenschaften* vormt het hoofdstuk 'Kakanien'. De naam 'Kakanien' is een acroniem van 'kaiserlich und königlich', de epitheta van het keizerrijk Oostenrijk en het koninkrijk Hongarije en Bohemen. Het 'k. und k.' sierde alles, wat zich daarvoor maar wilde lenen. In dit hoofdstuk 'Kakanien' beschrijft de verteller de geestelijke substantie van dit land. Wat is zo typerend voor deze dubbelmonarchie, in wier bijnaam inderdaad 'iets fecaals' ligt, zoals Heinz Politzer opmerkte?[32.]

De verteller beschrijft in dit hoofdstuk twee vormen van leven, twee reisdromen: in de eerste bestaanswijze gaat het dynamisch toe. In de 'hyperamerikaanse stad'[33.] van onze fantasie wordt alles door beweging bepaald, het gaat hier om een 'maximum aan verwezenlijking'[34.]. Tegenover deze rusteloze beweging stelt de verteller een andere mogelijkheid: 'Bijvoorbeeld een heel langzame beweging, met een raadselachtig golvend, zeeslakachtig geheimzinnig geluk en de ondoorgrondelijke koeieogen, waarvan de Grieken al in vervoering raakten.'[35.] Maar de verteller corrigeert deze indruk meteen. In werkelijkheid beweegt ook de ogenschijnlijk zo getemporiseerde wereld zich snel voort. De 'Zug der Zeit' spoedt zich naar een onbekend doel. De reiziger wordt bevangen door een verlangen naar het blijvende, het statische, de stilstand:

En op een dag is er de stormachtige wens: Uitstappen! Eruit springen! Een verlangen naar onderbreking, je niet ontwikkelen, blijven staan, terugkeren naar een punt, dat voor de verkeerde afslag ligt! En in de

> goede oude tijd, toen het keizerrijk Oostenrijk nog bestond, kon je in zo'n geval de zich voortspoedende tijd ['Zug der Zeit'] verlaten, in een gewone trein van een gewone spoorweg gaan zitten en naar het land van herkomst terugrijden.[36.]

Door de naamsverandering kan de verteller dit verzonken land, dit midden-Europese Atlantis in een mythische verte en onbereikbaarheid plaatsen. Kakanien is een land van sage en mythe

geworden, een vervaagde droomwereld van het niet-te-veel, van het maat houden, van de wankele balans. De termen van Franz Werfel liggen meteen voor de hand. Maar Kakanien is niet het oude Habsburg van Werfel. Kakanien is mythischer van karakter, het wordt naar een onbereikbare verte en diepte geschoven. Kakanien is een mythisch land, met ironische tederheid naar een voor-verleden verwezen:

> Daar, in Kakanien, die sedertdien ondergegane, onbegrepen staat, die in zoveel opzichten voorbeeldig is geweest, zonder daarvoor waardering te ontvangen, bestond ook een zeker tempo, maar niet teveel tempo [...] Het noemde zich schriftelijk Oostenrijks-Hongaarse monarchie en het liet zich mondeling als Oostenrijk betitelen; een naam derhalve, waarvan het met een plechtige staatseed afstand had gedaan, maar die het in alle gevoelszaken handhaafde, als teken, dat gevoelens even belangrijk zijn als het staatsrecht en dat voorschriften niet de ware levensernst betekenen. Het was volgens zijn grondwet liberaal maar het werd clericaal geregeerd. Het werd clericaal geregeerd maar men leefde er vrijzinnig. Voor de wet waren alle burgers gelijk, maar niet iedereen was nu eenmaal burger. Men bezat een parlement, dat zo'n geweldig gebruik van zijn vrijheid maakte, dat men het gewoonlijk gesloten hield; maar men had ook een paragraaf voor de noodtoestand, met behulp waarvan men het zonder het parlement kon klaren, en iedere keer, wanneer iedereen zich al over het absolutisme verheugde, verordende de kroon, dat nu toch weer parlementair moest worden geregeerd. Zulke gebeurtenissen waren er vele in deze staat, en daartoe behoorde ook de strijd tussen de verschillende naties, die terecht de nieuwsgierigheid van Europa opwekte en tegenwoordig volkomen onjuist wordt voorgesteld. Die strijd was zo hevig, dat de staatsmachinerie daardoor meermaals per jaar bleef steken en stilstond, maar in de tussentijd en in de regeerpauze kon men het uitstekend met elkaar vinden en deed alsof er niets aan de hand was geweest. En er was ook niets werkelijks gebeurd.[37.]

Als een duidelijk te onderscheiden lijn loopt door het werk van Robert Musil het thema van de breuk tussen individualiteit en uiterlijke werkelijkheid. Bij Musil heeft die problematiek alles met het geestelijk klimaat van Oostenrijk te maken. Daardoor krijgt de meteorologische inleiding tot *Der Mann ohne Eigenschaften* met de titel ‘Waaruit merkwaardigerwijs niets voortvloeit’ (tevens door de accentuering van begrippen als ‘verhouding overeenkomstig de orde’ en ‘gemiddeld’)[38.] een betekenis, die veel meer is dan een weersvoorspelling. Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* is de belangrijkste representant van het Oostenrijkse levensgevoel. Hij is Habsburgs onderdaan en wordt getypeerd door het gevoel, ontrouw te zijn jegens zichzelf, niet meer definieerbaar te zijn in de zin van vastomlijnde eigenschappen. Magris zegt over Ulrich: ‘Ulrich zelf ontdekt, dat aan zijn leven de epische dimensie, de continuïteit van opeenvolgende gebeurtenissen en ervaringen volgens een lijn der ontwikkeling, met andere woorden, de historiciteit, ontbreekt.[39.] Magris vervolgt dan met: ‘Hij droeg in zichzelf de traditionele last van de Oostenrijkse intellectueel en schrijver om zich los te maken uit ieder politiek-sociaal engagement.[40.] Dat verbindt Ulrich met andere figuren uit de Oostenrijkse literatuur, bijv. bij Stifter, Grillparzer en Hugo von Hofmannsthal.

Magris spreekt met betrekking tot *Der Mann ohne Eigenschaften* van Robert Musils ‘religieuze sociologie’. Met het woord ‘sociologie’ bedoelt hij, dat het Musil niet te doen was om de beschrijving van een individuele levensloop. Vanuit zijn

overtuiging en intentie kon hij niet anders doen dan naar een daarvan geheel verschillende totaliteit streven. Het woord ‘religieus’ valt hier in het bijzonder op. Magris doelt daarmee op het verlangen van Clarisse, een van de figuren bij Musil, om tot een mystieke eenheid met het universum te komen. Tevens bedoelt hij de totale versmelting, die Ulrich in de liefdesgemeenschap met zijn zuster wil bereiken. Of de term ‘religiös’ goed gekozen is, vraag ik mij af. De inhoud van de term zoals Magris die geeft, is m.i. wel toepasbaar op Musils werk.

Musils austriociteit is een centraal gegeven in zijn werk. Maar in tegenstelling tot Franz Werfel en anderen is het oude Oostenrijk bij Musil een onbereikbaar ver, mythisch land geworden. Ironisch-satirisch doemen de contouren van het oude Oostenrijk in het werk van Musil op. Meer nog dan als thema in uiterlijke zin, hebben de dilemma's van het oude keizerrijk zijn wijze van schrijven bepaald. Magris zegt hierover:

> Een van de meest in het oog springende elementen van zijn kunst is dat glimlachende contrast tussen enerzijds de meest onbevangen revolutie der gevoelens en de meest verbluffende stilistische waagstukken, en de aartsvaderlijke, beminnelijke k. en k.-achtergrond anderzijds.[41.]

Robert Musil, 1937.

Eindnoten:

1. Franz Werfel, *Zwischen Oben und Unten.* Prosa. Tagebücher, Aphorismen. Literarische Nachtträge. Ed. A. Klarmann. München/Wien 1975, p. 306.
2. Op. cit., p. 307.
3. Op. cit., p. 306.
4. Op. cit., p. 308.
5. Op. cit., p. 305.
6. Voor een volledig bibliografisch overzicht verwijs ik naar: Lore B. Foltin, *Franz Werfel.* Stuttgart 1972 (Sammlung Metzler, nr. 115).
7. Salzburg 1966 (oorspr. Torino 1963).
8. Ibid., p. 8/9.
9. Op. cit., p. 510.
10. Op. cit., p. 15.
11. Heimito von Doderer, *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal.* Frankfurt/Main 1966 (Fischer Bücherei, nr. 754), p. 33.
12. Op. cit., p. 18.
13. De belangrijkste opstellen bevat: Elfriede Neubuhr (Ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier.* Darmstadt 1974 (Wege der Forschung, nr. CCCXVIII).
14. Op. cit., p. 61-83. Bietak is ook de auteur van het boek: *Das Lebensgefühl des 'Biedermeier' in der österreichischen Dichtung.* Wien/Leipzig 1931. In zijn boek *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur* (München 1979) maakt Ulrich Greiner Stifter tot kroongetuige van zijn visie op de Oostenrijkse literatuur. Of Stifter met deze visie recht gedaan wordt, betwijfel ik. Je kunt Stifter m.i. niet onder een algemene noemer van 'Handlungsverzicht' (p. 15) brengen. Bij Stifter staat een actief leven in dienst van jezelf en daarmee van je naaste in het middelpunt. De wereld van de politiek krijgt in Stifters *Der Nachsommer* inderdaad een negatieve beoordeling. Concluderend kom ik tot het oordeel, dat Greiner te veel van één werk van Stifter is uitgegaan. Even eenzijdig is Greiner, wanneer hij beweert, dat er in Oostenrijk vrijwel geen traditie van opstandige literatuur heeft bestaan (p. 15). Zie voor een weerlegging daarvan: Madeleine Rietra, *Jung Osterreich. Dokumente und Materialien zur liberalen österreichischen Opposition 1835-1848.* Amsterdam 1980.
15. Op. cit., p. 80.
16. Op. cit., p. 82.
17. In: Franz Grillparzer, *Werke*, Bd. 1. Ed. Paul Stapf. Berlin/Darmstadt 1965, p. 458. Het hier over Grillparzer gezegde heeft niet de pretentie volledig te zijn. Zijn werk wordt hier alleen maar naar voren gehaald in zoverre als het heeft bijgedragen tot het ontstaan van de Habsburgse mythe.
18. Op. cit., p. 975.

19. Op. cit., p. 976/977.
20. Op. cit., p. 994.
21. Deze houding van de keizer vertoont een opmerkelijke overeenkomst met die van de hoofdfiguur uit Hofmannsthals blijspel *Der Schwierige.*
22. Op. cit., p. 243.
23. Vgl. voor het oordeel van de kritiek bijv. Koos van Weringh/Toke van Helmond, *Joseph Roth in Nederland.* Amsterdam 1979 (De Engelbewaarder, nr. 16), p. 89/90.
24. Voor enkele opmerkelijke gegevens m.b.t. de relatie tussen Musil en Werfel verwijs ik naar: Wilfried Berghahn, *Robert Musil.* Reinbek b. Hamburg ^{10}1978 (rowohlts mongraphien, nr. 81), p. 99 en 105.
25. Berghahn, p. 28 zegt hierover: '*Törle*ß is echter geen autobiografische roman. Musil gebruikt zijn ervaringen alleen maar als grondstof.' Over de tijdgenoten, die bij de publicatie van deze roman alle daaraan ten grondslag liggende gegevens uit de biografie van de auteur probeerden te halen, schrijft Musil in: *Selfbstbiographie*, Entwurf (Um 1930?). In: Robert Musil, *Gesammelte Werke, Bd. 7. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches.* Ed. Adolf Frisé. Rienbek bei Hamburg 1978, p. 947.
26. Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 6, p. 8.
27. Vgl. Thomas Brasch, *Die Verwirrungen des Zöglings Törle*ß. In: Die Zeit 33 van 10 augustus 1979.
28. Brasch schrijft bijv.: '*Törle*ß vormt nog de harmonisering van het vernietigingsproces opvoeding [...]'. Ibid.
29. Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, p. 78.
30. Op. cit., p. 173.
31. Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, p. 939.
32. Heinz Politzer, *Die letzten Tage von Kakanien.* In: F A Z van 19 augustus 1978.
33. Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, p. 31.
34. Ibid.
35. Op. cit., p. 32.
36. Ibid.
37. Op. cit., p. 32, resp. 33/34.
    Ik wijs in dit verband ook op Musils essays over Oostenrijk waarin een van de steeds terugkerende inzichten is, dat Oostenrijk niet in staat is om een keuze te doen.
38. Op. cit., p. 9.
39. Op. cit., p. 287.
40. Op. cit., p. 288.
41. Op. cit., p. 279/280.

Ulrike Weinhold

‘Die Verwirrungen des Zöglings Törless’ en de verwarringen van de tijd

In 1906 verscheen het eerste werk van Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, dat hem op slag beroemd maakte. Hoewel het latere werk van Musil tijdens zijn leven min of meer in vergetelheid raakte, genoot ‘Törleß’ blijvende belangstelling, onder andere van de film. De regisseur Volker Schlöndorff bracht in 1966 de romanfiguren voor de camera tot leven. De waardering voor de *Torleß* zou men niet alleen aan zijn kunstzinnige kwaliteit, maar ook aan zijn inhoud toe kunnen schrijven, die aanstootgevend en tegelijk opluchtend bleek te werken.

De roman beschrijft een periode uit het leven van de internaatsleerling Törleß, waarin de opvoedingsdoeleinden en de waardevoorstellingen van het betreffende opleidingsinstituut in twijfel getrokken en ondermijnd worden. Het internaat kan gezien worden als een afspiegeling van de maatschappij van de toenmalige ‘Dubbelmonarchie’ Oostenrijk-Hongarije, waarop Musil impliciet zijn kritiek richtte. In een tijd, die nog probeerde te geloven aan de onschuld en reinheid van het kind, die juist een ideaal van de kinderjaren geschapen had, treden in ‘Törleß’ jonge mensen op, bij wie de macht van het ‘onreine’, van het erotische en het sexuele als een sadistische terreur doorbreekt. De traditionele morele voorstellingen en taboes beginnen te wankelen: tussen hen en zijn ervaringen heen en weer geslingerd raakt de leerling Törleß in de war en verwart hij zijn tijdgenoten.

Een dergelijke roman was niet mogelijk geweest, als zijn thema en problematiek niet reeds voelbaar waren. Men was rond de eeuwwisseling al lang tot het besef gekomen, dat men zich naar verouderde levensopvattingen en -wijzen richtte, die eerder met lege vormen dan met de werkelijkheid overeenstemden. Het Habsburgse rijk onder keizer Franz Joseph (1848-1916), in politiek opzicht reeds tot zijn ondergang veroordeeld, leek op een reusachtige marionettenvoorstelling, waarin de poppen zonder leven hun leden bewegen, niet wetend voor wie, en niet wetend waarom. Dit ‘Kakanien’ zoals de latere Musil zijn vaderland een beetje ironisch naar de afkorting voor koninklijk en keizerlijk rijk noemde, was een grote levensleugen, waarin men hevig naar iets nieuws verlangde en naar waarheid zocht, zelfs al zouden de gevolgen hiervan verschrikkelijk zijn. Vandaar dat men met enige opluchting kennis nam van de belevenissen van de jonge Törleß, die deze gezochte impulsen bevatten. Vooral pedagogen keken bij verschijning van het boek op. Zij twijfelden al lang aan de veronderstelde reinheid van de kinderziel, en interesseerden zich voor de didactische invloed hierop. Het was echter niet de bedoeling van Musil, deze opvoeders praktische raad te geven. Hij heeft hen in hun verwachtingen moeten teleurstellen en niet zonder wrok willen teleurstellen, want de verwarringen van zijn Törleß reiken dieper en gaan een psychologisch en pedagogisch vatbare puberteitsproblematiek te boven.

Toch was de roman niet denkbaar geweest zonder de ervaringen van een kind dat in de puberteit komt. Musil heeft namelijk in de levensfase van de kostschoolleerling Törleß eigen puberteits- en kostschoolervaringen verwerkt. In 1892 ging de toentertijd twaalfjarige Musil naar de Militär-Unterrealschule van Eisenstadt, een plaats in het tegenwoordige Oost-Oostenrijk. Hij bleef hier tot 1894 en zette zijn studie voort aan de Militär-Oberrealschule in Mährisch-Weißkirchen, het huidige Tsjechische Hranice, die hij in 1897 verliet. Vijf jaar kostschoolleven dus, die in *Törleß* duidelijk tot uiting komen. De school in Hranice verschijnt in de roman als een plaats ‘aan de spoorlijn naar Rusland.’ Zoals deze in de biografische werkelijkheid van Musil een opleidingsinstituut voor de elite was, zo ‘ontvingen’ in

de roman ‘de zonen uit de meest aanzienlijke families van het land (hier) hun opleiding, om daarna te gaan studeren of in militaire- of staatsdienst te treden.’ Anders dan in werkelijkheid, wordt het internaat in *Törleß* tot een ‘beroemde kloosterkostschool’ gestileerd.

Van vroomheid kon in Hranice nauwelijks sprake zijn. Het instituut in Mährisch-Weißkirchen bezat eerder het karakter van een Spartaanse tuchtschool, die Musil nog kort voor zijn dood vergeleek met een strafgevangenenkolonie - een vergelijking, die Musils beroemde tijdgenoot Rainer Maria Rilke ten zeerste bevestigd zou hebben, omdat hij het verblijf op deze kostschool slechts enkele maanden kon verdragen.

Het lijkt verwonderlijk, dat dit systeem van tucht en dwang, dat blijkbaar zo nadrukkelijk in de herinnering van de schrijver bleef hangen, niet direkt in de roman terug te vinden is. Onderdrukkende opvoeders en strenge leerdiscipline worden niet genoemd. Het internaat maakt eerder een vermoeide indruk, die door geen militaire snerpende toon doordrongen wordt. Het heimelijk afzonderen van enkelingen is kenmerkender dan een geordend optreden van groepen.

Daardoor woord één ding duidelijk: het ging Musil niet om een autobiografie, maar om de transformatie van het beleefde in een andere betekenis. Dwang en geweld zijn niet vergeten, maar krijgen in de roman een andere verschijning. De persoonlijke herinnering aan het verleden wordt erbij gehaald voor de analyse van algemene verhoudingen in de toenmalige tijd en maatschappij.

Wat gebeurt er in *Törleß*?

Een blik op de handeling en de concrete gebeurtenissen geeft het antwoord: weinig. De roman begint met het afscheid van Törleß' ouders, die hun zoon een bezoek in het internaat hebben gebracht. Terugblikkend wordt over moeilijkheden gesproken, die Törleß had bij het zich aanpassen' aan het kostschoolleven. Hij ondergaat het verblijf op het instituut, zoals ook de meeste van zijn medeleerlingen, als eentonig, zonder mogelijkheden eigen ervaringen te beleven. Binnen deze situatie van uiterlijke en innerlijke leegte, die wel eens doorbroken wordt met een bezoek aan een prostituée, begaat een leerling, de wankelmoedige Basini, een diefstal. In plaats van hem bij het instituutsbestuur aan te geven, misbruiken de vrienden van Törleß, Reiting en Beineberg, onder chantage zijn angst voor een publiek schandaal: zij dwingen hem hun

sexuele slaaf te worden, waarbij zij sadistische experimenten aan lichaam en ziel niet schuwen. Blootgesteld aan geraffineerde en tegelijk gruwelijke mishandelingen, ontkomt Basini amper aan een lynchpartij door de gehele klas, en, met de dood bedreigd, geeft hij zich eindelijk aan bij het schoolbestuur en wordt van het instituut verwijderd. Törleß neemt zelf niet aan de mishandelingen deel; toch is hij ingewijde in het hele gebeuren, dat hij ten dele mondeling goedkeurt, ten dele zwijgend observeert en overdenkt. De schoolleiders begrijpen deze onduidelijke instelling niet; ook hij moet het instituut verlaten. Daarmee geven de opvoeders als officiële vertegenwoordigers van de toenmalige maatschappij, de sleutel tot begrip van de gebeurtenissen uit handen.

Robert Musil, 1932.

Juist in Törleß' verstandelijke, innerlijke houding neemt het hoofdthema van de roman een vaste vorm aan; hier worden de achtergronden en de eigenlijke voorwaarden van het gebeuren begrijpelijk. Dienovereenkomstig domineren in de roman niet de daden, maar de gesprekken, de gedachten- en gevoelsprocessen. Het toneel van de gebeurtenissen bevindt zich in het verborgene, in de diepten van de psyche, die voor de realisering van haar impulsen weer verborgen ruimtes zoekt: ver verstopt in het instituut en zorgvuldig voor de buitenwereld geheimgehouden ligt de ‘rode kamer’, de plaats, waar Basini gefolterd wordt.

De roman wordt gekenmerkt door een fundamentele spanning tussen verborgenheid en openbaarheid, tussen het innerlijke en het uiterlijke. Met openbaarheid wordt niet alleen het officiële instituutsleven bedoeld maar ook de toenmalige maatschappij, die in leeggeworden, uiterlijke vormen was verstard, kortom, het verval van de Oostenrijkse staat.

Al in het begin van de roman erkent Törleß daarvoor het symbool van de zinloos ronddraaiende wijzers van de klok. De mensen op het station, waar Törleß' ouders afscheid nemen, worden met ‘figuren’ vergeleken, die ‘komen en gaan, die tevoorschijn komen uit een oud klokkenspel op het hele uur.’ Voor de jonge Törleß schijnt al het uiterlijke leven bij zijn komst in het internaat ‘slechts uit schimmige,

betekenisloze voorvallen te bestaan, onverschillige halteplaatsen als de cijfers op een wijzerplaat.' Voor niets is hij zo bang als voor het belsignaal, dat 'onherroepelijk het einde van de dag bepaalde.' Want 'hij beleefde immers niets, en zijn leven kabbelde in een gestadige eentonigheid voort, maar dit belgeluid voegde hieraan ook nog eens een hoon toe die hem in machteloze woede liet trillen over zichzelf, over zijn lot, over de begraven dag.' Een allesoverheersende onverschilligheid maakt zich van hem en zijn medeleerlingen meester. Hun gevoels- en gedachtenwereld heeft geen inhoud meer, zij komen hiertegen in opstand door een uitbarsting van de psyche. Wat bij hen naar boven komt laat zich niet herleiden tot een tekortschietend begrip voor de wereld van de volwassenen, dat zij op grond van hun leeftijd nog niet zouden kunnen opbrengen, maar tot de behoefte, iets ouds en leegs door iets nieuws en levends te vervangen. Zij willen beleven, leven in plaats van ook de levende dood van de volwassenen te sterven.

Basini's diefstal levert daartoe de geschikte aanleiding. Reiting gebruikt deze, om in de ervaring van macht en onderwerping zichzelf te beleven. De steeds subtieler en wreder wordende manieren van vernedering, die Basini door hem moet ondergaan, bezorgen hem de waarde en het genot van een steeds nieuwere en meer intense ervaring. Zijn slachtoffer geeft hem de mogelijkheid zijn erotische en dierlijke instincten te ontdekken en zich onbegrensd uit te leven.

Met Beineberg is het iets anders gesteld. Hij probeert zijn sadisme ideologisch te rechtvaardigen. Zijn innerlijke wereld wordt door hem als 'wereldkosmos' gedefinieerd, tot waar men door kan dringen, als al het uiterlijke gedood wordt. Basini dient voor hem als oefening op deze weg om zichzelf te ontkennen en tegelijk te vinden, zoals Beineberg gelooft. Door de foltering wil Beineberg zich enerzijds bevrijden van alle uiterlijke morele gewetensbezwaren, dus definitief traditionele waarden opgeven, anderzijds de uiterlijkheid van Basini, zijn lichaam, vernietigen. 'De ware mensen zijn slechts diegenen, die zichzelf kunnen doorgronden, verzuimde mensen, die in staat zijn eenheid te scheppen tussen hun eigen ik en het kosmisch gebeuren.'

> Juist het feit dat het mij moeite kost, Basini te kwellen - ik bedoel hem te vernederen, te verlagen, hem van mij af te stoten, is goed. Dat vraagt een offer. Het zal zuiverend werken. Ik ben aan mijzelf verplicht, dagelijks van hem te leren, dat het pure feit een mens te zijn niets betekent, dat het alleen een belachelijke uiterlijke gelijkenis is.

Törleß heeft zulke concrete offerhandelingen niet nodig. Zijn verstand en zijn gevoelens zijn reeds meer dan vervuld door alleen al de wetenschap omtrent de gebeurtenissen en het gadeslaan ervan. Welbeschouwd interesseert hij zich eigenlijk niet voor het concrete van de mishandelingen, dat stoot hem eerder af, juist de psychische toestanden en de geestelijke achtergrond in deze situatie hebben zijn belangstelling. Anders en bewuster dan zijn vrienden, die min of meer in het ervaren blijven steken, vat hij de gebeurtenissen op als een nieuwe waarheid. Voor hem worden de lotgevallen tot verwarrende en toch boeiende ervaringen die inzicht brengen:

> Zijn volwassenen ook zo? Is de hele wereld zo? Is het een algemene wet, dat er iets in ons is dat sterker, groter mooier, hartstochtelijker, donkerder is dan wijzelf? Waarover wij zo weinig macht hebben dat wij alleen maar doelloos duizenden zaden kunnen strooien, tot er plotseling een zaadje opschiet als een donkere vlam, die ver boven ons uit groeit? ... En iedere zenuw van zijn lichaam trilde een ongeduldig ja als antwoord.

Geen van de drie jongens denkt er serieus aan, Basini als dief te bestraffen. Morele overwegingen spelen helemaal geen rol en

kunnen dat ook niet, omdat deze jonge generatie de moraal heeft verloren. Zo zedeloos als zij zijn tegenover Basini, kennen zij ook geen moraal in hun eigen handelingen. Ongeremd ontplooien zij aan hen tot dan toe ongekende mogelijkheden van de psyche, in een 'nieuw land', aan de andere kant van goed en kwaad. De zoekende onzekerheid van pubers, hun karakterloosheid overtreft in Musils roman een psychologische studie; zij wordt tot symbool van een zichzelf herwaarderende tijd, die, weliswaar nog vaag, nieuwe dingen verwerft.

Het ziet er naar uit, als zouden Törleß en zijn vrienden zelf de beroemde woorden van de toentertijd wel belangrijkste en bekendste filosoof hebben vernomen: Friedrich Nietzschens *Umwertung aller Werte*, die hij als de leer van 'de dood van God' verbreidde. Reeds de achttienjarige Musil verdiepte zich geboeid in de werken van Nietzsche, wat later zijn roman zou kunnen hebben beïnvloed.

Nietzsche heeft, zoals bekend, de gehele westerse cultuur als een cultuur van de leugen beschouwd. Daarmee bedoelde hij een reeks filosofische en religieuze systemen met waardevoorstellingen van dat ogenblik, die niets anders dan menselijke vindingen zouden zijn. Vooral bestaat er volgens Nietzsche geen goed en kwaad op zich, er bestaan alleen maar menselijke definities van datgene, wat telkens voor een tijdperk, voor een groep of voor enkelingen als goed of slecht gegolden heeft. Werkelijk en waar is het leven alleen als een altijddurende chaos van ontstaan en vergaan, die men, om te kunnen bestaan, met behulp van definities uit de ethiek of de kennisleer probeert te ordenen. De westerse mens, te zwak om deze waarheid en realiteit te verdragen, heeft in de loop van zijn geschiedenis en cultuur in de schijn van eeuwig filosofische en religieuze waarden een uitvlucht gezocht. Deze schijnbaar zinvolle wereld is volgens Nietzsche niet werkelijk, en de werkelijke wereld is niet zinvol. Nietzsche eist de ontmaskering van deze bedrieglijke constructie en de erkenning van het chaotische leven, waarbij hij toch de illusies als levenshulp noodzakelijk acht; de illusies mogen alleen niet als waarheid verkondigd worden. Ondanks 't feit dat Nietzsche de onverbiddelijkste woorden gebruikte om de westerse geestelijke traditie te vernietigen, stond hij toch geenszins alleen met zijn opvattingen. Al tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw ontwikkelde zich een scepsis tegenover de traditionele voorstellingen, die tot een toenemende rechtvaardiging van het zuiver feitelijke en materiële in het leven leidde en de zogenoemde 'positivistische' wereld- en wetenschapsopvatting vestigde. Men beperkte zich tot het concrete en huldigde het zuiver zinnelijke. Een belangrijk vertegenwoordiger van deze empirische stromingen was de in Berlijn docerende filosoof en psycholoog Ernst Mach, over wie Musil de dissertatie 'Beiträge zur Beurteilung der Lehren Machs' schreef, waarop hij in 1908 promoveerde. Mach bracht het geloof in de zelfstandige persoonlijkheid van het ik aan het wankelen. Voor hem vormden mens en buitenwereld een niet te scheiden complex van gewaarwordingen. Het ik is een soort 'veld' dat van buitenaf wordt geraakt door zinnelijke prikkels, die het ik onbewust of bewust registreert. Het past zich hen aan en wordt, terwijl het steeds verandert, door hen bepaald. Omdat dit zinnelijke receptieproces noch juist noch onjuist kan zijn, valt bij Mach de problematiek tussen juist en onjuist, tussen goed en kwaad te kunnen en te moeten kiezen, kortom, de moraal, weg.

De ideeën van Mach en hieraan verwante theorieën hadden een blijvende invloed op de literatuur en kunst van die tijd. Het gehele Impressionisme berust erop. Het werk van Oscar Wilde, de Italiaan d'Annunzio, de Oostenrijker Arthur Schnitzler en van vele anderen was hierbuiten ondenkbaar geweest, hoewel het geenszins met deze opvatting identiek is. Musils dichterlijke figuren komen hieruit voort, waarbij het deel, dat uit de jeugdervaringen van de auteur stamt, als ook eigen overwegingen

met betrekking tot de toenmalige tijdsomstandigheden niet mogen worden onderschat. In de drie jongens Törleß, Reiting en Beineberg weerspiegelt zich de hopeloze ineenstorting van het morele en de overgave aan chaotische impulsen van de psyche, aan - volstrekt barbaarse - vitale krachten van het leven. Met name in de hoofdpersoon Törleß wordt duidelijk, dat in plaats van een concreet beschreven ik een veelvoudige gedachten-, gevoelens- en gewaarwordingsweergave optreedt. Musils levenslange overtuiging, dat er niets is, dat met zichtzelf identiek is of blijft, kondigt zich aan. Voortdurend worden rationeel onder woorden gebrachte opvatting van leven en leefwijze juist door deze dieptestromingen van de ziel in twijfel getrokken, onzeker gemaakt, verworpen. De realiteit is de verwarring of dat bijna ondoordringbare complex van bewustzijn en onderbewustzijn, van binnen en buiten, van werkelijk en mogelijk. Het leven is geen lijn, zoals Musil zegt, maar een van de werkelijkheid afbuigende lijn.

Daarmee staat Musil in het teken van een andere belangrijke figuur uit de periode rond de eeuwwisseling, namelijk Sigmund Freud. Freud had op zijn manier de oude overtuiging van een vaste persoonlijkheidskern van de mens ondermijnd, doordat hij, alle taboes doorbrekend, juist die psychische drijfveren van de mens aan het licht bracht, die ten dele in de 'Törleß' tot uitdrukking komen. Freud's ontdekking van de 'libido', van de erotische of sexuele drift als principe voor menselijk handelen en denken was geen geringere aanval op het traditionele mensbeeld dan Nietzsches 'dode God'.

De interesse voor de ziel, hetzij wetenschappelijk zoals bij Freud of literair zoals bij Musil, komt dus enerzijds voort uit het reduceren van de mens tot het zuiver psychische, anderzijds uit het ontdekken van een nieuwe werkelijkheidsdimensie van het menselijke, waarbij men echter van duidelijke bepalingen en vaste waarderingsmogelijkheden af moest zien. Musil heeft zijn leven lang geprobeerd deze nieuwe werkelijkheid en waarheid in al haar nuances en met analytische scherpte te doorgronden, in principe een onderneming zonder einde, waarvan ook zijn hoofdwerk getuigt, de onvoltooide roman *Der Mann ohne Eigenschaften.* De psychologie in Musils werk is de kunstzinnige uiting van datgene, wat de jonge generatie van zijn tijd als waarheid en realiteit beschouwde.

De roman geeft echter uitdrukking aan méer.

De analyse van de toenmalige periode werd, zoals Musil en anderen later erkenden, een toekomstprognose, een profetie van de dictaturen van de twintigste eeuw, in het bijzonder van het nazi-regime. Na de machtsovername van Hitler noteert Musil: 'Reiting, Beineberg: de huidige dictators in nucleo. Ook de opvatting van de "massa" als een bedwingbaar verschijnsel.' Het is evident, dat de concrete terreur in het internaat van Törleß erg veel op de terreur van het Hitler-tijdperk vooruitloopt. Maar het blijft niet alleen bij deze uiterlijke overeenkomst. Musil onthult ook wezenlijke voorwaarden voor deze dictatuur: juist deze ineenstorting van traditionele waarden, de steriliteit van verouderde levensvormen, die de honger naar nieuwe levendigheid opwekten en wel onder verwerping van het oude; het humane werd door het dierlijke en barbaarse in het gezicht geslagen. Vooral Beineberg neemt in dit opzicht een veelzeggende plaats in: in een situatie van herwaardering van alle waarden of van een waardevacuüm is het mogelijk, een ideologie te creëren in de naam waarvan alles gerechtvaardigd blijkt, ook en zelfs juist de vernietiging van anderen. Hoeveel lijkt deze internaatsleerling op de latere Hitler, die met zijn rassenideologie geloofde, dat bepaalde groepen mensen het leven niet waardig waren.

Beide maken gebruik van een tijdsomstandigheid: een onbestemd psychisch complex heeft een vastomlijnd mensbeeld vervangen. Deze onbepaalde 'nieuwe mens' is niet niets of niemand, maar hij kan tot niets verklaard en op elk mogelijk denkbare manier gemanipuleerd worden, waarop de opmerking van Musil 'Ook de

opvatting van de “massa” als een bedwingbaar verschijnsel’ betrekking zou kunnen hebben. Concreet bedoeld is Reitings meesterschap in het beïnvloeden

van groepen, zoals bijvoorbeeld het opruien van de hele internaatsklas tegen Basini. Intussen is de manipuleerbare massa een typisch kenmerk van de twintigste eeuw geworden. Ook hierin heeft Musil zijn zienersblik bewezen.

Buiten deze historische prognoses komt in Musils eerste werk een beklemmend inzicht naar voren, dat Nietzsche gelijk geeft en misschien ook onafhankelijk van Nietzches opvattingen eeuwige geldigheid bezit. Waarden, moraal, de zogenoemde humaniteit zijn tenslotte slechts menselijke definities, die elk moment kunnen worden verworpen, om voor een andere, diepere bewustzijnslaag van de mens plaats te maken - een gedachte, die al tijdens de Europese Verlichting uitgesproken werd. Het zou van de historische voorwaarden en van de geldende overtuiging van de maatschappij kunnen afhangen, in hoeverre men humanitaire waarden noodzakelijk en van belang acht.

Musil behoorde geenszins tot de voorstanders van immorele, vitale krachten. Zijn plaats wordt eerder door Törleß verduidelijkt, die in feite niet door vriendschap met Reiting en Beineberg verbonden is, maar hun grofheden verafschuwt. Dientengevolge heeft Musil hem ook niet in zijn opmerking over de ‘huidige dictators’ genoemd.

De houding van de schrijver zou als sceptisch kunnen worden omschreven: dit geldt voor zijn instelling ten opzichte van zowel de traditionele humaniteitsvoorstelling alsook de Hitlertijd. Zoals ook Törleß tekent hem het besef, dat er noch aan de ene, noch aan de andere kant ondubbelzinnige bindende waarden en maatstaven bestaan. De waarheid ligt in de voortdurende relativering van het ene door het andere, zodat niets bestendigs overblijft, waarvoor men partij zou kunnen kiezen. Musil had zichzelf tot een ‘Mann ohne Eigenschaften’ ontwikkelt. Hij heeft het toenmalige Hitler-Duitsland, wel verlaten, eerst nog zonder druk van buitenaf, maar zijn innerlijke houding met betrekking tot de concrete politieke gebeurtenissen was onbeslist. Toen tenslotte ook zijn boeken verboden werden, vluchtte hij vanuit Wenen naar Zwitserland. Het waren niet zijn opvattingen, die men eerder a-politiek zou kunnen noemen, die hem bij de nazi's verdacht zouden hebben gemaakt, maar zijn ontbrekende politieke standpunt. Of, nauwkeuriger beschouwd, zijn medeweten omtrent de achtergronden van het toenmalige gebeuren, dat het schoolbestuur in de ‘Törleß’ reeds aanleiding gaf, deze onduidelijke, lastige leerling van het instituut te verwijderen. Noodgedwongen vereenzaamd door zijn kennis, waaraan hij nog in zijn onvoltooide roman op meesterlijke wijze vorm had gegeven, stierf Musil op 15 april 1942 in Genève.

Robert Musil, laatste opname.

M.H. Würzner
Robert Musil en Joseph Roth

Robert Musil, wiens 100jarige geboortedag onlangs werd herdacht - hij is geboren op 6 november 1880 -, wordt tot de belangrijkste schrijvers van deze eeuw gerekend, maar ondanks deze faam is hij tegelijk een schrijver, die b.v. in Nederland tamelijk onbekend is. Tot enige populariteit heeft hij het nooit gebracht, en ondanks herdenkingsartikels uit de laatste tijd, zal hij het waarschijnlijk ook niet brengen. Daarvoor eist de lectuur van zijn werk te veel geestelijke inspanning. Dat geldt niet alleen voor zijn hoofdwerk *Der Mann ohne Eigenschaften*, maar ook voor zijn kortere prozastukken. Even vlug doorlezen is er niet bij. Alleen daarom, dat zijn hoofdwerk zo'n dikke pil is, zal het wel nooit in het Nederlands vertaald worden, afgezien daarvan dat het een moeilijk te vertalen tekst is. Maar ook van zijn andere werk is tot nu toe, zover mij bekend is, slechts *Ervaringen van de jonge Törleß* en *Drie vrouwen* vertaald, dit pas in de laatste jaren.

Musil is een typische poeta doctus, een geleerde dichter. Hij heeft natuurwetenschappen en filosofie gestudeerd, maar dan toch geen wetenschappelijke loopbaan geambieerd. In 1922 heeft hij bewust voor onafhankelijk schrijver gekozen en daarmee voor een zeer onzekere existentie. Hij, die uiterlijk en in zijn gedrag meer op een geleerde of een Oostenrijkse officier leek, liet ook in zijn werk niets aan het toeval over. Hij heeft het zich niet gemakkelijk gemaakt, wat betekent, dat hij veel van de lezer eist.

In de 20-jaren verbleef hij in Wenen, schreef vooral aan zijn hoofdwerk, en ging dan naar Berlijn. In 1933 ging hij terug naar Wenen en in 1938 naar Zwitserland, nu definitief in de emigratie. Zijn werk werd door 1940 in Nederland nauwelijks opgemerkt. Slechts weinige besprekingen zijn in de dagbladpers en in tijdschriften te vinden. Zelfs Menno ter Braak, die hem in 1935 op het ‘Internationale Schrijverscongres ter verdediging van de cultuur’ in Parijs ontmoet heeft, heeft geen recensie over hem geschreven. Behalve enkele recensies van H. Geversman, Chr. de Graaff, Ulrich Huber Noodt, G. Antonini, A. Helman, heeft vooral Nico Rost over hem geschrevan, die hem blijkbaar in Berlijn ontmoet heeft, en hem dus persoonlijk kende. In een tijd waar men toch openstaat in Nederland voor de Duitse emigrantenliteratuur - het beste voorbeeld is Joseph Roth - blijft Musil hier te lande zo goed als onbekend. Joseph Roth is in die jaren een van de meest gelezen emigrantenschrijvers in Nederland. Zijn boeken verschijnen bij Allert de Lange en Querido in Amsterdam, de meeste bovendien in Nederlandse vertaling. Omvangrijke besprekingen maken de lezer op zijn werk attent. Waarschijnlijk ligt het aan de manier van schrijven, waardoor de Nederlandse lezer zich meer tot Roth voelt aangetrokken dan tot Musil.

Toch is ook Joseph Roth als schrijver geenszins gemakkelijk te karakteriseren, hij is allesbehalve een triviale schrijver. Over zich zelf heeft hij eens geschreven:

> Ik werd op zekere dag journalist uit vertwijfeling over het feit dat geen enkel beroep mij werkelijk kon boeien. Ik behoor niet tot de generatie van die mensen, die hun puberteit met gedichten beginnen en afsluiten. Ik behoor ook niet tot de allernieuwste generatie, die door voetbal, skiën en boksen geslachtsrijp wordt. Ik kon slechts op een eenvoudig fietsje zonder vrijloop fietsen, en mijn dichterlijk talent beperkte zich tot preciese formuleringen in mijn dagboek. Altijd al ontbreekt het mij aan hart. Sinds ik denken kan, denk ik zonder medelijden.

Vooral deze laatste formulering is zeer belangrijk, want Roth wijst iedere sentimentaliteit af. Hij is dus allesbehalve 'poët'. Zijn sterkte is duidelijk de waarneming en het vermogen dit op een zakelijke manier in taal om te zetten. Dit zijn in feite de goede eigenschappen van een journalist. Tegelijk is deze zakelijke vorm van schrijven ook de rede, waarom sommige van Roth's boeken de tegenwoordige lezer nog zo aanspreken. Het lijkt een programma, wat hij in het bekende voorwoord van zijn roman *Die Flucht ohne Ende* schrijft:

> In het volgende verhaal vertel ik de geschiedenis van mijn vriend, kameraad en geestverwant Franz Tunda. Ik volg deels zijn aantekeningen, deels zijn verhalen. Ik heb niets verzonnen, niets gecomponeerd. Het gaat er niet meer om, te 'dichten'. Het belangrijkste is het waargenomene.

Het is juist dit voorwoord, dat een rol speelt in een gesprek tussen Roth en Musil tijdens een ontmoeting in Wenen. Het is overgeleverd door Soma Morgenstern. Hij was voor 1933 correspondent van de Frankfurter Zeitung in Wenen, de krant, waarvoor ook Roth werkte. Morgenstern was met beide schrijvers bevriend en door hem is deze ontmoeting tot stand gekomen. In een stuk uit zijn nog niet gepubliceerde autobiografie, gepubliceerd in 1975 in de Frankfurter Allgemeinen Zeitung schrijft hij het volgende:

> Ik herinner mij, zei Musil, U heeft eens in een boek een voorwoord geschreven - ik weet niet meer de titel van het boek. Maar het voorwoord herinner ik mij zeer goed. 'Nu is het tijd om te berichten, niet te dichten' - luidt de slotzin. Ja, zei Roth, dat heb ik geschreven. Het was het voorwoord van mijn boek *Flucht ohne Ende.*
> - Heeft U nog steeds zo veel op met het berichten? wilde Musil weten. Waarom niet? zei Musil. U schrijft immers nu romans, zei Musil. Ik schrijf nu ook berichten. Dicht U ook niet daarbij? In mijn berichten? - Eerlijk gezegd, zei Musil, heb ik Uw berichten niet gelezen. Maar dicht U niet in Uw romans? - Niet met opzet, zei Roth en lachte genoegelijk. Roth kende natuurlijk Musils *Zögling Törleß*. Musil had toen al zijn romantheorie, de grote roman was echter nog niet verschenen. Roth interesseerde zich erg weinig voor romantheorieën. In dit opzicht was hij de 'naïve' kunstenaar. Hij had de relatie van een ambachtsman tot zijn ambacht. Daar hij Musil waardeerde en zijn ontstemming opmerkte, voegde hij eraan toe: Dichten - berichten... het komt op het hoe aan. Men heeft mij toentertijd aan mijn woord gehouden, en veel dichters - of zogenaamde dichters - waren verontwaardigd. En zij zeiden het. En zij schreven het. Tegen mij natuurlijk. Ik heb nooit meer een voorwoord

voor een boek geschreven. Maar het voorwoord was zeer voordelig voor het boek. Thomas Mann was verontwaardigd. En dat was voor mij een genoegen. Oh, zei Musil, wanneer het daarop aankomt, heeft het mij ook verheugd. Maar U ziet toch het probleem. Wanneer U ernstig hierover nadenkt, moet het U toch duidelijk zijn, of U bij Uw bewering blijft of al daarvan afgeweken bent.
Ik breek mij het hoofd er niet over, zei Roth. Ik ben geen denker. Soma heeft mij overgehaald een romantheorie van Georg Lukács te lezen. Ik heb om hem een plezier te doen het boek gelezen. Twee pagina's lang heb ik mij laten kwellen. En daarmee was ik met het boek klaar. Maar Soma beschouwt immers ook Kafka als een grote schrijver. Kafka is een schrijver voor schrijvers.
Dat heeft men reeds over Brahms gezegd: een componist voor componisten, bracht ik er tegenin.
Je hebt al van Kafka gesproken, toen hij nog leefde, zei Roth, en geen enkele van zijn grote romans bekend was. Jij bent niet te helpen. Maar zijn zijn grote romans romans?
Met Morgenstern heb ik al zeven of acht jaar geleden over Kafka een discussie gehad, zei Musil. En wanneer ik ook zijn mening niet deel, voordat de nalatenschap van Kafka toegankelijk was, zo heb ik onze vriend Morgenstern al toegegeven, dat het om een zeer eigenaardige schrijver gaat. Wanneer Roth meegedaan zou hebben, zou hierover een debat zijn ontstaan, maar Roth ging die uit de weg. Toen Musil naar voren bracht, dat men tenslotte bij l'art pour l'art uitkomen moest, wanneer het ‘hoe’ het belangrijkste zou zijn, zei Roth, dat hij niets kon beginnen met l'art pour l'art, zonder Musils bewering te willen weerleggen. Musil merkte dat en was ontstemd. Na een korte onderbreking citeerde Roth de oude Tolstoi, die eens in een gesprek heeft gezegd: Wat hebben Iwan en Stephan ermee te maken, hoe ik deze boom zie. Dat moet echter de zeer oude Tolstoi gezegd hebben, merkte Musil op, toen hij al religieuze traktaatjes geschreven had. Ik zei: Dat was al een afwijzing niet alleen van het ‘hoe’, maar ook van de kunst in het algemeen. Als men het levenswerk van Tolstoi achter zich heeft, kan men zich zo iets permitteren, zei Musil. Toen wilde de oude meester al een oude heilige zijn. Daarmee was de discussie gesloten.

Robert Musil.
Joseph Roth.

Het afwijzen van theorie is voor Roth karakteristiek en het is belangrijk voor het begrip van zijn schrijverschap. Want Roth was zich hiervan duidelijk bewust. Om zijn instelling en zijn perspectief op de werkelijkheid beter te kunnen begrijpen, is de lezing, die Roth onder de titel ‘Geloof en vooruitgang’ in Amsterdam op 12 juni 1936 heeft gehouden en die toen in De Gemeenschap is verschenen, zeer belangrijk. Het is een zeer merkwaardige lezing, want eigenlijk spreekt hij over het ‘Bijgeloof over de vooruitgang’. Het is een poging tot een theoretische uiteenzetting, waar hij zelf blijkbaar moeite mee heeft, want hij schrijft:

> Want het is voor een auteur, die gedurende zijn leven de waarheid, waarvan hij meent haar herkend te hebben, niet

> direct uit te drukken in staat is, maar alleen door weergave, beschrijving en uitbeelding van concrete gebeurtenissen en verschijnselen, een zgn. belletristische auteur, een romancier of novellist, als U wilt, dubbel moeilijk, een opvatting en een overtuiging naakt en a.h.w. zonder stoffelijke, zonder belichamende inkleding uit te beelden.

Roth spreekt zich hier duidelijk tegen de abstractie uit, abstractie is immers de kern van iedere theorievorming. Hem gaat het om concretisering, dit eist echter, dat men zich dicht aan de objecten houdt. Roth ontwikkelt geen theorieën, maar hij vertelt een verhaal of soms ook een sprookje, wat bij hem niet betekent, dat daarbij de werkelijkheid verdwijnt. Aan de andere kant maakt dit het beschrijven van wat Roth nu eigenlijk bedoelt zo moeilijk, omdat dit ook weer een vorm van abstractie is. Men kan hem eigenlijk slechts voortdurend citeren, omdat zijn concretiseringen niet direct op één betekenis vast te leggen zijn. In wezen is dit de verklaring voor de ontelbare tegenstrijdigheden in zijn werk. Iedere harmonisering moet hem onrecht doen, omdat zijn sterkte in het detail ligt. Daarmee moet ook iedere poging, Roth tot een politieke schrijver te maken, van begin af aan mislukken. Of socialist of monarchist, het zijn abstraherende harmoniseringen. Een verklaring van deze tegenstrijdigheden probeert Roth zelf te geven in zijn al geciteerde lezing. Hij zegt: ‘Het behoort tot de paradoxale processen in de geestesgeschiedenis van de mensheid, dat het geloof in de zgn. zekere definitieve overwinning van de ratio over de barbaarsheid naïver is dan ieder geloof in sprookjes.’ Als oorzaak ziet hij het losmaken van de ratio van haar goddelijke oorsprong. De zelfstandig geworden ratio leidt in moreel opzicht tot radeloosheid tegenover wat kwaad en wat goed is. Roth wijst het automatisme van de groeiende ratio af.

> Men gelooft, de mensheid groeit zoals het kind langzamerhand uit de kinderschoenen. Op zekere dag zal zij rijp genoeg zijn en een moreel peil bereikt hebben, waarop men niet meer heksen in de naam van God verbrandt. De mens heeft niet het paradijs verloren, neen! Hij is pas op weg het te winnen. Maar, zie daar! Nauwelijks is hij opgehouden heksen in de naam van god te verbranden, of hij begint al zijnsgelijken in de naam van afgoden te verbranden. Dat is eigenlijk de geloofsbelijdenis van de nieuwe tijd. Maar zie daar! Nauwelijks is Moses begonnen de Sinaï te beklimmen, of ze hebben al het gouden kalf! Ook de mensen hebben veel meer symbolische kalveren dan er op aarde werkelijk bestaan. Tegenwoordig hebben zij b.v. het nationale-kalf en het rassen-kalf, hoeveel meer slachtoffers hebben deze beide kalveren alleen al gemaakt, als eens het gouden. Er is, dames en heren, ook een zgn. klassenstrijd-kalf. En dit maakt zeer vele slachtoffers. Het meest gevaarlijke vind ik het vooruitgangs-kalf.

De basis voor deze redenering is echter niet een politiek-ideologische of een maatschappij-kritische, maar een anthropologische. Roth is ervan overtuigd, dat de mensheid ten alle tijde even goed als kwaad was. Dit weten dat de mens een mengsel van goed en kwaad is, voorkomt teleurstelling en is de basis van Roth's scepsis. Dit simpele anthropologische model kan men mijns inziens nu ook in de romans van Roth terugvinden, vooral in die, die na 1933 zijn verschenen. Men zou ze als demonstratie van de volgende stelling van Roth kunnen lezen:

> Op een dwaze manier uitgeoefend, wint het goede niet slechts het aspect, maar ook de consequentie van het boze. Het is dus noodgedwongen het verstandige een onderdeel van het immanent goede in ons - evenzo als het dwaze en het domme een onderdeel van het immanent boze in ons is.

Als men vooral de beide laatste romans van Roth, die zich met het verval van de Habsburg-monarchie bezig houden - dus *Die Geschichte der 1002. Nacht* en *Die Kapuzinergruft* (het vervolg

van ‘Radetzkymarsch’) ten opzichte van het gedrag van de helden van het verhaal leest, valt het op dat deze niet ‘kwaad’ zijn, eerder ‘goed’, maar dat hij hun ‘goedzijn’ op zijn dwaze manier tot uitdrukking brengen, waardoor kwade consequenties ontstaan. In *Die Geschichte der 1002. Nacht* - een modern sprookje - is het de ritmeester Taittinger, die omdat hij de gebeurtenissen niet weet te bepalen, langzamerhand meegesleurd wordt, totdat niets meer te veranderen valt. In *Die Kapuzinergruft* is het de held zelf, die zijn eigen verhaal aan de lezer meedeelt. Het perspectief van de ik-verteller reduceert a.h.w. de distantie tot de gebeurtenissen, niet om ze reflectief in een scherpe analyse te verduidelijken, maar om de atmosfeer van het gedrag over te brengen. Wat hier bedoeld is, formuleert Graaf Chojnicki in de roman als volgt:

> Weet U, ik ben geen patriot, maar ik houd van mijn landgenoten. Een heel land, een vaderland zelfs, is iets abstracts. Maar een landgenoot is iets konkreets. Ik kan niet van alle graan- en korenvelden, alle naaldbossen, alle moerassen houden, van alle poolse heren en dames. Maar een bepaald veld, een bosje, een moeras, een mens: à la bonheur! Dat zie ik, dat kan ik pakken, dat spreekt in de taal, die mij vertrouwd is, dat is het juist, omdat het op zichzelf staand is, het summun van vertrouwdheid.

Hierdoor verklaart zich ook zijn liefde voor Oostenrijk en zijn kroonlanden en de strikte afwijzing van het Nationalisme. Maar ook hier is het niet het kwade, dat tot de ondergang leidt, maar de dwaasheid, die het kwade tot gevolg heeft. Franz-Ferdinand zegt in het begin van de roman van zich zelf:

> Ik ben niet een kind van deze tijd, ja het valt mij zwaar, mij niet juist een vijand te noemen. Niet, dat ik het niet zou begrijpen, zoals ik het zo vaak beweer. Dit is slechts een zwakke uitvlucht. Ik wil eenvoudig, uit gemak, niet beledigend of hatelijk worden, en dus zeg ik, dat ik dat niet begrijp, waarvan ik zou moeten zeggen, dat ik het haat of veracht. Ik beschouw het als edeler, een gebrek voor te wenden dan toe te geven dat ik vulgaire geluiden vernomen heb.

Uit deze citaten blijkt al, dat ook hier het belangrijke in het detail ligt. Niet zo zeer de opbouw en de stilistische vormgeving maken het tot een goed boek, maar de impressies en de waarnemingen, waarin vooral de impliciete maatschappijkritiek een interessant aspect is.

Het is de vraag of het verschil met Musil werkelijk zo groot is. Op het eerste gezicht is natuurlijk het verschil hemelsbreed. Bij Roth kan de lezer zich aan het verhaal overgeven, de verteller zal zich niet storen, maar proberen zijn nieuwsgierigheid te bevredigen. Bij Musil weet de verteller dit te verhinderen en de lezer te dwingen telkens opnieuw over het verloop van het verhaal en de daarmede verbonden reflexies na te denken. De lezer moet er voor gaan zitten en bereid zijn zich met dit niet gemakkelijke avontuur in te laten. Musil heeft vaak hoofdstukken herschreven, totdat zij aan zijn opvattingen van stijl voldeden. Hij zegt zelf, dat stijl voor hem het exakt uitwerken van een gedachte is. Bovendien is de werkelijkheid niet meer uit één perspectief meer te vatten, zij is uit elkaar gevallen. Ulrich de hoofdpersoon van *Der Mensch ohne eigenschaften* is dan ook op zoek naar een zin van al deze delen van de werkelijkheid - waarbij hem niet zo zeer het werkelijke, maar vooral het mogelijke interesseert. Het betekent, dat in wezen de werkelijkheid niet meer

vanuit de mens kan worden begrepen. Voor Musil is dan ook Roth's *Radetzkymarsch* niet meer dan een kazerneroman, zoals hij tegen Soma Morgenstern heeft gezegd. Toch is dit niet helemaal eerlijk, want eigenlijk eindigt Roth's *Kapuzinergruft* met hetzelfde inzicht als dat van Musil, alleen Musil begint daarmee, waarmee Roth eindigt, nl. dat de werkelijkheid - die in de pluralistische Habsburg-monarchie nog vanuit de mens een orde leek te zijn - definitief uit elkaar gevallen is. Dit inzicht heeft bij Musil echter zonder twijfel enige dimensies meer dan bij Roth. Het verschil is misschien ook minder groot wanneer men van de essayistiek van beide schrijvers uitgaat. Hierover eerst nog een stuk uit het gesprek tussen Soma Morgenstern en Musil over Roth:

Joseph Roth, potloodtekening van B.F. Dolbin.

> In zijn *Hiob* is Roth een keer dichter, zei Musil. In de *Radetzkymarsch* is hij het geen één keer. Waarom acht U hem zo hoog? - U leest zijn stukken in de Frankfurter Zeitung niet, antwoordde ik. En juist daarin geeft hij het beste van zichzelf. Berichten? vroeg Musil ironisch. Het is al voorgekomen, dat een bericht ‘grote’ werken overleefde. Bijvoorbeeld Victor Hugo's *Histoire d'un Crime.* Ik geloof, dat dit bericht het voortreffelijke werk van Hugo, op z'n minst buiten Frankrijk, overleven zal - Ligt dat niet aan de stof? vroeg Musil. Ik herinner het mij niet meer. Ik ben niet eens zeker, het ooit gelezen te hebben. - Aan de stof alleen ligt het niet, wanneer de staatsgreep van Napoleon de Kleine een groot onderwerp is. Ik houd het voor mogelijk, dat de grote Victor Hugo met een aantal lyrische gedichten en met deze beschrijving, of laten we zeggen historische reportage, overleven zal. Hoeveel mensen buiten Frankrijk lezen nog de *Glöckner.* Roth mag dan wel geen verteller zijn, maar hij is een groot beschrijver. Zijn beschrijving van het gedenkteken van de volkerenslag bij Leipzig is een meesterwerk. Een feuilleton, vroeg Musil. Ja, men kan het zo noemen. Het was een artikel in de feuilleton van de Frankfurter Zeitung. Een meesterwerk. Ik geef twee, drie romans van Joseph Roth voor deze feuilleton. Ik beloofde Musil, hem deze feuilleton van Roth te sturen, en hij beloofde, het te lezen. Maar ik vergat het helaas, en hij heeft mij er

nooit aan herinnerd. Ik heb er nog spijt van, niet alleen voor Roth, ook voor Musil.

Zo ongelijk heeft Morgenstern met zijn slotopmerking zeker niet. Vergelijkt men de al geciteerde rede van Roth met een beroemde rede van Musil, nl. die ‘Uber die Dummheit’, die hij in 1937 in Wenen heeft gehouden, dan wordt duidelijk, dat het verschil van opvatting van deze beide in wezen conservatie schrijvers helemaal niet zover uitelkaar ligt. Musil schrijft aan het begin:

Iemand, die het waagt, over de domheid te spreken, loopt

tegenwoordig het gevaar, zich op velerlei manieren te schaden; het kan hem als aanmatiging aangerekend worden, het kan hem zelfs als storing van de ontwikkeling van deze tijd aangerekend worden. Ik zelf heb reeds enige jaren geleden geschreven: 'Wanneer de domheid niet op de vooruitgang, het talent, de hoop of de verbetering als twee druppels water zou lijken, dan zou niemand dom willen zijn.' Dat was in 1931; en niemand zal het durven te betwijfelen, dat de wereld sindsdien nog vooruitgang en verbeteringen gezien heeft! Zo ontstaat langzamerhand een zekere onuitstelbaarheid van de vraag: Wat is eigenlijk domheid?

Joseph Roth met Soma Morgenstern (r.) in het café Tournon, 1938.

Deze alinea zou ook Roth geschreven kunnen hebben. De magistrale uiteenzettingen van Musil over de verschillende aspecten van de domheid verwijzen naar een gelijksoortig anthropologisch model zoals dat ook bij Roth te vinden is, alleen ook hier bij Musil enkele dimensies dieper of 'filosofischer'. Dit geeft ook de grens aan, waar Roth's wantrouwen tegenover Musil begint en Musil's onderschatting van Roth.

James Brockway
Engelse kroniek

Als lezers van BZZLLETIN met een bijzondere belangstelling voor de hedendaagse Engelse fiktie deze regels lezen, zullen zij hoogstwaarschijnlijk al weten, dat de Bookerprijs (accurater: de Booker-McConnellprijs) voor de beste Engelse roman van 1980 aan William Golding is toegekend, wegens zijn jongste roman, *Rites of Passage.* Wie William Golding zegt, zegt ook *Lord of the Flies*, want Golding, nu 69 jaar oud en met het uiterlijk van een wijsgeer (hij was eens schoolmeester) staat nog steeds hoofdzakelijk bekend om zijn beroemde en verfilmde eersteling van die titel, al zijn een stuk of tien andere boeken van hem sindsdien verschenen. *Lord of the Flies* zou men een mijlpaal in de naoorlogse Engelse roman kunnen noemen.

Waarom heb ik zojuist ‘mijlpaal’ geschreven? moet ik me direkt afvragen. Waarom een *mijlpaal*? Ik geloof, omdat Golding's proza nieuw, origineel en ook - wat mijzelf tenminste betreft - wat vreemd, wat anders, leek. Bij het lezen van *Lord of the Flies* had je het gevoel, of je op nieuw terrein was binnengedrongen. Dit was destemeer merkwaardig, omdat Golding allesbehalve revolutionair en vooruitstrevend is. Hij is eerder een traditionalist, die voor zijn waarden en de fundamenten van zijn levensbeschouwing naar het verleden en dan vooral naar het Christelijke verleden is gegaan. In dit opzicht heeft hij iets met een andere, wereldbefaamde auteur van dezelfde uitgeverij (Faber & Faber) gemeen, nl. met wijlen T.S. Eliot, hoewel zijn toon, steeds geleerd en ernstig, nooit prekerig wordt.

Juist hierin ligt Golding's eigen vorm van oorspronkelijkheid: het voortbrengen van iets nieuws, of iets met een nieuwe klank, uit de waarden van weleer, al zal hij - en zullen vele anderen - die waarden als tijdloos zien. In *Lord of the Flies* maakte hij bij voorbeeld gebruik van een zeer geliefde vertelvorm: het avontuurverhaal voor jongens - de ervaringen van een stel schooljongens uit Engeland - scheepbreukelingen - op een verlaten, tropisch eiland, hoewel hij van het schip een vliegtuig maakte.

Niet *Treasure Island* van Robert Louis Stevenson - een klassiek werk uit de vorige eeuw - maar *Coral Island*, een verhaal door een zeer populaire 19e eeuwse schrijver R.M. Ballantyne, nam Golding als de basis van zijn boek, dat in alle andere opzichten iets totaal anders voorstelt: geen avontuurlijke romantiek maar de soms afschrikwekkende werkelijkheid.

Coral Island was, herinner ik mij, met *King Solomon's Mines* van Sir Rider Haggard, ons leesboek in het jaar 1925, toen ik leerling was op de heel ouderwetse ‘private school’, Lonsdale House, onder leiding van de heel ouderwetse dames de ‘Misses Jones and Tiplady’ en het boek leek toen al heel ouderwets en juist daardoor gezellig. Er is echter niets gezelligs in Golding's *Lord of the Flies.* Integendeel: in zijn eersteling gooide Golding alle romantische ideeën over het gedrag van stoere, edele Engelse schooljongens, als zij zonder leiding op een tropisch eiland gestrand waren geraakt, overboord. In plaats daarvan krijgt de lezer de strijd te zien tussen zelfbeheersing (de geordende maatschappij, gebaseerd op reden, regels en geloof) en primitieve impulsen (die tot bijgeloof en geweldpleging leiden), een strijd, waarin de laatste de overwinning zouden hebben behaald, ware het niet, dat iemand uit de buitenwereld op het nippertje tussenbeiden komt.

Hoogst origineel waren ook de volgende romans van Golding - en tevens gedurfd. Het vereist een grote mate van oorspronkelijkheid en durf, om een roman als zijn tweede, *The Inheritors* (1955) te schrijven, want de hoofdfiguren zijn hier prehistorische wezens, Neanderthalers, dus geen mensen maar half-apen, die zich nog niet van een voor ons verstaanbare taal kunnen bedienen. Men moet het boek

lezen, om te zien hoe Golding dit probleem oplost en waarom men destijds over deze roman schreef: ‘an earthquake in the petrified forests of the English novel’ (woorden van Arthur Koestler, de in Engeland woonachtige Hongaar). Ik zal hier niet op andere titels van Golding ingaan, maar even zijn roman *The Spire* uit 1964 noemen en de novelle *The Scorpion God* uit de verzameling van drie ‘short novels’ die in 1971 onder die titel is verschenen. Want deze beide werken (zoals trouwens ook *The Inheritors*) hebben met Golding's jongste en bekroonde roman gemeen, dat hij hier een verleden aan het herscheppen is. (*The Spire*, een roman over de hoogmoed, heeft met de bouw van een kathedraal in de Middeleeuwen te maken en in *The Scorpion God* gaat Golding terug naar het koninklijke hof van de farao's van oud-Egypte).

Rites of Passage moet het journaal (er is hier eigenlijk meer dan één journaal) van een zeereis per zeilschip naar de Antipoden in de eerste jaren van de vorige eeuw voorstellen - een zaak dus, zoals trouwens ook in *The Spire*, van schrijven in de stijl van een tijd die nu lang voorbij is - een zaak van een *pastiche* schrijven, van nadoen; maar dan een *pastiche* van de hoogste orde en met dat al heel erg boeiend.

Boeiend vind ik Golding's jongste roman niet slechts wegens de inhoud maar ook wegens de intelligentie en kundigheid waarmee hij deze niet makkelijke taak heeft volbracht. Een historische reconstructie als romanvorm, kan mij, maar weinig interesseren. Maar het gaat bij Golding niet slechts om zo'n reconstructie. Golding zou niet Golding zijn, als dit journaal van een zeereis geen metafoor was voor de reis van de mens door het leven, met al de problemen en gewetensconflicten die zo'n reis met zich mee brengt.

Golding is niettemin ook een vakman, die uiterst conscientieus te werk gaat. Hij toont een nauwgezette belangstelling voor details. Hierdoor verleent hij aan zijn *pastiches* een authenticiteit, waaraan de lezer nooit twijfelt. In *The Spire* gebruikte hij zoveel architectonische vaktermen met betrekking tot de bouw van een kathedraal, dat ik dit indertijd zelfs wat afleidend en licht irriterend vond. In zijn nieuwe roman heeft hij zich meester gemaakt van allerlei vaktermen van de zeilschipvaart. Hier echter heeft hij dit gedaan met een gevoel voor humor, die ik in *The Spire* miste.

Zijn verteller Edmund Talbot (schrijver van een van de reisjournalen) is, dat wil zeggen, een echte ‘landlubber’, die niets van zeilschepen en het leven op zee weet en alles wat hiermee

samenhangt, nog moet leren. Golding laat de lezer in Talbot's nieuwsgierigheid en enthousiasme op dit gebied delen - en ook in zijn vergissingen en *faux pas.* Jaren geleden kon men in Londen een tentoonstelling bijwonen, waar men het interieur van het vlaggeschip van Admiraal Horatio Nelson tijdens de slag van Trafalgar (1805) had nagebootst, met het geluid van kanonnen en ook met het rollen van het schip en het steunen van de gewonden inbegrepen - een heel realistische maar allesbehalve prettige ervaring. Het lijkt mij geen kleine prestatie, om een even levensecht effect te hebben bereikt met uitsluitend woorden en niets meer; maar dat is Golding wel gelukt, al is dit duidelijk niet het hoofddoel van zijn prachtige roman. (Faber & Faber hebben de roman ook zeer zorgvuldig ontworpen in de vorm van een vroeg-19e eeuwse uitgave, waarvoor men vooral de uiterst stijlvolle titelpagina moet bestuderen).

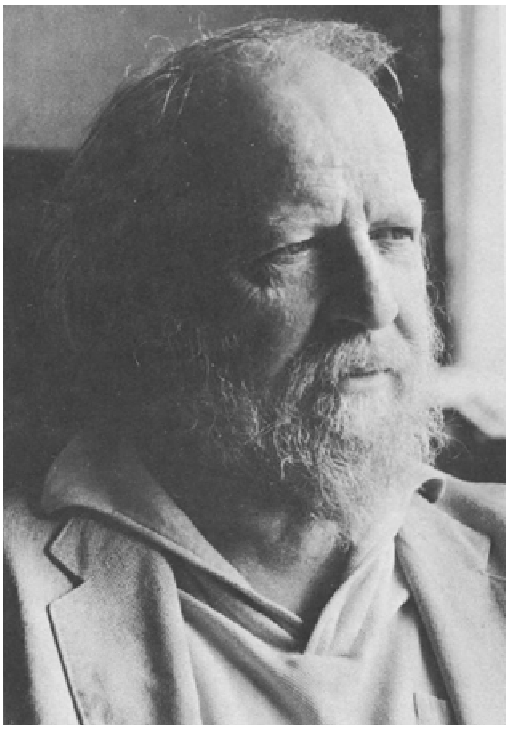
Verder nieuws over de Bookerprijs: dat de andere roman, die de prijs bijna haalde, de 650 blz. tellende *Earthly Powers* van Anthony Burgess was, waarin Burgess onze geschiedenis tijdens deze eeuw door de ervaringen van zijn hoofdfiguur Toomey, een romanschrijver (en homoseksueel), schildert.

Burgess is de grote James Joyce-Kenner en liefhebber, een auteur die talloze romans geschreven heeft, nadat zijn dokters nu jaren geleden zijn spoedig overlijden hadden voorspeld. Zijn werk wordt in Nederland door de Arbeiderspers gebracht. Hij is een schrijver met een uitzonderlijk intellectuele vitaliteit, een tomeloze creativiteit en van een hyper-belezenheid. Hier, in deze Kroniek, heb ik weinig over hem geschreven om de eenvoudige reden, dat het hier een auteur betreft, die mij nu eenmaal niet ligt. Meerdere malen heb ik geprobeerd zijn boeken te lezen, maar dit is mij tot nu toe niet gelukt. Ook Joyce kan ik slechts in kleine porties innemen en daarin sta ik zeker niet alleen. Maar toen ik onlangs naar enkele passages uit een bekende roman van Burgess, *Inside Mr Endersby* (een roman uit een reeks) over de radio luisterde, wist ik weer direkt, waarom ik het schrijven van Burgess niet waarderen kan. Mijns inziens lijdt hij namelijk aan intellectuele diarrhee. Dit vind ik onaantrekkelijk in wie dan ook, maar op het gebied van de kunst, lijkt mij deze kwaal fataal. De dichter D.J. Enright heeft onlangs in *The London Review of Books* een bespreking van *Earthly Powers* geschreven, waarin hij - zonder het ronduit te zeggen Burgess' manier en stijl voor een deel heeft nagebootst. Dat wil zeggen, de bespreking is met details, aanhalingen en literaire toespelingen volgestopt, totdat Enright's eigen proza een niet te ontwarren puzzel is geworden. Over Burgess' overdadig gebruik van woordspelingen schrijft Enright: ‘Burgess never misses a trick: woúld he had missed a thousand!’ En dat is precies wat ik zelf er tegen heb en wat ik diarrhee noem. *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.*

Nogmaals met betrekking tot de grote prijs: de juryleden waren van mening, dat de roman in Engeland in een zeer goede staat van gezondheid verkeert - men was vooral enthousiast over zeven romans, die allemaal simultaan met de bekroning in goedkope Penguin paperbackuitgaven op de markt zijn gebracht - iets nieuws. Lezers van *BZZLLETIN*, die hardback-uitgaven duur vinden, zullen misschien de auteurs en titels van deze speciale Penguin edities willen weten. Naast de Golding en de Burgess, zijn de volgende romans direkt in paperbackvorm uitgegeven: J.L. Carr: *A Month in the Country* (Harvester); Anita Desai: *Clear Light of Day* (Heinemann); Alice Munro: *The Beggar Maid* (Allen Lane); Julia O'Faolain: *No Country for Young Men* (Allen Lane); en Barry Unsworth: *Pascali's Island* (Michael Joseph). Anita Desai schrijft over India, Alice Munro is een Canadese auteur - schrijfster van prachtige korte verhalen over toestanden in haar land, waaronder de verzameling *Dance of the Happy Shades* (Allen Lane) van 1974; en Julia O'Faolain

is natuurlijk Iers - ook auteur van korte verhalen. De juryleden vonden, dat de Engelse roman veel extroverter aan het worden is.

Inmiddels heb ik *Nuns and Soldiers* (Chatto & Windus) van Iris Murdoch (505 blz.) en *Winter Garden* (Duckworth) van Beryl Bainbridge (157 blz.) gelezen. In beide gevallen was het een zaak van 'the mixture as before' en beide romans stelden teleur, in het bijzonder omdat ze eerder de zwakke dan de sterke kant van beide auteurs lieten zien.



William Golding.

Aan het eind van de vorige Kroniek schreef ik, dat ik werk van een nieuwe, jonge auteur wilde uitzoeken. Nu, ik lees momenteel de verhalen van een jonge Australische auteur, Peter Carey: *The Fat Man in History.* Dit zijn zeer eigentijdse, veelal surrealistische verhalen; wrede, amorele, verontrustende vertellingen. Of which... more later.

William Golding: *Rites of Passage*, Faber & Faber, Londen, 278 blz. f 5,95. Ook als Penguin verkrijgbaar.

[Nummer 83]

Arnold Heumakers
Chronologisch overzicht van het leven van de markies de Sade

1740

2 juni - geboorte van Donatien-Alphonse-François de Sade te Parijs. Zijn moeder, geparenteerd aan de koninklijke familie, is een hofdame van de prinses de Condé; zijn vader, een edelman afkomstig uit de Provence, staat als diplomaat in dienst van de koning.

1740-1755

Periode van Sade's opvoeding; tot 1744 in het Hôtel de Condé, vervolgens in de Provence, waar een oom van vaderszijde, de abbé de Sade, zich over zijn neefje ontfermt. Van 1750 af verblijft Sade opnieuw in Parijs, vermoedelijk als leerling van het jezuïeten-college Saint-Louis.

1755-1763

Sade bezoekt de cavallerie-school te Versailles en neemt, eerst als onder-luitenant en daarna als kapitein, deel aan de Zevenjarige Oorlog tegen Pruisen. In Duitsland doodt hij de tijd tussen de gevechtshandelingen op aangename wijze met gokspel, drinkgelag en amoureuze avonturen. Na het sluiten van de vrede, op 10 februari 1763, wordt Sade uit het leger ontslagen.

Portret van Sade's vader.

1763

17 mei - Sade treedt in het huwelijk met Renée-Pélagie Cordier de Launay de Montreuil, de 21-jarige dochter van de president van het Gerechtshof van Parijs. Het huwelijk is tegen de zin van Sade, die zelf op een ander verliefd was, door zijn vader en zijn schoonmoeder beklonken. Renée-Pélagie vindt hij al gauw 'te koel en te vroom'

18-19 oktober - Sade geeft zich samen met een prostitué, Jeanne Testard geheten, over aan godslasterlijke libertinage. In een kamer die vol hangt met zwepen, pornografische prenten en religieuze artikelen vraagt hij Jeanne hem te geselen. Als dat door haar wordt geweigerd ontsteekt Sade in razernij, vertrapt een van de twee Christusbeelden en masturbeert boven het ander. Onder bedreiging dwingt hij vervolgens zijn gezellin op haar beurt hetzelfde te doen en luidkeels de Heilige Maagd Maria te beledigen. Gedurende de rest van de nacht leest Sade haar voor uit voor pornografische werken.

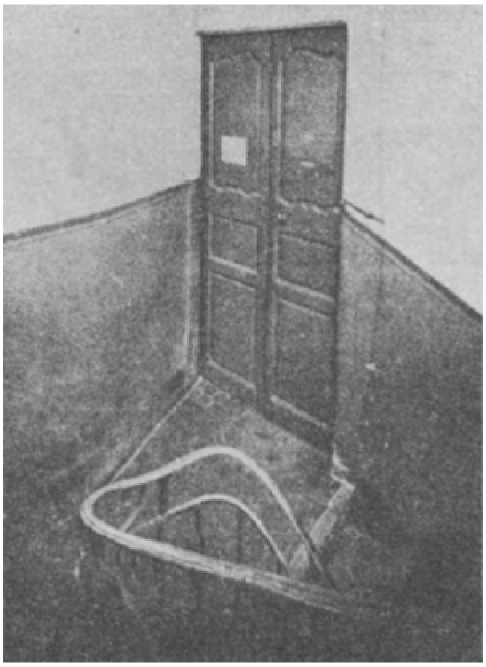
Sade's kasteel te Lacoste (1980). Foto: M.B. van IJzeren.

29 oktober - na een aanklacht van Jeanne Testard wordt Sade gearresteerd en opgesloten in het kasteel van Vincennes, waaruit hij op voorspraak van zijn invloedrijke schoonfamilie weer wordt vrijgelaten op 13 november. De politie zal zijn gedrag van nu af aan echter nauwlettend in het oog houden.

1764-1767

In Parijs gaat Sade een liaison aan met een actrice, die hij vervolgens meetroont naar zijn kasteel in Lacoste (Provence), waar hij haar door laat gaan voor zijn echtgenote. Grote verontwaardiging bij zijn schoonmoeder, de présidente de Montreuil. Terug in Parijs maakt een bruisende aktiviteit in de hoofdstedelijke bordelen de verhouding tussen beide er niet beter op. Sade's oprechte droefenis over de dood van zijn vader (24 januari 1767) verzoent Madame de Montreuil weer met haar schoonzoon, die bovendien plechtig belooft zijn leven te zullen beteren. Op 27 augustus van dat jaar wordt Sade's zoon geboren.

1768



Trappenhuis in de woning te Marseille waar Sade en Latour in 1772 hun orgie hielden.

Het kasteel van Vincennes.

3 april - Sade slaagt erin, op Paaszondag nog wel, de bedelares Rose Keller ertoe te bewegen met hem mee te gaan naar zijn huis in Arceuil, vlakbij Parijs. Daar wordt zij tegen haar zin gegeseld terwijl Sade zichzelf luidruchtig bevredigt. Opgesloten, weet zij vervolgens via het raam te ontsnappen en dient onmiddellijk een aanklacht in tegen de markies, die niet lang daarna wordt gearresteerd. De zaak die veel publiciteit trekt vestigt Sade's reputatie als libertijn voorgoed, tot groot misnoegen uiteraard van zijn schoonmoeder.

16 november - Sade wordt weer vrijgelaten nadat Rose Keller een ruime schadevergoeding is betaald.

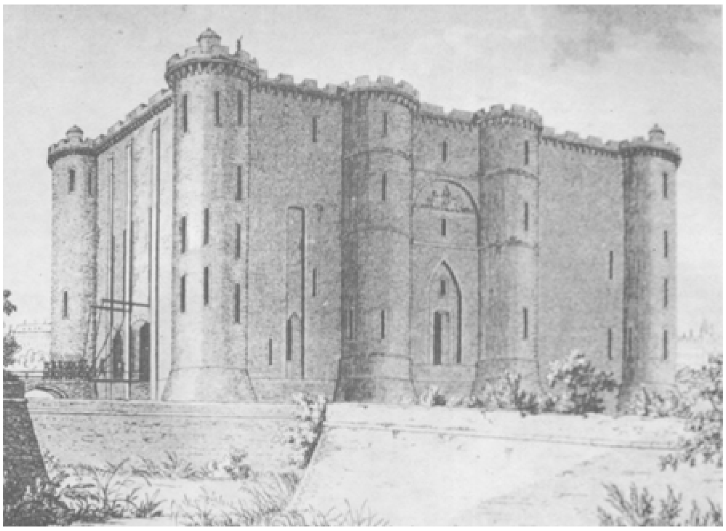
1769-1771

Op 27 juni 1769 wordt Sade's tweede zoon geboren. In september van dat jaar maakte hij een reis door de Nederlanden. Op 17 april 1771 bevalt Renée-Pélagie van een dochter. Sade kampt gedurende deze tijd met ernstige financiële moeilijkheden en moet in september 1771 zelfs een week in de gevangenis doorbrengen wegens onbetaalde schulden.

1772

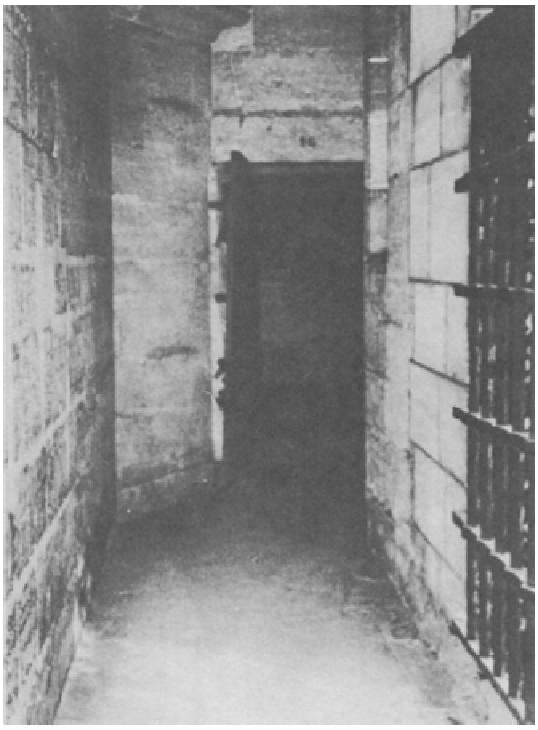
Het kasteel te Miolaus waar Sade bijna een half jaar opgesloten zat.

27 juni - samen met zijn knecht Latour organiseert Sade in Marseille een wonderlijke orgie, waarbij vier jonge prostitués betrokken zijn. Sade geselt en laat zich geselen, hij copuleert



De Bastille.

Titelblad van de eerste druk van Justine (1791).


De gevangenis in het kasteel van vincennes.

met Latour en verlangt ook van de prostitués dat zij zich 'onnatuurlijk' laten bezitten. Omdat zij van de bonbons gevuld met Spaanse vlieg, die Sade in grote hoeveelheden ronddeelt, ziek worden dienen zij de volgende dag een aanklacht in wegens vergiftiging en homosexualiteit. Sade en Latour zijn dan inmiddels weer teruggekeerd naar Lacoste.

4 juli - tegen beiden wordt een arrestatiebevel uitgevaardigd. Samen met zijn schoonzusje Anne-Prospère, op wie hij verliefd was geworden, vlucht Sade naar Italië.

3 september - Sade en Latour worden bij verstek ter dood veroordeeld. Een week later verbrandt men hun afbeeldingen in Aix-en-Provence.

8 december - nadat Anne Prospère weer is teruggekeerd naar Frankrijk slaagt de présidente de Montreuil, razend op haar dochter maar vooral op haar schoonzoon, erin Sade te laten arresteren te Chambéry, dat destijds tot het koninkrijk Sardinië behoorde. Sade wordt opgesloten in het kasteel van Miolans.

1773-1777

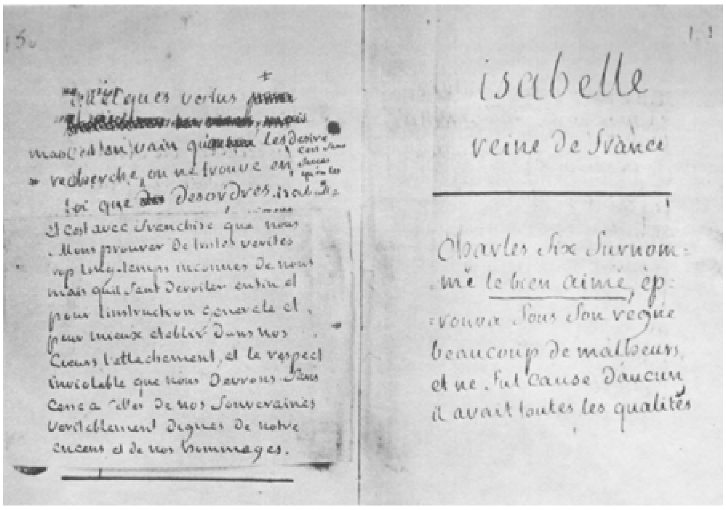
Een van de twee bekende portretten van Sade. Een tekening van Van Loo omstreeks 1760-1762.

Na met de hulp van Renée-Pélagie uit Miolans te zijn ontsnapt (1 mei 1773) trekt Sade zich terug op zijn kasteel in Lacoste. Tevergeefs laat de présidente daar een inval doen: Sade blijkt zich tijdig uit de voeten te hebben gemaakt. Daarna volgt een periode van relatieve rust, evenwel niet op sexueel gebied. In de omgeving van Lacoste verspreiden zich vele geruchten over wat zich allemaal achter de kasteelmuren afspeelt. Bedreigd door een nieuw schandaal vlucht Sade in de zomer van 1775 voor de tweede maal naar Italië, waar hij een lange rondreis maakt. Een jaar later is hij weer terug op Lacoste en krijgt het dan aan de stok met de vader van een van zijn keukenmeisjes, die hem ervan beschuldigd zijn dochter sexueel

te hebben misbruikt en in een woedeaanval zelfs enige schoten op de markies afvuurt. Het conflict wordt bijgelegd. Het jaar daarop reist Sade naar Parijs om zijn zieke moeder op te zoeken, die bij aankomst echter al blijkt te zijn overleden. Deze reis wordt Sade fataal want zodra de présidente lucht krijgt van zijn aanwezigheid laat zij hem, op 13 februari 1777, arresteren. Een *lettre de cachet* zorgt ervoor dat hij wordt opgesloten in het kasteel van Vincennes.

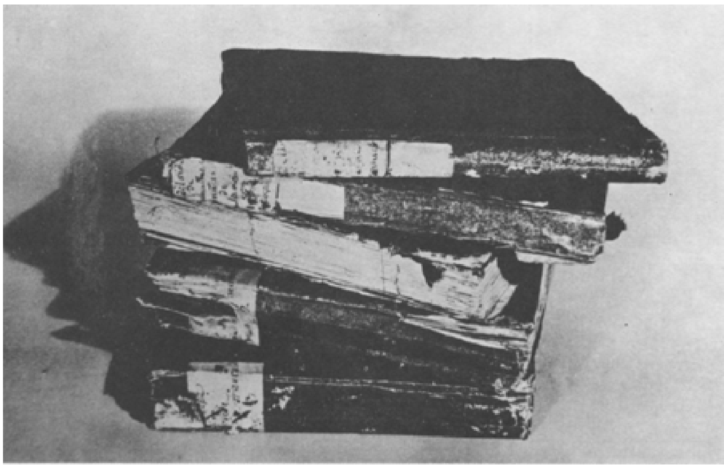
1778

juni - Sade wordt voorgeleid aan het parlement van Aix-en-Provence dat het eerdere vonnis, waarbij hij ter dood was veroordeeld, vernietigt. Hij wordt echter niet in vrijheid gesteld, omdat hij zich op grond van de *lettre de cachet* officieel nog


isabelle
reine de france

Charles six surnommé le bien aimé ép:
rouva sous son regne
beaucoup de malheurs,
et ne fut cause d'aucun
il avait toutes les qualités

Twee pagina's uit het manuscript van *Histoire Secrète d'Isabelle de Bavière.*



Cahiers met het manuscript van *Histoire Secrète d'Isabelle de Bavière.*

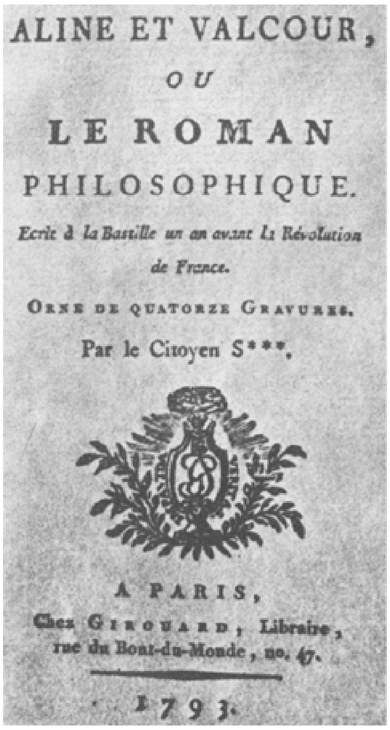
steeds in koninklijke hechtenis bevindt. De présidente de Montreuil zou om de opheffing daarvan moeten verzoeken om hem vrij te krijgen en dat ligt geenszins in haar bedoeling. 15 juli - op de terugweg van Aix naar Vincennes weet Sade aan zijn escorte te ontsnappen, hij verbergt zich in Lacoste, waar men hem een maand later weer gevangen neemt.

7 september - Sade zit opnieuw in zijn cel, te Vincennes, wanhopiger dan ooit tevoren, omdat hij zich nu realiseert volledig afhankelijk te zijn van de willekeur van zijn schoonmoeder.

1778-1784

Gevangenschap in het kasteel van Vincennes. Sade beklaagt zich over het ongedierte in zijn cel en over de geringe lichaamsbeweging die men hem toestaat. Wel krijgt hij er de beschikking over pen, inkt en papier en om stoom af te blazen begint hij te schrijven: talloze brieven, maar ook literair werk. Op 12 juni 1782 voltooit hij de *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, zijn eerste geschrift in de gevangenis.

1784-1789


ALINE ET VALCOUR,
OU
LE ROMAN
PHILOSOPHIQUE.
Ecrit à la Bastille un an avant la Révolution de France.
Orné de quatorze Gravures.
Par le Citoyen S***.
A PARIS,
Chez Girouard, Libraire, rue du Bout-du-Monde, no. 47.
1793.

Titelblad van de eerste druk van *Aline et Valcour.*

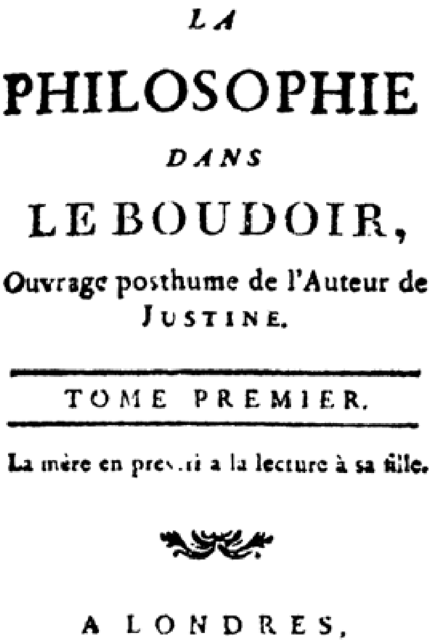
Op 29 februari 1784 wordt Sade overgeplaatst naar de Bastille, waar hij onder nog ellendiger omstandigheden dan in Vincennes tussen 22 oktober en 28 november 1785 op een 12 meter lange rol papier zijn roman *Les Cent Vingt Journées de Sodome* schrijft. Eveneens in de Bastille komen de eerste twee versies van *Justine ou les Malheurs de la Vertu* tot stand, een groot aantal toneelstukken en novellen,

later uitgegeven onder de titel *Les Crimes de l'Amour*, en voorts de lijvige roman in brieven *Aline et Valcour ou le Roman Philosophique.*

1789-1790

Wanneer het Parijse gepeupel zich op 2 juli 1789 verzamelt voor de Bastille, roept Sade uit het venster van zijn cel dat men binnen de gevangenen aan het vermoorden is. Volgens hemzelf hebben deze kreten de bestorming van de Bastille, op 14 juli, veroorzaakt. Tijdens deze bestorming, die Sade persoonlijk niet heeft meegemaakt omdat men hem in de tussentijd had overgebracht naar het hospitaal van Charenton, gaan vele van zijn manuscripten en bezittingen verloren, waaronder de rol papier met *Les Cent Vingt Journées de Sodome.* Na zijn invrijheidsstelling op 2 april 1790, huilt Sade om dit verlies 'bloedige tranen'.

1790-1794


LA

PHILOSOPHIE

DANS

LE BOUDOIR,

Ouvrage posthume de l'Auteur de JUSTINE.

TOME PREMIER.

La mère en prescrira la lecture à sa fille.

A LONDRES,

Aux dépens de la Compagnie.

M. DCC. XCXV.

Titelblad van de eerste druk van *La Philosophie dans le boudoir* (1795).

Nadat het huwelijk met Renée-Pélagie is ontbonden wordt Marie-Constance Quesnet-Renelle, een jeugdig actrice, Sade's maîtresse. Zij zal hem tot aan zijn dood trouw blijven. In deze jaren probeert Sade zijn toneelstukken opgevoerd te krijgen en een enkele keer is dat ook gelukt. Op 22 oktober 1791 wordt zijn *Oxtiern ou les Effets du Libertinage* gespeeld in het Théâtre Molière te Parijs. Een ander stuk, *Le Suborneur* wordt echter door een jacobijnse publiek weggejoeld vanwege de aristocratische afkomst van de auteur. Eerder in dat jaar was

de roman *Justine ou les Malheurs de la Vertu* verschenen. In september 1792 wordt het kasteel in Lacoste door de dorpelingen verwoest en treedt Sade in Parijs voor het eerst op als secretaris van de Section des Piques, een onderafdeling van de Garde Nationale. In deze hoedanigheid zal hij verscheidene teksten redigeren, o,m. een *Discours aux mânes de Marat et Le Pelletier* en een rapport over de toestand in de Parijse hospitalen. Al deze revolutionaire aktiviteiten kunnen echter niet verhinderen dat Sade tijdens het Schrikbewind toch wordt gearresteerd, op verdenking van moderantisme, en vervolgens ter dood veroordeeld. Onvindbaar geraakt in de gevangenissen ontsnapt hij slechts door een toeval aan de guillotine. Na de val van Robespierre en Saint-Just stelt men hem weer in vrijheid, op 15 oktober 1794.

1795-1801

Een periode van grote armoede vangt nu aan. Door een noodlottig toeval is Sade's naam op een emigrantenlijst terecht gekomen en omdat op alle bezittingen van emigranten wettelijk beslag wordt gelegd, staat hij plotseling zonder inkomsten. Sade zal er nooit in slagen het misverstand, dat door de tijdelijke emigratie van zijn beide zoons is onstaan, uit de wereld te helpen. In 1795 verschijnen zijn romans *Aline et Valcour* en *La Philosophie dans le Boudoir*, twee jaar later *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu*, *suivie de l'Histoire de Juliette*, *sa Soeur*, *ou les Prospérités du Vice.* Sade's ellende is inmiddels zo nijpend geworden dat hij in februari 1799 gedwongen is een baantje te accepteren bij het theater van Versailles, waar in december van dat jaar ook een reprise van *Oxtiern* wordt gegeven. In 1800, het jaar waarin *Les Crimes de l'Amour* verschijnt, sterft Sade bijna letterlijk van de honger en wordt opgenomen in het hospitaal van Versailles. In verschillende Parijse kranten valt men hem aan vanwege de obsceniteit van zijn boeken. Sade verweert zich tegen de beschuldigingen, ondermeer door te ontkennen dat *Justine* en *Juliette* door hem zouden zijn geschreven.

1801-1814

Vanwege de zedeloosheid van zijn romans, met name van *Justine* en *Juliette*, wordt Sade op last van Napoleon gearresteerd (6 maart 1801) en opgesloten in de Parijse strafgevangenis Sainte-Pélagie, vanwaar hij op 27 april 1803 wordt overgeplaatst naar de krankzinnigeninrichting te Charenton. Daar zal hij tot aan zijn dood verblijven. Hij schrijft er tal van nieuwe werken, o.m. *La Marquise de Gange*, een *Histoire Secrète d'Isabelle de Bavière* en *Adelaîde de Brunswick*, drie historische romans waarvan alleen de eerste tijdens Sade's leven werd gepubliceerd, in 1813. Het merendeel van zijn werk uit deze tijd is echter verloren gegaan of op last van zijn jongste zoon vernietigd door de politie, waaronder het zeer omvangrijke manuscript van *Les Journées de Florbelle ou la Nature Dévoilée.* Daarnaast heeft Sade zich in Charenton bezig gehouden met het organiseren en regisseren van toneelvoorstellingen, opgevoerd door de patiënten van de inrichting voor een select publiek uit de Parijse beau monde.

1814

2 december - Sade sterft, 74 jaar oud. Op het kerkhof van Charenton wordt hij begraven onder een steen, waarin niet zijn naam staat gegraveerd maar alleen een kruis.

W.E. Verdonk

Verlichte wanhoop
Sade en het denken van zijn tijd

De markies neemt geen grote plaats in handboeken over de geschiedenis van de filosofie in. Nu heeft hij boven alles schrijver willen zijn. Hij heeft zich uitvoerig in verschillende geschriften en in zijn correspondentie rekenschap gegeven van de betekenis, de inhoud en de mogelijkheden van dit 'vak'. Daarin toont hij zich terdege op de hoogte van de problemen in de esthetica, die dan in discussie zijn en hij kiest weloverwogen zijn eigen positie. Daarom zou het bepaald niet alleen een kwestie van ijdelheid zijn (geen onderontwikkeld gebied in zijn karakter), wanneer hij zich miskend voelde door de geringe aandacht die filosofen hem schenken en door de vanzelfsprekendheid waarmee hem iedere originaliteit op wijsgerig terrein wordt ontzegd. Het loont de moeite de filosofische achtergrond van zijn werk uit te tekenen, omdat dan duidelijk wordt hoezeer Sade thuishoort in de Verlichting (zijn schatplichtigheid aan eigen tijd) en hoezeer de consequenties van het denken van de Verlichting in het werk van de markies tot uitdrukking komen. In dat laatste uit zich zijn originaliteit, want dan formuleert hij problemen die ons ook nu nog bezighouden: de dialektiek van de Verlichting waar Horkheimer en Adorno van gesproken hebben.

I Verlicht denken

In *Les idées sur les romans* zegt de markies, dat het de romancier moet gaan om de mens zoals hij kan zijn. Zijn taak staat tegenover die van de historicus, die de mens moet tekenen zoals hij is of zoals hij zich voordoet. De romancier kan de natuur betrappen, omdat hij het kwaad in al zijn vormen en al wat driften teweegbrengen in het hart van de mens tot uitdrukking kan brenben. De natuur is namelijk heel anders dan de moralisten ons willen doen geloven; ze onttrekt zich aan alle dammen die deze lieden tegen haar hebben opgeworpen. Ze is groots en vreselijk tegelijk, ze is altijd subliem en verheven.

Het begrip natuur speelt in de overwegingen van *Les idées sur les romans* kennelijk een grote rol. Dat is in de Verlichting niet opzienbarend. Heel duidelijk is in de korte weergave hierboven de distantie tussen natuur en ethiek. Sade heeft zijn gedachten hierover kort en bondig weergegeven in de Dialogue entre un prêtre et un moribond. We worden daarin getuigen van een laatste gesprek dat een libertijn voert. In alle rust maakt hij daarin de priester duidelijk dat hij geen boete wenst te doen voor de vele zonden, die deze verwacht te zullen horen. Hij gebruikt zijn laatste uren om zijn woede te uiten tegen de vertegenwoordiger van de kerk. Door de schuld van de priesters heeft hij zijn leven lang alle mogelijke kansen moeten laten voorbijgaan, heeft hij nooit echt kunnen genieten. Voor zijn dood zal hij de schade nog een klein beetje proberen te beperken. Daarom wachten zes dames 'schoner dan de dag' in een ander vertrek het eind van het gesprek af om daarna de stervende en - als hij wil - de priester van dienst te zijn.

De stervende schaamt zich helemaal niet voor zijn houding. Zo heeft de natuur hem nu eenmaal geschapen ('créé par la nature') hij is in de wereld geplaatst om aan de neigingen en driften die hem beheersen te voldoen. Dat zijn de wetten die de natuur in hem heeft gelegd, de vermogens die ze hem heeft geschonken en alleen door ze volledig te gebruiken kan hij aan de bedoelingen van de natuur voldoen. Het beeld van de mens, dat de stervende zo onder woorden brengt, is heel

anders dan de priester hanteert: het is de mens zonder God. Trouwens de hele natuur moet en kan alleen zonder God worden begrepen. Zij ‘suffit à elle-même’, ze heeft haar verklaringsprincipe in zichzelf. Daarom moeten we in de wetten van de natuur de verklaring zoeken van alles wat gebeurt en van al wat de mensen doen. De wetmatigheid mag helemaal niet worden gebruikt als een godsbewijs, ze wijst immers niet in de richting van een almachtige wijsheid die alles zo in elkaar gezet zou hebben maar veel meer in die van een bepaalde noodzakelijkheid die in de dynamiek van de natuur van beslissende betekenis is. De stervende is er in het gesprek duidelijk en welbewust op uit de priester voor zijn geloof geen enkele rationele ruimte laten. Als deze laatste misschien al gebruik zou willen maken van bepaalde zaken die niet helemaal verklaarbaar zijn volgens de natuurwetenschappelijke methode, is de stervende hem voor: laat hij zijn wetenschappelijke inzichten verdiepen en hij zal de natuur beter begrijpen; laat hij zijn rede wat meer vrijmaken van vooroordelen en hij zal geen behoefte meer hebben aan God.

Er is dus een diepe kloof ontstaan tussen geloven en weten, tussen de leer van de kerk en het rationeel denken. De basis daarvoor ligt in de wetenschappelijke kennis van de natuur. Op grond van deze kennis ziet de stervende zich geheel en al als een product van de natuur. Zijn doen en laten, zijn denken en zijn handelen zijn nu volkomen verklaarbaar. Eigenlijk kan nu ook geen onderscheid meer gemaakt worden tussen goede en slechte mensen; beslissend is aan welke kant de natuur ‘ons werpt’. Niemand kan een wesp slecht noemen, omdat hij ons steekt. Mens en dier zijn eigenlijk in wezen gelijk, want het vermogen zedelijk te handelen bepaalt niet meer het onderscheid. Op deze wijze is de kloof tussen geloof en kennis, tussen de priester en de stervende natuurlijk ook onoverbrugbaar geworden.

De wetenschap, die daarvoor de mogelijkheid geboden heeft draagt bij tot de emancipatie van de mens. Wanneer hij zich goed rekenschap heeft gegeven van de betekenis van de feiten, die nu duidelijk geworden zijn, gaat hij ook inzien dat de verwoede strijd die hij in zijn leven moest voeren tegennatuurlijk is. Heel de leer van de kerk, het christendom zelf is eigenlijk tegennatuurlijk, omdat hier de onmogelijke pretentie heerst dat de natuur kan worden bestreden en onderdrukt. Het christendom is niet alleen wetenschappelijk, maar ook moreel onaanvaardbaar, omdat het volledig onmenselijk is. Niet alleen Sade, ook D'Holbach, ook Diderot (in *La religieuse* bijvoorbeeld) brengen dergelijke gedachten onder woorden. Zonder God, zonder kerk en zonder priester leven is een

grote bevrijding: nu kan een mens immers vrijuit genieten van zichzelf en van anderen. Zijn lichaam is niet zijn vijand. Alles wat verborgen werd gehouden, wat door allerlei verboden bezoedeld was, kan nu openlijk en vrijuit gebeuren.

Merkwaardig genoeg, gezien het werk van de markies, lijkt hij op het moment dat hij deze dialoog schrijft (1782) nog optimist: deze emancipatie is ongevaarlijk, want waar de rede en de natuur heersen zullen mensen elkaar nooit schade doen. De hele menselijke ethiek is ook samen te vatten in de grondregel: de anderen net zo gelukkig te maken als men zelf wenst te zijn. De mens die zichzelf durft te zijn, volkomen natuurlijk, is per definitie sociabel. In het rijk van Zamé, de utopie die Sade ontwerpt in zijn roman *Aline et Valcour*, wordt zo'n leven mogelijk. Maar dan moet er natuurlijk heel wat veranderen in de bestaande toestand. Atheïsme is een voorwaarde, later zal hij zeggen: atheïseren is absolute noodzaak, want de onderdrukking die nu de wereld pijnigt hangt ten nauwste samen met het onmenselijke christendom.

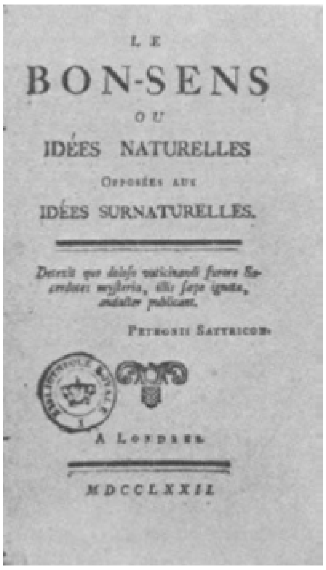
In dit zachtmoedig optimisme is de markies zonder enige twijfel verwant met La Mettrie. Deze arts en leerling van Boerhaave leefde van 1709 tot 1751. Lange betitelt hem in zijn beroemde *Geschichte des Materialismus* als ‘der Prügeljunge des Materialismus’. Als medicus ziet hij de mens als een machine van ongehoorde perfectie. Daarom hoeft de mens zich absoluut niet voor zichzelf te schamen. Natuurlijk moet hij niet zulke dwaze pretenties koesteren als het christendom, dat de mens beeld Gods noemt en in hem de kroon van de schepping ziet. Alsof de zon voor de mens op zou gaan, en de dieren geen andere taak zouden hebben dan voedsel te zijn. De mens is evenzeer als het dier een product van de natuur, er is tussen mens en dier geen essentieel verschil maar hooguit een gradueel onderscheid. Zijn bouw is een beetje anders en zodoende kan onderricht bij hem heel wat teweeg brengen. Daarom moet niet gezeurd worden over goed en kwaad: ook dat is alleen een onderscheid in bouw. En slechte mensen horen daarom niet te worden bekeken en beoordeeld door priesters en rechters, maar de dokter moet zich met hen bezighouden. Misschien is er via bepaalde diëten of via operatief ingrijpen verbetering in de toestand aan te brengen. De medische benadering leidt tot een volkomen nieuw begrip voor de misdadiger. Laat de mens verder fier en vrijuit genieten van zijn bestaan, zoals een vlinder in de zomer. Voor de toekomst hoeft hij zich geen zorgen te maken. Ook een rups weet niet dat hij een vlinder wordt. Al het getob over de zin van zijn bestaan is overbodig, het is genoeg dat hij bestaat.

Vooral op grond van de feitelijke kennis van de werkelijkheid, die het wetenschappelijk denken van hun tijd heeft mogelijk gemaakt, ontdekken Sade en La Mettrie de volupté. Voor hen gaan genieten en natuurlijk leven samen. Het leven wordt een soort verfijnde kunst, vol vrolijkheid en spanning, onbezorgd en zonder enige vrees voor de dood. De loutering van de religie en de daarmee verbonden wrede moraal zal voldoende zijn om de vrijheid tot echt mens zijn te kunnen veroveren.

II Het grote probleem

In het gesprek tussen de stervende en de priester is de laatste eigenlijk een raadselachtige figuur. Men kan natuurlijk monkelen over zijn schijnheiligheid, want hij weigert de schone dames aan het eind van het gesprek niet. Blijkbaar is in al het optimisme een grove aanval toch heel hard nodig. In elk geval laat de priester zich

door de duchtige argumenten van zijn tegenstander niet overtuigen, hoewel hij kennelijk weet van de dwingende kracht van de natuur. Er moet dus iets zijn, dat hem voortdrijft. Vooral D'Holbach zal Sade geholpen hebben in de doordenking van deze problematiek. Ik laat nu zijn *Système de la Nature* grotendeels buiten beschouwing, ondanks het feit dat daarin allerlei doordacht wordt waarmee we La Mettrie wat zouden kunnen aanscherpen. Hij biedt Sade daar grond voor het hoge vertrouwen dat de markies stelde in het samengaan van natuur en rede. De ethiek is voor D'Holbach immers de wetenschap die gebaseerd is op de kennis van de motieven die de menselijke wil noodzakelijkerwijs beïnvloeden en zijn daden bepalen. De mens is vrij wanneer hij gevolg geeft aan deze noodzakelijke beweegredenen, die hij in zichzelf meedraagt. De ethiek beschrijft als het ware de 'aptitude à se coordoner' van de mens, zijn vermogen om te leven in overeenstemming met de orde van de natuur, waarvan hij zelf een onderdeel is. De ethiek heeft voor D'Holbach dus een objectieve basis bovendien is de deugd 'natuurlijk', want wat moet is niet onmenselijk en niet onmogelijk.



Titelpagina's van d'Holbach's twee belangrijkste werken *Système de la Nature* (1770) en *Le Bon-Sens* (1772).

Juist voor D'Holbach is echter het christendom een grote bedreiging van dit natuurlijke en menselijke leven. Deze religie brengt onder de mensen een geweldige verdeeldheid, ondanks de prediking van de naastenliefde. Het christendom

perverteert de staat en de politieke leiding volkomen. Het vestigt de overtuiging dat tirannie gerechtvaardigd is en wreedheid verdienstelijk, als het maar gaat om de hemel. De vorsten worden door deze godsdienst vergoddelijkt; er ontstaat een klassejustitie, waarin de machtigen bevoordeeld worden en de armen moeten lijden. Tussen christendom en despotisme bestaat in de ogen van D'Holbach een nauwe samenhang. De oorzaak ligt in het beeld van God: de christenen vereren een wrede God, die er plezier in heeft ongelukkige schepsels te zien huilen. Het kruis laat wel heel duidelijk zien hoe luguber deze God is; een dergelijke voorstelling zet mensen ertoe aan zichzelf en anderen ongelukkig te maken. Wanneer deze God meester is over goed en kwaad is het vanzelfsprekend, dat wat menselijk is een misdaad kan worden en wat goed is kwaad.

Wie deze dingen overweegt, ziet pas duidelijk hoe raadselachtig de priester is. Ondanks de rede en de natuur houdt hij vast aan een leer die alleen onderdrukking van de mens betekent. Hij doet dat, volgens D'Holbach, met uitermate gemene middelen, want hij maakt dankbare gebruik van de angst van zijn medemensen, van de heersende vooroordelen en van de macht van een eeuwenlange gewoonte. De priester speelt altijd in op de zwakheden van zijn medemensen, hij is pas echt gelukkig temidden van rampen, want die kan hij beschrijven als de straf van zijn wrede god. Daarom is hij ook de geboren vijand van vrij wetenschappelijk onderzoek; zou dat werkelijk zijn kans krijgen, dan verliest hij immers zijn macht over de mensen. Zo ziet men in alle religies van de wereld een lugubere zwarte kleur overheersen. Mensen worden door godsdienst tot ‘melancholie’ gedreven, ze worden ertoe gebracht vreugde te mijden, pleziertjes te ontlopen en

juist het moeilijkste en onaangenaamste, dat wat het meest tegen de natuur ingaat, te doen. Daarom moet een harde strijd gevoerd worden tegen deze onderdrukking. De strijd zal moeilijk en zwaar zijn, omdat de pervertering zo diep gaat. Geen mens ontkomt aan de twijfel of de strijd ooit succes zal hebben. Laten we toch vasthouden aan ons geloof, roept D'Holbach dan uit, la vérité doit (!) à la fin triompher du mensonge... la raison brisera leurs chaínes, les fers de la superstition se rompront à sa voix souveraine... De waarheid moet (let op dit woord!) overwinnen, de rede heeft immers alles mee, want dat ligt in de natuur zelf.

Diderot

Kennelijk is er dus in de natuur een tegenkracht werzkaam, waarvan de macht en de invloed op geen enkele wijze onderschat kan worden: het christendom, de priester, de religie in het algemeen. Het gaat in de wereld niet van een leien dakje wanneer men volgens de natuur wil leven. Er zijn mensen met grote macht en invloed, die alles zullen doen om te verhinderen dat de mens eindelijk menselijk kan leven. Er moet dus gerekend worden met het kwaad als tegenkracht, met de boosaardigheid van de mens, zoals ze in de priester aan het licht komt. Het optimisme in het gesprek tussen de stervende en de priester heeft Sade laten varen. Het is niet zo erg vanzelfsprekend dat de ene mens erop uit is de ander even gelukkig te maken als hijzelf wil zijn. Daarom is het niet voldoende alleen maar atheïst te zijn, atheïseren is nodig zo fel en zo grof als een mens maar denken kan. Het is niet voldoende de heersende moraal af te zweren, ontmoraliseren is nodig (démoraliser), zo heftig en zo grof als in de praktijk maar mogelijk is.

La Meltrie, gravure van G.F. Schmidt.

Uit hetzelfde jaar als waarin de Dialogue entre un prêtre et un moribond gedateerd moet worden (1782) stamt ook een aantekening die *Pensée retrouvée* wordt genoemd. Ze is zeer verhelderend voor het denken van de markies. Hij gebruikt daar weer het beeld van de blinde, dat ook in het gesprek tussen priester en stervende voorkomt. Het is een geliefd beeld in de literatuur van de zeventiende en achtiende eeuw. Het zou te ver voeren dat nader aan te tonen. In elk geval gebruikt Sade het om nog eens extra duidelijk te maken, dat de mens geen notie kan hebben van God. De mens kan niet alleen vergeleken worden met een blinde als het gaat over God, maar ook wanneer we spreken over ethiek. Er is een groot verschil tussen degene die blind is en die ziet. Denk je in, suggereert de markies, dat de mens op den duur de beschikking zou hebben over een zintuig meer dan hij nu heeft, zoals een blinde gebeurt wanneer hij gaat zien. ‘Hoe verachtelijk zouden onze deugden, onze fouten, onze godheden zijn in de ogen van een maatschappij die een paar zintuigen meer had!’ Zo'n maatschappij zou afstand nemen van de onze. Zo is het ook met de natuur in al haar volmaaktheid. Ze gaat ver uit boven onze bekrompen en benauwde inzichten, even inferieur vergeleken bij haar als een maatschappij van blinden is in vergelijking bij een gemeenschap van mensen die kunnen zien. Het beeld is niet vriendelijk voor mensen die aan hun ogen gehandicapt zijn, maar daarover heeft Sade in overeenstemming met het gebruik van het beeld in zijn tijd ook niet nagedacht. Naast het atheïseren en ontmoraliseren, dat nooit fel genoeg kan gebeuren, moet een poging ondernomen worden om juist deze nieuwe humaniteit te verwoorden. Dat gebeurt door de schrijver, die de natuur probeert te betrappen in het hart van de mens. Hij is een genie, die dicht bij de natuur leeft en daarom meer ziet dan de blinden.

III De gevolgen

Wanneer we de lijnen die getrokken zijn samenvoegen, wordt duidelijk hoe Sade thuishoort in de Verlichting: de wetenschappelijke kennis van de natuur ontneemt aan het christelijk geloof iedere rationele basis en maakt bovendien duidelijk dat de wetten die in de natuur heersen amoreel zijn. Op het eerste gezicht schijnt dat niet noodzakelijk tot een immoreel leven te voeren, ook al is de mens niet meer verantwoordelijk voor goed en kwaad, maar juist daarin niet meer dan een product van de natuur. ‘Natuurlijk’ leven lijkt niet boosaardig, maar schijnt er juist op gericht

te zijn de ander even gelukkig te maken als je zelf wilt zijn. Toch rijzen er nu een heel aantal problemen; in de priester ontmoeten we een karaktertrek van de mens die uitermate gevaarlijk is: zijn despotisme. Bovendien is, wanneer de mens een onderdeel van de natuur is, zijn uniciteit in het geding; hij is dan immers deel van de cyclus, zijn dood is nuttig voor de natuur want de wormen leven van zijn lijk. Hij kan daarom niet meer de pretentie hebben onvervangbaar en onmisbaar te zijn, want hij heeft het recht niet de cyclus voor zichzelf te onderbreken. De vrolijke humaniteit waarop alles heel harmonieus scheen uit te lopen, de onbezorgde levensvreugde die men scheen te veroveren, raken bij lange na niet de sublieme pracht van de natuur. En daar heeft de auteur, volgens *Les idées sur les romans*, mee te maken, Ze is groots

in de wijze waarop ze de aarde bevolkt met mensen als Titus, verschrikkelijk wanneer ze een Nero oplevert. Wie deze grootsheid wil benaderen, kan zich niet richten op een beschrijving van de deugd, die slechts een van de uitingen is van het menselijk hart. Hij moet zich bezighouden met het kwaad. Juist daarin ligt de originaliteit van de markies. Daarin verschilt hij niet alleen van La Mettrie en D'Holbach, maar ook van Diderot, die toch bepaald wel oog heeft gehad voor de problematiek die de wetenschappelijke kennis van de natuur met zich meebracht.

Het is in elk geval duidelijk dat de klassieke samenhang tussen waarheid, schoonheid en goedheid verstoord is: het schone is zeker niet goed, misschien zelfs niet eens waar. De natuur is subliem, onttrokken aan het berperkte moralisme van de mens, uitstijgend dus boven menselijke maat en zo imponerend. Dat wordt dan getekend in de mens die niemand nodig heeft en dat uitdrukt door iedereen te verachten of voor zijn eigen genoegens te gebruiken. Hij is volledig eenzaam en juist zo volstrekt gelukkig. Hij is immers van niemand afhankelijk. Zijn absolute vrijheid blijkt uit het feit, dat hij zich verweert tegen god en medemens en om hun liefde niet vraagt. Zo is de nieuwe mens, die alle moraal achter zich heeft gelaten, omdat hem de ogen zijn opengegaan voor het kleinschalige en smerige van geloof en moraal in de blinde mensenwereld. Hij is vervuld van een intense hunker naar vrijheid en hij toont zijn uniciteit door zich volledig veilig te stellen voor de invloeden van religie, maatschappij en deugd. Deze nieuwe menselijkheid, door geen vooroordelen begrensd, kan alleen vorm krijgen op totaal geïsoleerde kastelen, ver van de bewoonde wereld, onbereikbaar en onvindbaar. Ze hebben in de ‘normale’ maatschappij geen plaats, ze zijn dus u-topisch van aard, even zeer als het rijk van Zamé in *Aline et Valcour.* Ze komen vooral voor in de latere werken, na *Aline et Valcour* verschenen, in *Justine* en *Juliette*, want in de bittere teleurstelling van de Franse revolutie is alleen nog maar plaats voor de hel als utopie. Wie in die kastelen binnenkomt, late ook alle hoop varen.

Zo ontstaat een hele serie helden: Minski, Durand, Clairwil en Juliette, om slechts de bekendste en opvallendste te noemen. Durand is vervuld van de honger naar een misdaad die nooit overwonnen zal kunnen worden, naar een daad waarin het kwaad alles zal omvatten en eeuwig zal doorvreten. Dan pas heeft ze een onuitwisbaar spoor nagelaten. Het is een misdaad om de misdaad zelf, niet toevallig of per ongeluk ontstaan, eigenlijk ongewild, maar een volstrekte uitleving van de verbeeldingskracht. Daar komt de Franse revolutie niet aan toe. Daarin is eigenlijk helemaal niets groots, ze is niet subliem, want ze verwezenlijkt het rijk van Zamé niet, maar ze kent ook geen allure, geen nieuwe humaniteit. Daarom roept de markies uit: Français, encore un effort! Het christendom blijkt diep geworteld, de vooroordelen zijn volledig vastgeroest en ze zullen blijven woeden.

Daarom heeft Sade zich fel verzet tegen de kritiek die Villeterque op zijn werk had geuit. Volgens deze man zou hij immorele boeken hebben geschreven. Ik heb geen ander doel gehad, zegt de markies, dan de grondregels te hanteren van de dramatische kunst. Het ging mij erom een katharsis teweeg te brengen door schrik en medelijden te bewerken bij de mensen die mij lazen. Niet door het vertellen van deugdzame verhalen verandert men de mensen, maar alleen door de magie van het kunstwerk dat de natuur weet te betrappen, omdat zo iets duidelijk wordt van het despotisme dat in de mens leeft. De auteur kan dat alleen bereiken door zelf te atheïseren en te ontmoraliseren, door in zijn werken zelf iets vorm te geven van de nieuwe humaniteit, die vol verachting neerziet op dat wat mensen die met minder zintuigen dan hij zijn toegerust aan domheden en vooroordelen te berde brengen. Hij kan dit alles alleen bewerken door zichzelf volstrekt te isoleren, door een volledige vrijheid tegenover de invloeden van god en deugd. Eigenlijk betekent dat, dat hij

zelf is wat zijn werk is; dat hij doet wat zijn helden doen. Hij neemt daarmee nadrukkelijk afstand van de comedie, hij kiest voor het drama, met precies dezelfde argumenten als Richardson gedaan heeft. Daarom lijkt het me ook niet juist Sade in verband te brengen met de 'zwarte humor'. Zijn literatuur heeft daarvoor teveel het karakter van een wanhoopsdaad. In deze poging de natuur te betrappen en haar sublieme schoonheid te bereiken voorvoelt hij zelf zijn onmacht. Wanneer hij daarover mediteert in *Aline et Valcour*, constateert hij: de schoonheid heeft geen realiteit. Ze heeft dus geen algemeengeldigheid. Daarmee is het volstrekte isolement van de kunstenaar-schrijver een feit geworden. Hij zal nu, zich bewust van zijn subjectiviteit, tolerantie eisen van natuur en maatschappij zonder die zelf te geven. Hij staat sinds de Verlichting alleen, buiten elk bezield verband, en hij is teken van een onoverbrugbare kloof tussen kunst en natuur, tussen kunst en maatschappij.

Sade heeft meer dan enig ander het dubbelzinige karakter van de Verlichting duidelijk gemaakt. Het was allemaal niet zo oppervlakkig en optimistisch als we wel eens gedacht hebben. Toen zijn de problemen geformuleerd, die we ook nu nog niet hebben opgelost.

Anton Constandse
Sade en het atheïsme

De Markies de Sade was een consequente en goed onderlegde atheïst. Hij was zowel op de hoogte van alle beschuldigingen, die Franse vrijgeesten tegen de kerk konden inbrengen, als van de theorieën aangaande de logische onhoudbaarheid van het christendom. Hoe was dit verschijnsel te verklaren? Met het sadisme verbindt men niet alleen de ‘sodomie’, de voorliefde voor anale sexualiteit van homo- of heterosexuele aard, maar meer nog een sexuele bevrediging door het toebrengen van leed aan de partner. Het lustgevoel moest worden gemonopoliseerd, en tegenover de in het algemeen vrijheidlievende tendensen van het Franse humanisme der achttiende eeuw plaatste hij in de erotiek de manlijke overheersing.

Illustratie uit de eerste druk van *Aline et Valcour.*

> Als de wezens die ons dienen in vervoering raken, dan zijn ze gewoonlijk veel meer in zichzelf geïnteresseerd dan in ons. En ons eigen genot wordt daardoor belemmerd. De gedachte dat een ander lust ondervindt, leidt tot een soort gelijkwaardigheid. Deze doet echer afbreuk aan de onuitputtelijke bekoring van het despotisme.

Men weet dat Sade, voorzover hij werd betrokken in de politiek, tolerant kon worden genoemd en een tegenstander van de doodstraf. Zijn opvatting van sexualiteit, althans voorzover die in zijn brein werd uitgebroed, deed hem in de paring echter een soort gewelddaad zien:

> Zou het hoogtepunt van de wellust een soort razernij kunnen zijn, als het niet de bedoeling was van de moeder van het menselijk ras (de Natuur, C.) dat de coitus zich op dezelfde wijze manifesteert als de woede?

Dit nu was wel het tegendeel van de ethiek van het deïsme, het pantheïsme of het atheïsme van de achttiende eeuw. Afgezien van de psychopathische structuur van

het erotische gevoelsleven van Sade moet men zijn afwijking van het algemene patroon van de godsdienstloosheid wel verklaren uit zijn gans andere opvatting van het begrip Natuur. Voor de meeste vrijgeesten was deze - tegengesteld aan de Cultuur - een bron van vreugde, genot en broederschap, en niet alleen door Rousseau gesteld tegenover een teleurstellende en wrede civilisatie. Maar bij Sade is de Natuur geenszins liefderijk, zij is behalve een bron van wellust ook een oorzaak van leed, geweld en dood. Wel in naam van de Natuur heeft hij de oorlog verklaard aan het christendom, maar dat is niet hetzelfde als in naam van de zachtmoedigheid. De huichelarij van de kerken, die uitermate wreed kunnen zijn, heeft tot gevolg gehad dat zij hebben geredeneerd alsof ze handelen volgens het Evangelie. Deze hypocrisie wordt door Sade verscheurd. Maar hij wil ook niet beweren dat de natuur der mensen evangelisch zou zijn, en in feite ligt een diep pessimisme ten grondslag aan zijn wijsgerige beschouwingen. Hij ontleent die wel aan de onkerkelijke Franse filosofen, maar corrigeert hun utopische wereldbeeld. Zijn atheïsme verwordt soms tot nihilisme, en dat moge rationeel wel verklaarbaar zijn, het is ethisch gesproken uitermate gevaarlijk voor het voortbestaan der mensheid. Anderzijds echter was er ook een ‘ethische’ Sade. En dit is het dilemma.

Afwijking van het humanisme

In de achttiende eeuw openbaarde zich een gezindheid, die al sinds de Renaissance werd ontwikkeld, en die de mens en de aarde in de plaats wilde stellen van God en de Hemel, denkbeeldige waarheden, waarvan de exploitanten de levende werkelijkheden exploiteerden en onderdrukten. Het was politiek gesproken nauwelijks mogelijk, in het verzet tegen het christendom, te pleiten voor atheïsme en het bestaan van de antropomorfische goden (dus gevormd naar het wezen en de wensen der mensen) te loochenen. Vandaar dat een aantal schimmige nieuwe ‘goden’ ten tonele verschijnt, onder

de vermomming van de christelijke God. Aldus presenteert zich het deïsme, volgens hetwelk een gedachte en verdachte God eens de stoot zou hebben gegeven tot een wetmatige, natuurlijke beweging in een heelal, dat sindsdien zich ontwikkelt uit eigen kracht en volgens eigen normen. Zo'n ‘eerste oorzaak’ is natuurlijk onlogisch (welk oorzaak had die ‘eerste’ dan eigenlijk?) maar daarom ging het niet. Het belangrijkste was dat deze God na zijn eerste krachtsinspanning van het toneel was verdwenen. In het pantheïsme was God niet anders dan een vererenswaardige Natuur, of (naar de trant van Spinoza, van wie overigens weinig bekend was) het wezen der werkelijkheid, de Oernatuur, die zowel de stoffelijke als de geestelijke bewegingen voortbracht en met haar ‘wetten’ parallel liet lopen. Men kon dit ook *monisme* noemen: de wereld kon uit één principe, één essentie worden verklaard, en deze Substantie manifesteerde zich in de mens en in de natuur volgens maatstaven, die we konden leren kennen. In feite was dit alles atheïsme, maar zo mocht het niet worden genoemd. De ontkenning van goden, die konden heersen, straffen of vergeven, zou immers de basis kunnen ontnemen aan een maatschappij die op zulk een bovennatuurlijk gezag was gevestigd. Alle onredelijke, onmenselijke, willekeurige wetgevingen van vorsten ‘bij de gratie Gods’ zouden hun basis verliezen, als het gezonde menselijke verstand er zich over mocht uitspreken. Niettemin leidde de kritiek op het christendom tot de positieve aanvaarding van de Natuur, ook als (met woorden) de Goden nog werden gespaard.

Na de revolutie van 1789 werd geleidelijk de weg bereid voor een vrijere beoordeling van de religie, hoewel ook dan nog de naam van God op velerlei wijzen werd gespaard. Maar de godsdienst wordt in feite een zedeleer, los van een Opperheer, van een hiernamaals, van een reeks goddelijke gezaghebbers op aarde, los van het christendom. Tot de echte atheïsten kan men De La Mettrie rekenen, die met zijn *L'homme machine* het lichaam beschreef als een zichzelf regelend autonoom organisme. En d'Holbach met zijn *Système de la Nature.* Men bedoelde niet de leiding Gods te vieren, maar het ‘van-God -verlaten-zijn’ te onderstrepen, en het feit dat mens en natuur zich volgens eigen wetten en eigen energie op de been houden en zich zelfs vermenigvuldigen. Naast deze ‘school’ kon men de wijsgerig-schuchtere onkerkelijken stellen, die wachtten tot blaadjes van ‘activisten’ hun essays konden opnemen, zich aanpasten aan niet meer christelijke belijdenissen.

Een van zulke beginselen vond men in een *Catechismus van de Franse burger*, van de hand van een veelwetende en bereisde diplomaat, Constantin-Fransçois Volney, die toen (in 1793) al zijn vermaarde boek *Les Ruines* had geschreven, een afrekening met het *ancien régime.* Volney ging niet meer uit van de bijbel of van religieuze dogma's, maar van de natuurwet, die universeel gold. Ook in het innerlijk der mensen kwam deze Natuur tot uiting als zedelijke wet. Boven elke zogenaamd goddelijke openbaring stond een natuurlijke orde, die geen wonderen en geen willekeur toeliet, en die de naam verdiende van God, buiten en in ons. In alle tijden en plaatsen bleef deze norm zichzelf gelijk, ze was niet uit het verleden overgeleverd maar in het heden te kennen en te controleren. Deze wet correspondeerde met de wetten der rede, met het onderlinge begrip en dus met de verdraagzaamheid, zodat de ‘natuurlijke religie’ de onderlinge vrede diende, niet de oorlog of de tweedracht. Voor alles ging het om het welzijn van de mensheid. Het beginsel van de identificatie, het wezensgelijkzijn van alle mensen, hun wederzijds hulpbetoon, hun solidariteit, dat was de nieuwe blijde boodschap der onchristelijke denkers. Hierop zou zich het atheïsme van de negentiende eeuw voornamelijk baseren, en vaak Volney citeren.

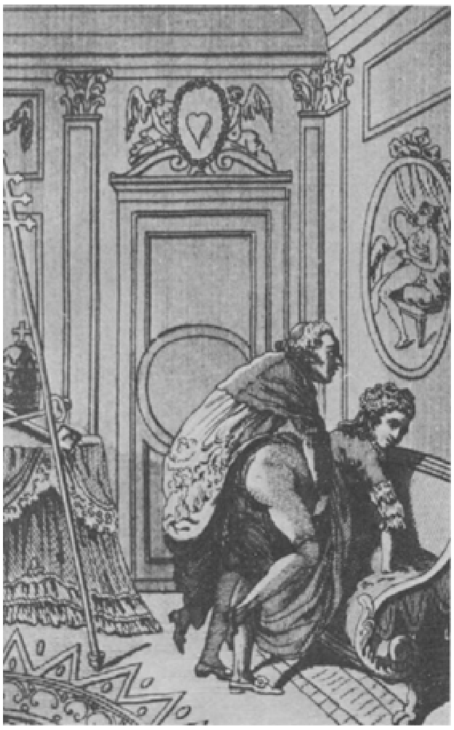
Opmerkelijk is nu, hoeveel Sade heeft ontleend aan deze gedachtengang. Zijn familie was van ouds zeer christelijk geweest en aanvankelijk was Sade ook geneigd zijn eigen gedragingen godsdienstig te rechtvaardigen. Dit kostte nauwelijks moeite:

de ongelijkheid, het gezag, het beginsel van een uit erfzonde afgeleide onderdanigheid van horigen, de wreedheid jegens zondaren, de privileges van boven de wet staande despoten... dat alles was eeuwen lang door de kerken geheiligd. Tweeërlei moraal, één voor het vulgus (die der gehoorzaamheid en dienstbaarheid) en één voor de willekeurig heersenden (die van straffeloze macht) was sinds onheugelijke tijden theologisch verontschuldigd geworden met een beroep op een almachtige en niet te begrijpen God. De sexuele uitspattingen van enkelingen konden eigenlijk het best, gezien de traditionele verhouding van de kerk tot de adel, worden verdedigd binnen een christelijke geloofsgemeenschap. Maar ondanks het feit dat de maatschappij hem zeer ontzag kon Sade toch conflicten met de staat niet vermijden. De ontkerstening was door de toegenomen kracht van de burgerij te groot geworden, er moesten concessies worden gedaan aan een nieuwe moraal. Sade moest daarvan kennis nemen, hij kwam er van onder de indruk, en hij zag zich door het katholicisme ook niet meer beschermd. Hij maakte zich geestelijk los van het *ancien régime* en poogde zijn ongewone gedrag te gaan rechtvaardigen op basis van de nieuwe filosofie. Een van de eerste uitingen van deze verandering is zijn verhandeling *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (Gesprek tussen een priester en een stervende, geschreven in 1782) waarin hij poogt straffeloosheid te verwerven door alle verantwoordelijkheid voor zijn afwijkende gedrag af te schuiven op... de Natuur, die (als God) almachtig zou zijn. Hij zegt dat zijn 'ingeschapen neigingen en zeer sterke hartstochten... niet anders dan noodzakelijke elementen zijn in het verband van de primaire oogmerken van de Natuur', nu beschouwd als onweerstaanbaar. Want 'de hevige macht der begeerten is toch van een heel wat goddelijker oorsprong dan uw principes' (die van de priester) en als er sprake is van berouw dan betreft dit het te zeer toegeven aan de eisen van de gangbare (en volgens Sade valse) moraal. Als de geestelijke spreekt over 'de verdorven natuur' protesteert de stervende: hoe zou God een Natuur hebben kunnen scheppen, die pervers zou zijn? En hoe zou God neigingen in de mens hebben kunnen leggen om die te straffen? Of is God niet de meester van de Natuur? Ongetwijfeld niet, hij kan in die zin niet bestaan, maar waarom dan niet de Natuur erkennen als God? De transcendente God, de Opperheer, zou als hij bestond machteloos zijn tegenover de Natuur, die buiten en in ons met haar wetten overheerst. De stervende gelooft niet aan God, 'om een zeer eenvoudige reden, namelijk dat het geheel onmogelijk is te geloven aan iets dat men niet begrijpt'.

In het overigens nog al wijdlopige essay wordt het beginsel geformuleerd, dat de Natuur alles omvat, dat haar totale energie niet afneemt noch vermeerdert, maar zich handhaaft, en dat de Natuur berust op het geboren worden en sterven van individuën, zodat ze geen rekening kan houden met vreugde en verdriet van enkelingen. 'Niets vergaat, beste vriend, niets wordt vernietigd in de wereld: vandaag mens, morgen worm, overmorgen vlieg, is dat toch niet altijd: bestaan?' Het argument is bedrieglijk, want de theologen hebben het herhaaldelijk gebruikt voor de transcendente God, voor wie de enkeling ook eigenlijk niets was, zijn leven en dood beide waren verondersteld, evenals zijn genot en zijn verdriet. Het enige verschil is dat 'het behoud van energie' en de 'gedaanteverwisseling' (van cel tot mens, van mens tot cel) in overeenstemming is gebracht met de natuurwetenschap, die echter geen basis is van ethiek, zoals de humanisten beweerden.

In deze *Dialogue* is toch de Natuur nog een excuus voor het lustzoekende, sensuele en sexuele driftmatige element in ons. Het leven is kort, de dood is er in verondersteld, laten we er van genieten. Het klassieke *Carpe Diem* speelt daarin een rol, en ook een excuus voor afwijkende methoden (sodomie, overheersing, onderwerping) om tot het orgasme te komen. De Natuur heeft die neigingen in ons gelegd. Daar doorheen zwerft wel een ethisch element, dat bestaat in het ontkennen van de misdadigheid der driften. In deze zin is de Natuur dus eigenlijk toch... goed. Jaren later echter wordt de amoraliteit - of

immoraliteit - van de Natuur onderstreept, namelijk in de roman *Histoire de Juliette*, (verschenen in 1796) waarvan men weet dat hij bedoelt in het licht te stellen dat de ondeugd loont en dat de deugd wordt gestraft, zoals in *Justine* (geschreven in 1788) al werd gezegd. Mocht aanvankelijk hebben overwogen, dat de Natuur eigenlijk God was, dan blijkt God toch eigenlijk... een Duivel. Deze zwarte visie is een gevolg van Sade's ervaringen met de maatschappij. In *Juliette* wordt de natuur 'een onbekend beest' genoemd, een stiefmoeder, een 'drift van vernietiging'.



Illustratie uit *La nouvelle Justine* (1797).

Het is niet moeilijk om alle wrede en vernietigende tendensen in de Natuur te signaleren. Veel later zal Schopenhauer er de nadruk op leggen, dat de werkelijkheid 'herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein' is. Het egoisme van die Natuur (gelijk aan dat van God) houdt in dat deze zelfzucht ook in de mens geplant is. Zowel in de *Dialogue* als in *Juliette* klinkt het door dat de Natuur wil dat we onzelf lust verschaffen, zo nodig op kosten van anderen, en het is een daling te menen (zoals de humanisten dat dachten) dat de Natuur in ons de 'wet' had gelegd van het wederkerig hulpbetoon. Dit gebod gaat tegen de Natuur in, zo klinkt het dan uit de mond van de verdedigers van een 'strijd om het bestaan'.

In *La nouvelle Justine* (van 1797) is deze filosofie steeds verder gaan overwegen. Eigenlijk wil de Natuur geenszins het geluk der mensheid. De enkeling die zijn lusten nastreeft, op grond van zijn 'natuur', doet dit op kosten van medemensen. Het zou ook een dwaling zijn, dat die Natuur behagen schept in de vermenigvuldiging van de soort: de hongersnood, de ziekte-epidemieën, de slachting door oorlogvoerende monsters corrigeren zulk een dwaling. Er zit in al deze vertogen ook een merkwaardig speculatief element: de Natuur heeft overvloedig zaad (en dus sperma) verwekt, maar om het grootste deel daarvan te vernietigen. De verpersoonlijking van die oerkracht, zoals in de godsdienst van de goden, maakt er een wezen van, dat jaloers zou zijn op een mensheid, die zich met succes zou vermenigvuldigen. Dat wezen zou liever zien, dat de mensheid uitstierf, want dan kon de Natuur weer eens iets nieuws scheppen. Het motto van *La nouvelle Justine* is tekenend:

On n'est point criminel pour faire la peinture
Des bizarres penchans qu'inspire la Nature.

De onnatuurlijkheid van de cultuur brengt dus bij Sade mede dat we daardoor met kunst en vliegwerk worden gedwongen goed en braaf te zijn, meer producten van zeden en gewoonten dan van... de Natuur. Dit had ook Rousseau wel betoogd, maar met een andere bedoeling. En Sade komt er dan zelfs soms toe, een adel en koningschap te schetsen (zij het een onchristelijke elite!) die zou zijn voortgekomen uit een ‘natuurlijke selectie’, die geenszins een ethisch karakter had. Wat voor Darwin later een strijd om het bestaan *tussen de soorten* was, is bij Sade zulk een oorlog tussen leden van eenzelfde soort, tussen mensen. En dat onder andere om te rechtvaardigen, dat hij pas tot orgasme kon komen door een moeizaam proces, door zich op te zwepen tot razernij, door blind slaan en verwonden. Men moet zich afvragen of hij wellicht ten dele impotent was en deswege zichzelf en partners zozeer moest pijnigen, hoewel men moet bedenken dat zijn fantasie in ballingschap en gevangenis zulke tendensen mateloos uitbreidde met de bedoeling wraakzuchtig te provoceren. Zijn vrouw had er tenslotte toe meegewerkt hem in arrest te doen plaatsen en hij schreef haar toen:

> Jullie hebt, wed ik, gemeend een prachtige zet te doen door mij te dwingen tot een afschuwelijke onthouding van de zonde van het vlees. Maar jullie hebt je wel vergist... Ik heb nu mezelf droombeelden gevormd, die ik van plan ben te verwerkelijken...

Ethiek als contra-prestatie

Maar elk mens is een vat vol tegenstrijdigheden, met zijn egoïsme en zijn altruïsme. Men kan wel zeggen dat ze beide voortkomen uit de drang tot zelfhandhaving: men moet soms zijn naaste verdelgen, soms aanroepen om hulp. Maar er ligt toch ook lust en geluk in identificatie met de medemens, in het gezamenlijk beleven van vreugde en het even collectief strijden tegen levensgevaar en dood. Beïnvloed door wegbereiders van de revolutie en daarna gegrepen door haar leuzen - of uit zelfbehoud daaraan tegemoetkomend - raakt Sade op het spoor van humanisten en van conventionele atheïsten. Deze tweeledigheid kan zeer verwarrend werken, als men zou vergeten hoezeer deze gespletenheid in massa's mensen te vinden is. De oorlog behoorde tot nu toe evenzeer tot de ‘cultuur’ als de zuigelingenzorg, en wie brak zich het hoofd met het probleem, dat miljoenen zuigelingen gered en gekweekt worden om te worden vermoord? Het pornografische element in de Markies kan niet zelden walgelijk zijn (ook als fictie, als bedenksel) maar het is zeker niet erger, het is veel geringer dan de massale beulswerkzaamheden van de staat: onthoofden, martelen, of niet-doden om te kunnen pijnigen. Wat sadisme aangaat was Sade zelf nog een beginneling in zijn daden, een amateur in zijn fantasieën en een kleine scarabee in de grenzeloze webbe waarin de enkelingen door de staat gevangen worden. Zo bezien was Sade veel minder een onmens dan de politici en de theologen, die met het vaandel ter hoogste menselijkheid voorop marcheren in de drift tot vernietiging. Hoe kon het anders dan dat Sade de kwasi-morele staat hoonde?

We laten terzijde welk een kritiek hij heeft uitgeoefend op de scheiding der mensen in klassen en standen, op de onrechtvaar-

digheden van de particuliere eigendom, op de misdaden van de rijken en machtigen. Het zou niet moeilijk zijn uit het verhaal *Aline et Valcour* een catechismus van de revolutie samen te stellen, en zelfs een anarchistische veroordeling van de staat ten gunste van de zelfstandigheid der ongehoorzame burgers. Maar wat ons hier interesseert is dat zijn vorm van atheïsme ‘klassiek’ wordt in deze categorie van betogen. De roman *Aline et Valcour* moet zijn vervaardigd tussen 1785 en 1788, volgens Sade zelf ‘geschreven in de Bastille één jaar vóór de Franse revolutie’. Een onderdeel daarvan maakt het verhaal uit van *Sainville et Léonore*, waarin het atheïsme doorklinkt. Als er wordt gesproken over de ‘koptische’ godsdienst in Ethiopië, een mengsel van rooms-katholicisme en Griekse orthodoxie, leest men:

> Ze zijn zeer vroom, grote bewonderaars van de heiligen, diep doordrongen van de mogelijkheid van wonderen, en vooral van de transsubstantiatie. Ze hebben in hun midden lieden, die redelijk genoeg zijn om een dogma te verwerpen waarin het geloof, de bedrieglijkste van alle gidsen, zo noodzakelijk is om de rede te onderwerpen, die tot verzet is gekomen.

Verderop wordt er honend gezegd: ‘Wat gedaan wordt in naam van God beledigt nooit het schaamtegevoel’.

Sade zelf is gewonnen voor het wijsgerige materialisme, in de achttiende eeuw zoals gezegd vertegenwoordigd door De La Mettrie (*L'homme machine*, 1747) en d'Holbach (*Système de la Nature*, 1770) in een tijd dat het deïsme (God dus gedacht als ‘eerste oorzaak’) nog het meest gangbaar was. De Natuur is ongeschapen, ze was en zal zijn, eeuwig en niet te vernietigen. Maar in zichzelf draagt ze alle kiemen voor tweeledigheid en strijd met zichzelf. De schepping is een voortdurende realiteit, maar evengoed de vernietiging. Als de Natuur maagdelijk is, ontmaagt ze zichzelf. De verkrachting ligt in haar. Maar als de mens het slachtoffer is van dit wrede spel van elkaar vernietigende krachten, moet men dan geen mededogen met hem hebben? Dat tweede thema (na het principe van de rechtvaardiging van ‘het kwaad’) speelt een soms opmerkelijke rol. Degenen die zich een God maken naar hun eigen beeld en die de macht en het kapitaal hebben om zich te laten gelden propageren een God van de onderdrukking en van het geweld, tegenover de zwakke onderdanen en de behoeftige armen. In *Juliette* is het doel van Sade een felle veroordeling van het katholicisme, van de kerk en van de paus Pius VI (‘hooghartig spook’ en ‘despoot’) wordt Zijne Heiligheid er van beschuldigd, anderen (en zichzelf) te bedriegen. Als het christendom is ontstaan onder arme lieden van Galilea; als de rijke wordt veroordeeld omdat hij nooit het koninkrijk der hemelen zal kunnen beërven; als het even onmogelijk is voor een rijk man de eeuwige zaligheid te verwerven als voor een kameel om door het oog van een naald te gaan; als Jezus kwam om te dienen en voor het mensdom te sterven... welke relatie is er dan tussen die primitieve godsdienst en de enorme rijkdommen van het Vaticaan?

In voetnoten maakt Sade nog een opmerking over de Jacobijnen, die in de revolutie, terwijl ze de traditionele God afwezen, goden schiepen naar hun eigen beeld. De staatsman Saint-Fond, in hetzelfde omvangrijke werk, formuleert het traditionele geloof, dat het gezag van de vorsten afhangt van de vroomheid der menigte.

> De kracht van de scepter hangt af van die van het wierookvat; deze twee autoriteiten hebben er het grootste belang bij elkaar te helpen; en alleen door ze te scheiden kunnen de massa's hun juk afwerpen. Niets maakt een volk zo laaghartig als godsdienstige angsten; wat men wil is, dat het

eeuwige straf vreest als het wil opstaan tegen zijn koning; dat is de oorzaak dat Europese machthebbers altijd op goede voet stonden met Rome.

En Juliette, in een onderhoud met koning Ferdinand van Napels, durft te zeggen: ‘U houdt het volk in onwetenheid en bijgeloof... want u vreest het als het verlicht wordt. U bedwelmt het met opium... opdat het zich niet bewust zal worden van de manier, waarop u het onderdrukt’. Het dwaze geloof aan de onsterfelijkheid moet dienen om stervenden er toe te brengen, rijkdommen na te laten aan de kerk. God straft beperkte misdrijven met onbeperkte en eeuwige straffen. Degenen die het volk ongelukkig maken bieden het een denkbeeldig geluk in de hemel. ‘Een God die verraderlijk en boosaardig genoeg is om een mens te scheppen en hem dan bloot te stellen aan het gevaar van zelf-vervloeking kan niet worden beschouwd als volmaakt: hij kan alleen worden beschouwd als een monster’. De afkeer van Sade van de doodstraf, toegepast door staat of kerk, komt voort uit verachting voor deze organen.

Opstand tegen God

Juliette en Paus Pius VI. Gravure uit de eerste druk van *La nouvelle Justine* (1797).

Er zijn in het werk van Sade twee opmerkelijke en lange passages betreffende zijn atheïsme: in *Aline et Valcour* (1788) en in *La Philosophie dans le boudoir* (1795). In het eerste werk wordt men geconfronteerd met goed gewapende zigeuners, die optreden als beschermers van arme boeren. Dezen zien hun graag verwoest door een pastoor, een kapelaan en een koster, die op hun rijdieren door de akkers rennen om de laatste sacramenten te brengen aan een stervende, van wie ze een groot legaat verwachten. Als de zigeunerleider Brigandos aan het drietal hun beurzen ontneemt om die te overhandigen aan de benadeelde gezinnen, beroept de pastoor er zich op dat hij ‘God bij zich draagt’, de gewijde ouwel. Brigandos spot met die ‘God van brood’. ‘Het nietigste korenaartje dat de Natuur heeft bestemd voor het onderhoud van deze stakkerds is honderdmaal nuttiger

en waardevoller dan alle afgoden van deeg, die jij in je walgelijke broek draagt'. En verder ironisch: 'Bedenk overigens dat jouw hooggeschatte goden uit dit koren zijn gemaakt, en dat je - door de grondstof er van te vernielen - hun goddelijk ras verhindert om zich voort te planten'. Om het geval nog belachelijker te maken heeft Sade beschreven hoe het kistje met de heilige ouwel, door de zigeuner weggeworpen, was open gegaan op de plaats, waar een boerenvrouw juist zou gaan zitten poepen, zodat de God van brood ook nog onder uitwerpselen zat. En Brigandos zegt dan tot de pastoor:

> Raap je God op, stap op je knol, en zet uit je hoofd dat je een goede daad hebt willen doen, die betaald kon worden met het kwaad dat jij je in je stompzinnigheid durfde veroorloven. Die goede daad was maar een bedenksel, het onheil dat je hebt aangericht is zo werkelijk als het maar zijn kan. Onthoud dit, goede vriend: dat wat men het goede noemt kan alleen iets nuttigs zijn, en nooit is iets nuttig als het aan een arm mens een traan kost.

In *La Philosophie dans le boudoir* komt een pamflet voor waarvan het opschrift luidt: 'Fransen! Een verdere inspanning is nodig, als gij republikeinen wilt zijn!' Men moet dan niet alleen tegen de monarchie zijn, maar ook tegen de godsdienst. Een nieuwe levenswijze zal noodzakelijk zijn. 'Het is onmogelijk voor een burger van een vrije staat zich te gedragen zoals de slaaf van een despotische monarch'. Een aantal misdrijven zal geen misdaad meer zijn, zoals heiligschennis of... koningsmoord. Als de staat zich heeft los gemaakt van een dynastie of een godsdienst verdwijnt een reeks van straffen. Sade pleit voor de toelaatbaarheid van allerlei 'ondeugden', die de Natuur zelf in ons heeft gelegd, en hij wil dan nader onze verplichtingen beschouwen tegenover het Opperwezen, tegenover onze medemensen, en... jegens ons zelf!

> De zekerheid, dat geen enkele God ooit de hand heeft gehad in ons bestaan, en dat we op de wereld zijn omdat het eenvoudig niet anders kan zijn - omdat we onvermijdelijke schepselen zijn van de Natuur, zoals planten en dieren - deze zekerheid werpt vanzelfsprekend, zoals men zal begrijpen, de eerste groep van plichten omver, de verplichtingen dus die we ten onrechte menen te hebben tegenover de godheid; en daarmee verdwijnen tevens alle godsdienst-overtredingen, al die begrippen die we kennen als de vage en ongrijpbare benamingen van goddeloosheid, heiligschennis, godslastering, atheïsme, enz.

Sade wijst voorts op de rechteloosheid van vele voortreffelijke slachtoffers van godsdienstige wraak. Als er een God mocht zijn is hij ons volkomen onbekend, ieder maakt er een naar zijn eigen beeld, en men heeft de keuze ze alle te beschermen of alle te verbieden. In een noot zegt de auteur dan: 'En de meeste wijze partij is beslist, ze alle te verbieden, omdat we de morele zekerheid hebben dat ze allemaal verzinsels zijn, alle zonder verband met een God, die niet bestaat'.

> Als er in de wereld iets bespottelijks is dan is het wel het feit dat mensen, met slechts hun beperkte ideeën over hun God en over hetgeen deze verlangt, toch begeren vast te stellen in welke dingen dit belachelijke product van hun verbeelding behagen schept, en welke zijn toorn opwekken.

Sade wil dat de vrijheid zal bestaan, al deze kerken en sekten belachelijk te maken. Men zou de aanhangers van al die religies in één tempel moeten verzamelen waar ze op hun eigen manier de Almachtige aanroepen, in strijd met elkaar, en verschijnen als comedianten in een theater, waar de bezoekers zich vermaken kunnen.

> Als men de godsdiensten niet in dit licht ziet zullen ze opnieuw het gewicht krijgen, waaraan zij hun schijnbare betekenis ontlenen. Spoedig zullen zij opnieuw beginnen hun zienswijzen te verdedigen en dan zal er geen sprake meer zijn van redetwisten, maar van vechten ten gevolge van deze godsdiensten.

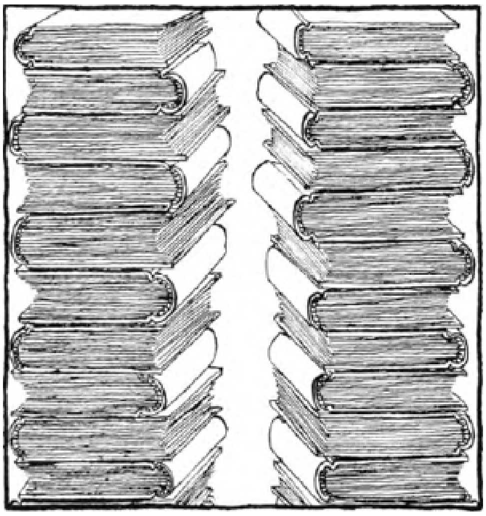
En dan komt deze vermaarde passage:

> Ik kan het niet te vaak zeggen: geen Goden meer, Fransen, geen Goden meer, tenzij gij wilt dat hun trieste heerschappij u opnieuw in alle verschrikkingen van het despotisme zal storten. Alleen gij kunt hen vernietigen door de spot met hen te drijven. Alle gevaren die ze met zich mee brengen zullen onmiddellijk weer de kop opsteken, als ge een bepaalde waarde aan zulke zaken toekent. Sla zulke afgoden niet in woede neer: verbrijzel ze spelenderwijze, dan zal het vooroordeel vanzelf sterven.

Sade gaat nog uitvoerig in op de vraag, wat misdrijven jegens onze naasten en jegens onszelf zijn, en hij bepleit een omwenteling van het begrip ‘straf’, een veel grotere mildheid jegens onze medemensen. Minstens twee passages zijn in dit uitvoerige stuk opvallend wegens de tendens inzake de individuele vrijheid binnen het noodzakelijke samenleven. Het christendom leerde huichelachtig, dat we onze naasten moesten liefhebben zoals ons zelf.

> Het is absoluut onmogelijk zijn naaste lief te hebben gelijk zichzelf, want dat is tegen alle wetten van de Natuur, en de Natuur behoort de enige richtlijn te zijn voor ons leven. Het komt er slechts op aan, onze medemensen als broeders lief te hebben, als vrienden die ons door de Natuur zijn gegeven en met wie we veel beter zullen kunnen leven in een republikeinse staat, waarin het klassenonderscheid is opgeheven en de onderlinge banden nauwer zijn aangehaald.

En ten tweede heeft hij nogmaals onderstreept dat de staat niet het recht heeft te straffen zoals hij doet (Sade was immers tegen de doodstraf, al komt het doden wel voor in de natuur) omdat de staat onnatuurlijk is. Ook wordt deze macht gelaakt als instrument van de bezitters tegen de bezitlozen, en als onderdrukker van het sexuele leven. ‘Ik vraag u hoe men wil bewijzen dat in een staat, die gedwongen is immoreel te zijn, de mensen persoonlijk moreel zouden moeten zijn!’ Met de val van het godsdienstig geloof wankelt alles. Maar merkwaardig is het beroep op begrip, mildheid, kameraadschap van zwakke mensen jegens zwakke mensen, niet in staat de strenge eisen van een (overigens hypocriete) deugd te vervullen. Als Sade psychopaat was, en veel wijst daarop voorzover het zijn sexuele driften betreft, was hij begiftigd met een zeer gezond verstand, zodra het ging om de kritiek op de samenleving. Vandaar dat de geschiedenis van de staten en maatschappijen overvol is van wreedheden, die men eigenlijk niet ‘sadistisch’ zou mogen noemen. Veel officieel hoog verheven lieden, die ongekende barbaarsheden op hun geweten hebben, kunnen niet vergeleken worden met Sade. Daarvoor was de Markies toch een te gecompliceerde figuur.



Elites, gelijkheid en anarchie
Een verkenning van Sade's politiek

Overal in het oeuvre van de Markies de Sade blijkt dat hij de 'gevangene onder alle regeringen' was geobsedeerd door de wet. De wet die, bijna altijd onrechtvaardig, de mens verbiedt aan zijn natuurlijke neigingen te gehoorzamen en hem straft indien hij het toch doet. Welke natuurlijke neigingen? De vraag lijkt zich van zelf te beantwoorden bij Sade, wiens naam niet voor niets werd gekozen om een gewelddadige sexuele perversie te benoemen. Maar we moeten voorzichtig zijn. Het sadisme dat via de Duitse psychiaters van het fin de siècle in de volksmond is terechtgekomen geeft op zijn minst een onvolledige versie van wat Sade er zelf onder zou hebben verstaan.

Zeker, ook voor Sade zijn erotiek en geweld onverbrekelijk met elkaar verbonden. Vernedering, marteling, moord, langs deze steeds overtreffende trap bereiken zijn helden hun orgasmes. De gruwelijke orgieën die in zijn romans worden beschreven getuigen daarvan op verpletterende wijze. Erotiek is voor Sade een manifestatie van macht over de ander waarbij die ander wordt gereduceerd tot een 'objekt', noodzakelijk om de lusten mee te bevredigen maar als individueel persoon met eigen rechten niet erkend. Sexualiteit is per definitie despotisch. Dit is de les die Sade uit zijn persoonlijke perversie heeft getrokken. Maar daar blijft het niet bij. 'Ik heb principes ontleend aan mijn afwijkingen', zegt een van zijn helden (VII, 167). Sade zelf is nog verder gegaan. Met zijn perversie als uitgangspunt heeft hij een komplete filosofie ontworpen waarin de perversie in al haar consequenties wordt doordacht en bovendien gerechtvaardigd.

In het universum van zijn romans, dat is opgebouwd met behulp van de materialistische denkbeelden van filosofen als Lamettrie en vooral d'Holbach, stelt Sade de sexuele misdaad niet langer voor als een uitzonderlijke perversiteit, maar als een bittere noodzaak voor het voortbestaan van de natuur. De misdaad vormt in dat universum de motor van de 'beweging' zonder welke de natuur al haar scheppende kracht zou verliezen. Heel kort samengevat komt dat hier op neer, dat slechts uit de dood leven voortkomt en dat daarom het leven doden moet wil nieuw leven mogelijk zijn. De natuur regeert haar universum door middel van ziekten, aardbevingen, overstromingen, oorlogen, misoogsten, vulkaanuitbarstingen etc. In dit rijtje, zegt Sade, hoort ook de perversie thuis die door de natuur niet voor niets in het menselijk hart werd geplant. Wie dus volledig volgens zijn sexuele driften leeft en dood en verderf om zich heen zaait zondigt niet tegen de natuur zoals de mensen vaak denken, maar integendeel vervult juist haar diepste verlangen. De natuur is zelf in essentie misdadig, al weigert Sade uiteraard dit laatste nog langer te beschouwen als een negatieve kwalifikatie. In zijn goddeloos universum wordt de gebruikelijke moraal als het ware op zijn kop gezet: deugd verandert in ondeugd en ondeugd in deugd. Op deze wijze heeft Sade tegelijk het probleem opgelost waar de hele Verlichting mee worstelde: de verklaring van het kwaad in de wereld. Het kwaad houdt immers op problematisch te zijn voor wie het volledig accepteert.

Sade ontwierp zijn 'misdadig' universum in de gevangenis waarin hij vanwege sexuele libertinage zat opgesloten. Ten onrechte, meende hij zelf en de verontwaardiging over dit onrecht heeft niet weinig tot zijn filosofie bijgedragen. Het is dan ook een filosofie geworden die hem persoonlijk van alle schuld ontlast, want als de misdadigheid een imperatief is van de natuur waaraan de mens niet anders kan dan gehoorzamen, welk recht bezit de wet dan nog om de mens voor zijn daden te straffen? Geen enkel recht, antwoordt Sade vanuit zijn cel om vervolgens op zijn beurt de wet en de heersende moraal waarvan de wet de codificatie is in staat van

beschuldiging te stellen. Niet hij, Sade, heeft tegen de natuur gezondigd, maar de moraal die zich baseert op een volkomen onjuist begrip van de natuur. Dat laatste komt doordat de menselijke geest zich heeft laten vertroebelen door waandenkbeelden, vooroordelen, bijgeloof. Hoofdschuldige daaraan is de godsdienst en in het bijzonder het Christendom, dat Sade geheel en al uit evidente absurditeiten leek te zijn opgebouwd. Niettemin hield het Christendom al eeuwen lang de Europese beschaving in een verlammende greep. Tegen deze beschaving komt Sade met een beroep op de ware natuur in opstand.

Dit alles heeft ook politieke consequenties. Als immers de wet wordt bepaald door een verwerpelijke moraal dan geldt dat natuurlijk ook voor het lichaam dat de wet moet handhaven: de staat. Tussen Sade en de staat bestaat daarom een principieel conflict. Een conflict dat zich manifesteert in de despotie die elk van beiden voor zichzelf opeist, de een op grond van een onvervreemdbare sexualiteit, de ander op grond van een moraal die gehandhaafd moet blijven. Inzet van het conflict is de vrijheid. Het individu heeft vrijheid nodig om zich tegen alle sociale en morele conventies in te kunnen verwezenlijken als degeen die hij van nature is en de staat, in het leven geroepen om juist die conventies te bewaken, kan zo'n vrijheid onmogelijk tolereren. De taak van de staat is het haar burgers te beschermen, tegen elkaar en tegen zichzelf. De vrijheid van het individu moet daar onherroepelijk voor wijken.

Als we in Sade's werk een politiek willen traceren, dan is dat alleen zinvol wanneer we dit conflict tussen staat en individu niet uit het oog verliezen want om iets anders is het Sade nooit te doen geweest. Voor dit conflict slechts proberen zijn helden een oplossing te bedenken wanneer zij tussen de orgieën door over politiek filosoferen. Om elk misverstand te voorkomen zij hier vermeld dat Sade zijn probleem alleen vanuit het individu benaderd heeft. Voor het belang van de staat dat impliciet hetzelfde is als dat van de slachtoffers van de sexuele despotie bestaat in zijn romans geen interesse. Onbegrijpelijk is dat niet want voor de staat vormt het conflict nauwelijks een probleem. Zij heeft het bovendien in de werkelijkheid al bij voorbaat opgelost. In Vincennes, in de Bastille en in Charenton mocht Sade ondervinden hoe.

In zijn eerste roman, geschreven vóór de Revolutie in de Bastille, zijn de rollen echter omgedraaid. De hoofdpersonen, in wie Sade zijn sexuele verlangens belichaamt, zijn er niet

de verliezers maar vormen integendeel een groep in de samenleving die er steeds opnieuw in slaagt straffeloos alle misdaden te begaan, waarvoor men Sade in de werkelijkheid had gevangen gezet, en nog heel wat meer ook, want bij de bedachte uitspattingen van zijn helden valt de daadwerkelijke libertinage van de jonge markies volkomen in het niet. Hun succes ontlenen de libertijnen uit de romans aan persoonlijke kwaliteiten als intelligentie en gewetenloosheid, maar vooral aan hun positie in de maatschappij. De vier libertijnen bijvoorbeeld die zich diep in het Zwarte Woud terugtrekken op het slot Silling om daar een 120 dagen durende orgie te houden, een hertog, een bisschop, een president van een rechtbank en een bankier, kunnen zich dat permitteren omdat ze deel uit maken van de klasse die in het land de macht bezit. In *Les Infortunes de la Vertu*, waarvan in 1791 een uitgebreidere versie verscheen onder de titel *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, zien we, weliswaar op een andere manier, hetzelfde patroon. De arme Justine valt in deze beide romans keer op keer in handen van gewetenloze schurken die haar bloedig misbruiken, maar doet zij een beroep op de wet, dan blijkt de invloed van haar beulen steeds zo groot dat haar klachten geen gehoor vinden. Sterker nog: men laat Justine opdraaien voor de misdaden die haar beulen hebben begaan. De staat kortom staat al in deze roman zonder uitzondering aan de kant van de libertijnen. Het conflict tussen staat en individu heft zich er vanzelf op.

Men zou zich echter kunnen afvragen of er in dat geval nog van een conflict mag worden gesproken. Ik meen van wel. In principe immers staan de staat en het despotisch individu nog altijd lijnrecht tegenover elkaar. De staat (evenmin als de moraal of de religie) is niet wezenlijk veranderd maar wordt slechts gecorrumpeerd door de libertijnen, die erin zijn geslaagd haar machtsapparaat te gebruiken voor hun private doeleinden. Als een onmisbare façade moet de staat overeind blijven. Alleen daarachter kunnen de libertijnen, niet voor niets in het verborgene, op veraf gelegen landgoederen, in ongenaakbare kastelen en onderaardse kerkers, hun sexuele tyrannie botvieren.

Het betreft een *elitaire* oplossing van het conflict. Waarom dat zo is wordt duidelijk als we zien hoe Sade zich het ontstaan van de geordende samenleving heeft voorgesteld. Door een van zijn helden wordt het alsvolgt uiteengezet:

> Oorspronkelijk leefden alle mensen zoals ze geboren waren, geïsoleerd, afgunstig, wreed en despotisch, ze wilden alles hebben, niets afstaan en voor hun ambities of hun rechten vochten ze eindeloos met elkaar; dan komt de wetgever en die zegt: houd op zo met elkaar te vechten; de rust zal niet weerkeren als niet iedereen een beetje aan elkaar wil toegeven (III, 93).

Wel, dat gebeurt vervolgens, iedereen levert in ruil voor meer veiligheid wat van zijn natuurlijke vrijheid in en zo ontstaat op grond van een zogenaamd ‘pacte social’, waarin de rechten en de plichten van ieder lid van de samenleving worden vastgelegd, de staat die op de naleving van het pacte zal moeten toezien. De vrede en de veiligheid lijken voorgoed te zijn verzekerd. Maar is dat ook zo?

Sade's antwoord luidt ontkennend. De mensen zijn immers, zo verzekert hij ons herhaaldelijk, niet aan elkaar gelijk. In de oorlog van allen tegen allen die het primitiefste stadium kenmerkte hebben ze zich in twee categorieën onderscheiden: de sterken en de zwakken; en door de sluiting van het pacte is dat onderscheid niet weggenomen. Door het pacte worden alleen de kwalijke gevolgen van de ongelijkheid bestreden. De ongelijkheid op zich blijft onaangetast. Dat hoeft nog geen problemen op te leveren zolang eenieders eigenbelang maar parallel blijft lopen met de wetten

en regels die door het pacte worden voorgeschreven. Maar mocht iemand menen dat hij groter voordeel zou ondervinden aan een schending van het pacte, dan is er ook niets wat hem daarvan hoeft te weerhouden. Het egoïsme is de enige wet die in Sade's universum absolute geldigheid bezit. Ook de zwakke doet niets anders dan aan deze wet gehoorzamen als hij met het Christendom de sterke wil verplichten tot een moraal van naastenliefde.

In de praktijk zullen de meeste mensen zich wel min of meer aan het pacte houden. De middelmatigheid van hun kracht is er de oorzaak van dat de wetten over het geheel genomen meer in hun voordeel dan in hun nadeel zullen uitvallen. Maar voor twee groepen mensen geldt dat niet: de allersterksten en de allerzwaksten. Zij zullen zich nooit aan het pacte social kunnen conformeren zonder daar nadeel van te ondervinden.

Voor de allersterksten is het pacte op voorhand al onaanvaardbaar omdat zij erdoor aan vrijheid zouden inboeten in ruil voor een veiligheid, die zij gezien hun onbetwiste kracht toch niet nodig hebben. Waarom zouden zij zo'n pacte dan sluiten? Hun kracht en hun daarmee verworven rijkdom bieden hun alle gelegenheid zich boven het pacte te plaatsen, boven de wet, die zij vervolgens naar believen kunnen misbruiken en manipuleren. In hun handen verandert het pacte in een handig machtsmiddel waarmee ze de middelmatigen kunnen onderdrukken zonder er zelf anders dan in schijn ooit aan te gehoorzamen. De vier libertijnen van *Les Cent Vingt Journées de Sodome* en een deel der libertijnen van *Justine* behoren tot deze groep. Tezamen vormen zij een elite van machtigen.

De allerzwaksten daarentegen moeten het pacte weigeren omdat zij het zich niet kunnen permitteren om ook maar iets van hun toch al zo minieme vrijheid af te staan. ‘Wat wil je dat hij afstaat die niets heeft?’ vraagt een van hen aan Justine,

> Als hij het zou doen, dat zul je toch met me eens moeten zijn, dan handelt hij tegen zijn eigen belang in omdat hij oneindig veel meer zou geven dan hij er voor terug krijgt, en in dat geval moet de ongelijkheid van de overeenkomst hem ervan weerhouden de overeenkomst te sluiten; doet iemand in zo'n positie er niet veel beter aan zich aan deze onrechtvaardige maatschappij te onttrekken en zijn heil slechts te zoeken bij een andere samenleving, die in dezelfde omstandigheden verkerend als hijzelf er belang bij heeft om met een gezamenlijke inspanning van alle krachten, hoe klein die ook mogen wezen, de veel grotere kracht te bestrijden die de ongelukkige wilde dwingen het weinige dat hij had af te staan zonder dat hij er iets van de anderen voor in de plaats kreeg? (III, 93)

Op deze wijze ontstaat, kun je zeggen, een nieuwe elite, van outlaws, rovers, rebellen. In *Aline et Valcour* treedt ook een bende zigeuners als zodanig op. Zij leven alsof de primitieve staat van oorlog die vóór de sluiting van het pacte algemeen was nog steeds bestaat. Zij plaatsen zich buiten de wet die de anderen, de middelmatigen, van hun natuurlijke vrijheid en kracht berooft en geven elkaar zo de kans hun oorspronkelijke zwakte te overwinnen. Zij, evenals de machtige libertijnen, leven nog volgens de natuur die door de wetten, de moraal en de religie van de maatschappij wordt verstikt. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat het sexueel geweld van deze elite nauwelijks onderdoet voor hetgeen door de andere elite in haar kastelen en kerkers wordt aangericht.

De wereld waarin de beide eerste versies van *Justine* en de *Cent Vingt Journées de Sodome* zich afspelen is de wereld van het ancien régime, het Frankrijk dus van voor de Revolutie. Wie van Sade echter historische betrouwbaarheid zou verwachten komt bedrogen uit. Zijn ancien régime is een karikatuur, met daarin besloten een veroordeling. Sade projekteert als het ware het onrecht dat hem persoonlijk is aangedaan op de gehele maatschappelijke orde van vóór 1789. Niettemin is er

sprake van een hoogst ambivalente veroordeling. Dat hij niet alleen in een elite van rebellen maar ook in een elite van machthebbers de oplossing kon vinden voor zijn politieke probleem wijst daar al op. Waarom die ambivalentie? Het laat zich makkelijk raden. De wereld van het ancien régime die hem had buitengesloten was immers dezelfde die hem als markies zijn geprivilegieerde positie bezorgde en hoewel hij in gevangenschap van het profijt van zijn privileges was beroofd heeft Sade noch in

Vincennes noch in de Bastille ooit zijn aristocratische rechten kunnen vergeten. Men leze er in zijn correspondentie de tragikomische incidenten met zijn plebeïsche cipiers maar op na. Zijn veroordeling van het ancien régime moest wel ambivalent uitvallen omdat hij hetgeen hem nauwst met dat régime verbond, zijn aristocratische pretenties, nooit heeft willen prijsgeven.

maar vooral één bepaald aspekt ervan: de macht die de bourgeoisie zich ten koste van de adel had weten te veroveren. Een erg revolutionaire kritiek mag dit niet genoemd worden. Wat er uit spreekt is eerder een nostalgisch verlangen naar de feodaliteit, toen de adel nog niet aan het hof van de koning vegeteerde maar op haar landerijen reële macht uitoefende. Dankzij de absolute macht die de koning zich in de loop der tijd had weten te veroveren bestond zo'n feodaliteit niet meer ongeschonden in de achttiende eeuw. In feite veroordeelt Sade deze ontwikkeling wanneer hij de bourgeoisie aanvalt. Sinds Louis XIV regeerden de Franse koningen immers liever met behulp van loyale ambtenaren uit de burgerij dan met de adel, die de absoluut geworden koningsmacht nooit volmondig had willen accepteren. Pikant detail hierbij is dat Sade ook juist van dat absolutisme het slachtoffer was geworden. Nadat zijn vonnis door het parlement van Aix-en-Provence was vernietigd, moest Sade toch in de gevangenis blijven omdat hij er via een *lettre de cachet* in was opgesloten en zo'n *lettre de cachet* kon alleen door de koning persoonlijk ongeldig worden verklaard.

In de romans zijn de nuanceringen enigszins verloren geraakt, maar dat Sade zijn aristocratische claims nooit heeft willen prijsgeven is vast mede van invloed geweest op één bepaald kenmerk van zijn universum. Ik bedoel, nogmaals de ongelijkheid zonder welke er geen aristocratie mogelijk zou zijn. Slechts dankzij de bestaande ongelijkheid slagen de leden van zijn elites erin hun individuele conflict met de staat op te lossen: de sterksten door haar te veroveren, de zwaksten door haar te weigeren. Dus lang leve de ongelijkheid? Nee, zo gemakkelijk maakt Sade het zichzelf en zijn lezers niet. Vergeet niet dat het conflict dat dankzij de ongelijkheid kon worden opgelost door diezelfde ongelijkheid in het leven was geroepen. Met andere woorden: door een eventuele *gelijkheid* zou het conflict tussen staat en individu ook worden opgelost. Het zou niet eens hebben kunnen ontstaan. Als alle mensen elkaars gelijken waren, even sterk, even goed of even slecht, dan zouden de antagonistische krachten in de samenleving elkaar vanzelf in evenwicht houden, waardoor het sluiten van een pacte social niet meer nodig zou zijn.

Dat dit inderdaad zo is wordt bewezen door de beide elites, elk bestaande uit aan elkaar gelijke individuen. Binnen de elite heerst vreedzame coëxistentie en zelfs samenwerking, precies datgene wat de wetgever voor ogen stond toen hij zijn pacte social ontwierp. Het is niet zonder ironie dat uitgerekend zij die het pact hebben verworpen of het misbruiken in een alternatief verbond de oorspronkelijke bedoelingen van dat pacte het voorbeeldigst in de praktijk brengen. Libertijnen onderling respecteren elkaar, niet op grond van een door God of door een goede natuur gedecreteerde moraal, maar op grond van goed begrepen eigenbelang. In Sade's eerste romans zal tegen deze stelregel nooit worden gezondigd.

Wil de gelijkheid echter fungeren als oplossing voor het politieke conflict dan zal zij zich uiteraard moeten uitstrekken tot de gehele samenleving. Elites zijn dan niet meer mogelijk. Tijdens een discussie over de schadelijke effecten van de ondeugd opent een van Sade's helden het perspectief op zo'n egalitaire samenleving:

> Als je me zegt dat de ondeugd niet in het belang is van de mensen, dan ben ik dat met je eens zolang het om een wereld gaat waarin evenveel misdadige als deugdzame mensen leven, omdat daarin het belang van

> de ene groep zichtbaar dat van de andere schade betrokkent, maar in een samenleving die in zijn geheel is gecorrumpeerd is dat niet meer het geval; de misdadige mens die door mijn kwalijke praktijken wordt getroffen zal er inspiratie in vinden voor nieuwe ondeugden die de hem aangedane schade compenseren en we zouden er allebei niet minder gelukkig om zijn. De vibratie wordt algemeen, een wirwar van wederzijdse schokken en kwetsingen, waarbij iedereen doordat hij alles wat hij verliest onmiddellijk weer terugwint onophoudelijk in een gelukkige positie zal blijven (XIV, 439).

Illustratie bij de eerste druk van *La nouvelles Justine* (1797). De roversbende van Coeur-de-Fer.

Het bovenstaande vernemen we uit de mond van La Dubois, het enige vrouwelijke lid van de roversbende van Coeur-de-Fer. Zij behoort dus tot de outlaws, de elite der zwaksten, die zich tegen de wet heeft gekeerd. Dat ideeën over een egalitaire samenleving juist bij hen leven en niet bij de machtige libertijnen is eenvoudig te herleiden op eigenbelang. De rijken en de machtigen zouden van de gelijkheid geen voordeel ondervinden dat ze niet nu reeds bezitten terwijl de zwakken er daarentegen alle voordeel van te verwachten hebben. Hoewel vrij in hun revolte is hun positie immers allesbehalve veilig en zeker. De machtigen beheersen de staat, de rebellen kunnen er elk moment door worden verpletterd. De gelijkheid zou aan die dreiging terstond een einde maken.

De volgende vraag moet nu natuurlijk luiden: kan die gelijkheid ook verwezenlijkt worden? In Sade's romans komen hierop twee antwoorden. Het eerste, afkomstig van de machtige libertijnen, is ontkennend. Het tweede, afkomstig van de rebellen, klinkt bemoedigender. ‘De natuur heeft ons allemaal als gelijken op de wereld gezet’, zei La Dubois in navolging van Rousseau (XIV, 354) en dat er nu toch ongelijkheid heerst is enkel te danken aan de spelingen van het toeval, dat nu eenmaal niet iedereen in gelijke mate begunstigt. Door de misdaad valt het toeval echter een heel eind te corrigeren, want de arme die de

rijke besteelt maakt de arme een beetje rijker en de rijke een beetje armer en helpt zo mee de oorspronkelijke gelijkheid te herstellen. Hoewel in eerste instantie een apalogie van de eigen misdaden, vormt de gelijkheid op deze manier de feitelijke zin die aan de revolte van Sade's rovers en bandieten moet worden toegekend.

Dat neemt niet weg dat een reële gelijkheid voorlopig uitsluitend bestaat in een eventuele toekomst die met het huidige universum, waar rigoreuze ongelijkheid heerst, slechts door de revolte is verbonden. Daarmee wordt de gelijkheid gekarakteriseerd als per definitie *utopisch.* Maar is dat een bezwaar? In elk geval niet voor Sade, want tot twee maal toe heeft de markies, in een utopie, niet kunnen weerstaan aan de verleiding van de gelijkheid.

In *Aline et Valcour*, de roman die zoals de ondertitel uitdrukkelijk vermeldt één jaar voor de Franse Revolutie werd geschreven in de Bastille, heeft Sade voor het eerst van zo'n egalitaire utopie een gedetailleerde uitwerking gegeven: het eiland Tamoé, dat ergens in de Stille Zuidzee wordt gesitueerd. Het reisverslag van Sainville, in de roman de hoofdpersoon die over Tamoé vertelt, bevat echter de beschrijving van nog een tweede utopie of liever een contra-utopie: het kanibalenrijk Butua, gelegen in de onherbergzaamste streken van Zuidelijk Afrika, dat in fel kontrast staat tot Tamoé. Butua fungeert, kan men zeggen, als het negatief van Tamoé zoals de heersende ongelijkheid dat doet ten aan zien van de geprojekteerde gelijkheid. Beide utopieën zijn dan ook exemplarisch voor de twee elitaire oplossingen die Sade in zijn eerdere romans had gevonden voor het politieke conflict dat in zijn werk wordt geëxploreerd.

Op Butua wil ik hier niet nader ingaan omdat dit kanibalenrijk met zijn gewelddadigheid en strikte hiërarchie weinig nieuws toevoegt aan hetgeen Sade al heeft beschreven in *Justine* en *Les Cent Vingt Journées de Sodome.* Op Silling bijvoorbeeld of het klooster Sainte-Marie-des-Bois, waar de machtige libertijnen hermetisch van de buitenwereld afgesloten in volledige vrijheid hun sexuele despotie botvieren, vormt Butua een slechts door klimaat en culturele eigenaardigheden afwijkende variant. Maar de beschrijving van Tamoé betekent iets nieuws, omdat er voor het eerst konkreet gestalte wordt gegeven aan het egalitaire perspektief van de revolte en omdat er, uniek in Sade's hele oeuvre, een samenleving wordt getekend waarin niet misdaad en corruptie de boventoon voeren, maar deugdzaamheid.

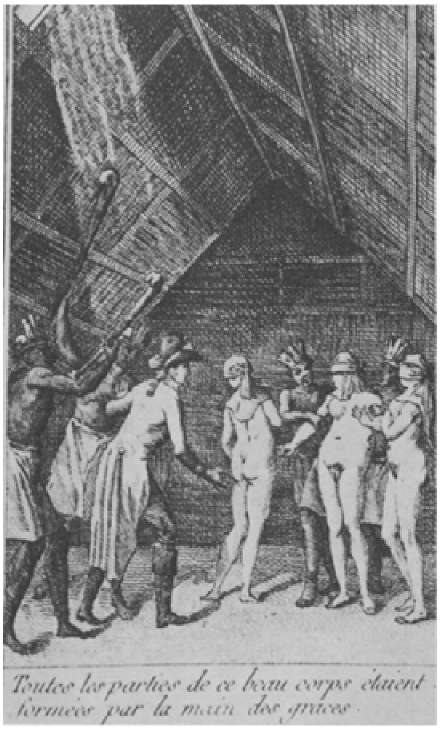
Die deugdzaamheid op Tamoé blijkt het gevolg te zijn van de daar heersende gelijkheid en de gelijkheid is het werk van Zamé, de goede koning van het eiland. ‘Alle mensen komen als gelijken uit de handen van de natuur’, zegt Zamé,

> het vooroordeel dat hen ongelijk maakt is vals; overal waar ze gelijk zijn, kunnen ze ook gelukkig worden; het is onmogelijk dat te zijn waar de verschillen nog bestaan. De verschillen kunnen op zijn hoogst een gedeelte van de natie gelukkig maken, en de wetgever moet zich er voor inspannen dat alle delen even gelukkig worden (IV, 266-7).

We zouden het zijn credo kunnen noemen. De enige uitzondering op de gelijkheid blijft natuurlijk Zamé zelf, maar ook daarin is voorzien want na zijn dood zal op het eiland de republiek worden uitgeroepen.

Om die republiek voor te bereiden heeft er op Tamoé een radikale omwenteling plaats moeten vinden. Zamé's vader, van origine een Frans zeeofficier die van zijn schip is gedeserteerd, is daarmee begonnen en op het moment dat Sainville Tamoé bezoekt is die omwenteling zo goed als voltooid. Naar ontwerp van Zamé is er op het eiland een hele nieuwe beschaving gevestigd waarin de burgers allen gelijk zijn

en de staat die gelijkheid met behulp van humane wetten bewaakt. Religie, economie, moraal, opvoeding etc., alles is afgestemd op de gelijkheid die Zamé beschouwt als conditio sine qua non voor een gelukkige, tevreden samenleving. En tevreden zijn de inwoners van Tamoé onmiskenbaar. In *Aline et Valcour* worden ze ons afgeschilderd als blijmoedig, ingetogen, vriendelijk, plichtbewust en vooral gehoorzaam aan de wetten van Zamé. Een ding zijn ze echter duidelijk niet: vrij.



Illustratie uit de eerste druk van *Aline et Valcour* (1795) Sainville in Butua.

'De staat is alles hier', verklaart Zamé niet zonder enige trots (IV, 343). En zijn trots is ook gerechtvaardigd. Alleen dankzij de almacht van de staat is de gelijkheid realiteit geworden. Over de onvrijheid waarmee dat gepaard ging hoeven we ons niet druk te maken, legt Sade in een voetnoot uit, want die onvrijheid is slecht schijnbaar: de burgers zijn niet de slaven van de staat, 'je zou beter kunnen zeggen dat juist de staat zich vrijwillig tot slaaf heeft gemaakt, om zo de grootste vrijheid voor haar onderdanen te verzekeren' (IV, 351 n.). Dat is mooi gezegd maar in werkelijkheid gaat het op Tamoé toch even anders toe. De staat dient de vrijheid van haar burgers slechts volgens haar eigen plan, ontworpen door Zamé, en wie zich daar tegen verzet wordt tot de orde geroepen. De orde op Tamoé is absoluut, onkreukbaar en totalitair. Hoe zou het ook anders kunnen in een staat die de gelijkheid tot haar eerste doelstelling heeft verheven?

Het is uiteraard niet de meerderheid van de bevolking die te lijden heeft onder Zamé's egaliseringspolitiek. De meeste bewoners van Tamoé conformeren zich opgewekt aan de uniformiteit die het eiland in rijkdom, kleding, behuizing en arbeid wordt opgelegd. Zelfs met de sexuele uniformiteit zullen zij geen moeite hebben. Omdat Zamé een scheidingsrecht heeft ingesteld (de staat ontfermt zich toch over alle kinderen) wordt hen kans genoeg geboden op een bevredigend huwelijks-

leven. Maar wie een andere erotiek prefereert boven de gebruikelijke komt in moeilijkheden. Incest en homosexualiteit bijvoorbeeld zijn op het eiland verboden. Niet omdat deze praktijken op zichzelf verkeerd zouden zijn, maar omdat ze de staat schaden: incest, zegt Zamé, maakt de familieband te hecht en dat zou ten koste gaan van de loyaliteit aan de staat, terwijl homosexuelen door hun specifieke geaardheid zozeer een groep apart vormen, dat daardoor de gelijkheidspolitiek verstoord zou raken. Het blijkt dus duidelijk: niet het individu is het belangrijkst op Tamoé, maar de staat. En bovendien: voor afwijkende individuen is op Tamoé geen plaats. Het individu heeft niet het recht anders of meer te willen eten, drinken, wonen, liefhebben etc. dan de meerderheid. Zamé heeft het allemaal bij voorbaat vastgesteld: 'alle behoeften van de mens zijn gelijk' (IV, 267). Bedoeld als de konstatering van een feit, blijkt het in de praktijk op Tamoé een bevel.

Het is verstandig de wetten van Zamé te gehoorzaam, niet alleen omdat die wetten zo goed zouden zijn, maar omdat de straffen, hoewel beduidend humaner dan in het achttiende eeuwse Europa, toch ook weer niet gering zijn. Wie de wet overtreedt wordt niet uit de maatschappij gestoten (gevangenissen kent het eiland niet) maar juist op de maatschappij die van de misdaad schade heeft ondervonden losgelaten: 'wanneer een burger een ernstige fout heeft begaan, wordt hij door straten rondgeleid met aan zijn zijde twee omroepers die met luide stem de misdaad waar hij zich aan bezondigd heeft afkondigen' (IV, 300). Op Tamoé wordt gestraft door middel van publieke vernedering in de hoop dat dit op de misdadiger een heilzaam effect zal hebben. Want, zegt Zamé, het gaat er bij het uitdelen van straffen niet om wraak te nemen, maar de misdadiger te verbeteren. Op dezelfde manier worden burgers die zich in positieve zin hebben onderscheiden ook publiekelijk geprezen. De openbare opinie helpt als het ware mee de wet te handhaven. Als strafmaatregel mag dit alles een stuk humaner zijn dan fysiek geweld, minder repressief dan de praktijk in Europa is het bepaald niet. Op Tamoé is iedereen elkaars politieagent geworden, wat de wet een veel groter bereik geeft dan in een 'normale' politiestaat het geval zou zijn. Het tekent, nogmaals, het totalitaire karakter van Zamé's utopie.

Tot zijn voordeel moet echter worden gezegd dat het systeem op Tamoé wel werkt. Door de gelijkheid is de noodzaak om een misdaad te begaan goeddeels weggenomen en voor het overige zorgt Zamé's geraffineerde strafstelsel er wel voor dat wie eenmaal een zwak moment heeft gehad niet snel in herhaling zal vervallen. Konklusie: de dressuur op het eiland is vrijwel volmaakt.

Welke betekenis heeft de utopie van Tamoé nu voor het politieke probleem van Sade, het conflict tussen staat en individu? Op het eerste gezicht geen enkele betekenis, want voor enige individuele despotie, sexueel of niet, is op Tamoé geen plaats. Elke sexuele manifestatie die niet met de voorgeschreven gelijkheid strookt wordt zonder pardon de kop in gedrukt. Dat Sade Zamé's hervormingen toch zo succesvol laat zijn heeft daarom menigeen verwonderd. Het succes van de deugd en de opgelegde gelijkheid wijkt zozeer af van hetgeen hij in zijn andere boeken heeft beschreven, die juist de ongelijkheid en het succes van misdaad en ondeugd propageren, dat men de utopie van Tamoé wel heeft willen zien als een contradictie van Sade's universum. Is dat ook zo?

Ik geloof het niet. Zamé's gelijkheidsstaat is binnen Sade's universum een utopie, maar het eiland en zijn bewoners zijn op zich niet utopisch. Dat de eilandbewoners zich zonder noemenswaardig verzet schikken naar de wil van Zamé is alleszins begrijpelijk. Sade zegt zelf waarom: het volk van Tamoé bevindt zich in 'een staat van zwakheid en onschuld' (IV, 261). Hoe dat komt laat zich eenvoudig verklaren uit Sade's cultuurrelativisme dat aan klimaat en natuurlijke omstandigheden een beslissende invloed toekent op de mensen die er aan blootstaan. Zo ook op Tamoé.

In de aard van de bevolking weerspiegelt zich het 'gezonde, zachte, gelijkmatige' klimaat dat het eiland kenmerkt, op dezelfde wijze als de inwoners van Butua een getrouwe afspiegeling vormen van hun - onhergbergzame - klimaat. Dankzij dit klimaat en - niet te vergeten - dankzij hun isolement leven de eilandbewoners nog in een relatieve staat van onschuld, dicht bij de natuur, die zich op Tamoé alleen van zijn vriendelijke kant laat zien. Het kwaad dat in Butua, maar even zo goed in het corrupte Europa, regeert bezit die macht niet op Tamoé. Daarom heeft de bevolking er geen verweer tegen Zamé, die, hoewel op Tamoé geboren, geen echte inboorling is. Zijn vader is een Europeaan en heeft zijn zoon bovendien voordat deze hem opvolgde een lange reis over de wereld laten maken. Zamé kent het kwaad dat elders algemeen is, hij kent wat hij zelf noemt 'de natuurlijke perversiteit van de mens' en op grond van deze kennis, die de andere eilandbewoners moeten ontberen, heeft hij zijn hervormingsplannen opgesteld. In de gelijkheidsstaat Tamoé zal daarom altijd één essentiële ongelijkheid blijven bestaan: die tussen Zamé en zijn onderdanen. Ook de republiek kan daarin geen verandering brengen aangezien de ongelijkheid niet uit het koningsschap van Zamé voorkomt maar uit zijn Europese achtergrond en zijn kennis; en de staat, oppermachtig in de latere republiek, vormt daarvan de neerslag.

Zamé wordt door zijn onderdanen vereerd als een vader en dat typeert de verhouding exakt. De eilandbewoners worden door hun vader geregeerd als waren het zijn kinderen, met alle bedrog dat zijn natuurlijk overwicht hem toestaat. Tegenover zijn Europese bezoeker windt Zamé er geen doekjes om als hij het principe van zijn dessuur verklaart: 'de kunst is het dus je burgers goed te leren kennen en te leren profiteren van hun zwakheid; daarna kun je ze krijgen waar je ze hebben wilt' (IV, 321).

Dit houdt in dat Zamé zijn natuurlijke of liever, culturele overwicht ook ten kwade had kunnen aanwenden. Dan was Tamoé misschien een onderdrukkingsstaat á la Butua geworden. Dat hij dit niet heeft gedaan is het echte raadsel van deze utopie, niet dat de inwoners van Tamoé deugdzaam zijn, want daar worden ze, weliswaar onder zeer gunstige natuurlijke omstandigheden, toe gedwongen door iemand die in elk opzicht sterker is dan zij. Binnen Sade's universum, waar kracht zich altijd manifesteert als misdadige perversie, is Zamé de anomalie waarvoor hoogstens in de paradox een verklaring kan worden gevonden: Zamé's perversie dat is zijn goedheid.

Nemen we even afstand van dit exeptionele gegeven dan valt er ten aanzien van de gelijkheid nu wél het een en ander te leren uit de utopie van Tamoé. In de eerste plaats dat gelijkheid als natuurlijke staat van de mens niet voorkomt, maar dat wisten we reeds, ook al bleek het op Tamoé niet zo op het eerste gezicht. De tweede conclusie die we uit de beschrijving van Tamoé kunnen trekken is echter nieuw en houdt in dat gelijkheid wel kan worden *afgedwongen*, door een vorst of door een staat (op Tamoé vallen beide, zeker na de dood van Zamé, samen), zij het op één voorwaarde, namelijk dat de gelijkheid niet wordt opgelegd in een richting die strijdt met de natuurlijke aard van de onderdanen. De kans dat ooit in Butua of Europa een deugdzame gelijkheidsstaat zal verrijzen is daarmee tot vrijwel nul gereduceerd. Maar zou een wetgever in deze landen een gelijkheidsstaat willen vestigen die de natuurlijke perversie en misdadigheid van de inwoners ongemoeid laat of zelfs bevordert, dan hoeft in principe niets zijn succes in de weg te staan.

Tijdens de Franse Revolutie heeft Sade een poging gedaan de rol van zo'n wetgever te spelen. In het pamflet *Français encore une effort si vous voulez être républicains*, dat door de chevalier wordt voorgelezen in *La Philosophie dans le Boudoir*, past Sade de egalitaire republiek van Zamé aan de Franse omstandigheden van het moment aan en vindt dan wel de egalitaire oplossing voor zijn conflict die Zamé hem op Tamoé niet *kon* geven.

Al in *Aline et Valcour* wordt herhaaldelijk vooruitgewezen naar de Franse Revolutie waarbij Sade zich, in voetnoten, laat voorstaan op zijn voorspellende gaven. Ten onrechte vermoedelijk, want de roman mag dan wel in 1788 geschreven zijn, de publikatie van *Aline et Valcour* zou pas in 1795 plaats vinden. Er bestaat dus alle grond om aan te nemen dat Sade de passages die direkt op de Revolutie betrekking hebben post factum aan zijn tekst heeft toegevoegd. Voor een vergelijking van Tamoé met de revolutionaire republiek, waarvan Sade in *Français encore une effort...* de blauwdruk heeft geschetst, is dat echter geen bezwaar. Integendeel, het bewijst eerder dat Sade de overeenkomst tussen zijn beide utopieën zelf zo bedoeld heeft. Een van die voorspellende passages wordt dan ook aldus besloten: ‘Gelijk en allebei vrij gemaakt, hoewel met verschillende middelen, zullen de volken van jouw (Zamé spreekt tot de Fransman Sainville, A.H.) vaderland en van het mijne elkaars evenbeeld zijn’ (IV, 350)

‘Met verschillende middelen’? Zamé doelt vermoedelijk op de Revolutie die met al haar bloedvergieten op Tamoé niet nodig was gebleken. Maar onder de middelen, waarmee Sade in zijn pamflet van het nieuwe Frankrijk een duurzame revolutionaire republiek wil maken, zitten er heel wat die ook door Zamé zijn aangewend. Niet zozeer de middelen, de principes van hervorming zijn anders, maar de natie die hervormd moet worden en het eindresultaat waar de hervormingen toe zullen leiden. Vandaar ook het revolutionaire geweld:

> Een natie die van het begin af aan een republiek is geweest zal zich alleen kunnen handhaven door de deugd, aangezien men om meer te bereiken altijd met minder moet beginnen; maar een natie die al oud is en corrupt en die dapper het Juk van haar monarchistisch bewind afschudt om een republiek te worden, zal zich alleen kunnen handhaven door veel misdaden; want zij bevindt zich reeds in de misdaad (III, 517).

Geen deugdzaamheid dus in Sade's republiek, maar totale misdadigheid. In *Français encore une effort...* treffen we weer volledig het universum aan zoals dat in Sade's eerdere romans was beschreven: goddeloos, immoreel, gehoorzamend slechts aan de wetten van de natuur wier orde door misdaden wordt gehandhaafd. Maar Sade komt ook nog met een ander argument waarom de deugd in zijn republiek zal, ja moet ontbreken:

> de morele toestand van de mens is een toestand van vrede en rust, terwijl zijn immorele toestand er een is van voortdurende beweging die hem nader brengt tot de noodzakelijke rebellie, waarin een republikein de regering waar hij lid van is altijd moet zien te houden (III, 498).

Omringd door vijandige monarchieën heeft de jonge republiek dus behoefte aan misdadigheid. Met andere woorden: omdat het staatsbelang dat eist moeten de burgers hun aanwezige deugdzaamheid loslaten. De terugkeer naar de natuurlijke perversie van de mens is niet alleen om der eigen wille geboden, maar is ook noodzakelijk voor het behoud van de staat.

De staat gaat haar burgers die misdadigheid dan ook opleggen. Hoe? Het zal niemand verbazen die Sade's ideeën een beetje kent: door het Christendom te elimineren. Het Christendom, machtsmiddel van de verdreven tyrannie, was immers dé morele rem op de natuurlijke perversie van de mens. Pas nadat deze religie van de aardbodem verdreven is zal de natuur haar oorspronkelijke greep op de mens herkrijgen. Mocht men niettemin een religie blijven verlangen, dan adviseert Sade

een terugkeer tot de Romeinse godsdienst van de Oudheid, die de burgers tenminste tot republikeinse deugden inspireert. Maar verkieslijker zou het zijn indien alle religie werd verworpen. Alleen het atheïsme is de republikein werkelijk waardig. Het is duidelijk dat Sade hier de lijn doortrekt van de revolte die zijn rovers en bandieten, de elite der zwaksten, tegen de wetten en de moraal van het ancien régime waren begonnen. De geschiedenis heeft de corrupte elite van machtige libertijnen, die aan dat régime juist hun macht ontleenden, van de macht beroofd en in zijn nieuwe utopie past Sade zich aan de veranderde omstandigheden aan.

Wetten moeten er voor zorgen dat de godsdienst ook inderdaad uit de republiek zal verdwijnen. Religiositeit wordt daarom strafbaar gesteld. Maar Sade deinst terug voor een al te wreed juridisch geweld. Wie in zijn dwalingen volhardt hoeft niet bang te zijn dat hij door de republiek ter dood zal worden gebracht. Sade's afkeer van de doodstraf, manifest in zijn gehele oeuvre, ontbreekt ook hier niet. Al te wrede straffen zouden bovendien martelaren scheppen en dus precies het tegenovergestelde effekt hebben van wat wordt betoogd. Daarom: vernietiging van de godsdienst door haar belachelijk te maken, in het openbaar. ‘Laten we de eerste gewijde charlatan die weer durft te beginnen over God of religie, veroordelen om alle kruispunten van Frankrijks grootste steden te worden uitgejouwd, belachelijk gemaakt en met modder bekogeld’ (III, 489). Zamé had het niet beter kunnen bedenken.

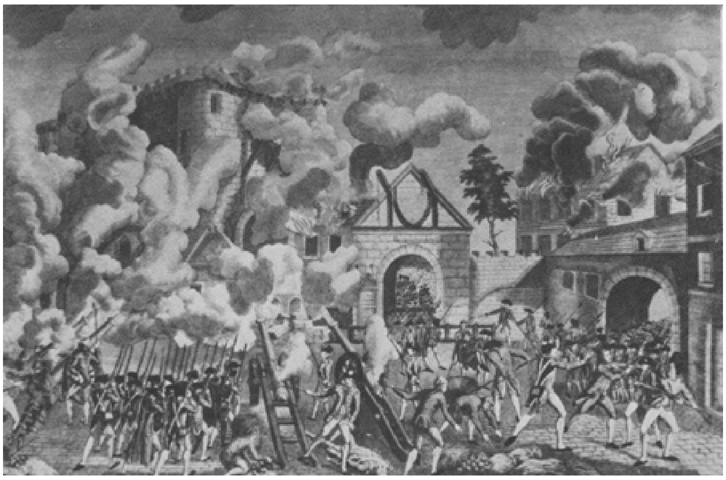
De staat handhaaft de wet en net als op Tamoé is dat hier een totalitaire staat, die op alle mogelijke manieren de burgers zal dwingen te gehoorzamen aan hun natuurlijke neigingen. Aan het belang van het individu wordt daarbij niet veel waarde gehecht. ‘Wat maakt het die talrijke samenleving uit of zij nu een lid meer of minder telt?’, vraagt Sade zich af wanneer hij de moord, zoals alle misdadigheid van groot nut voor de weerbaarheid van de staat, probeert te legitimeren. Door de misdadigheid zullen de burgers van Sade's revolutionaire republiek ook gelijk worden, gelijk in het kwade. De staat schept daarvoor de mogelijkheden. Hoe, dat blijkt in deze utopie het duidelijkst bij de behandeling van de sexualiteit.

Despotisch, onbedwingbaar, voor elke burger een grenzeloze vrijheid opeisend, zou de sexuele drift een bedreiging voor de staat kunnen vormen. Maar noodzakelijk is dat niet, als de staat er tenminste in slaagt de sexualiteit te kanaliseren zonder haar te verminken of zelfs maar af te remmen. Daartoe stelt Sade voor om overal in het land openbare bordelen op te richten waar elk man elke vrouw die hij begeert ongelimiteerd aan zijn lusten zal kunnen onderwerpen. De staat moet er op toezien dat de vrouwen ook inderdaad aan de lusten van hun mannelijke medeburgers zullen gehoorzamen. Prostitutie wordt eerste burgerplicht, voor de vrouwen maar niet minder voor de mannen, want om de onderlinge gelijkheid ook hier te waarborgen zullen eveneens staatsbordelen worden opgericht voor de vrouwen, waar zij met elke man of vrouw die zij verkiezen de liefde kunnen bedrijven. Om fixatie van de machtsverhoudingen, die onvermijdelijk zijn bij elk sexueel verkeer, te voorkomen wordt het huwelijk afgeschaft: alle erotische relaties in Sade's republiek zijn per definitie tijdelijk van aard. Op deze wijze slaagt Sade erin het despotisme van de erotiek te handhaven zonder dat het ooit een bedreiging kan vormen voor de staat.

Sade gaat er bij dit ontwerp kennelijk van uit dat de sexuele behoeften bij ieder mens dezelfde zijn. Een nogal arbitrair uitgangspunt, maar niet anders dan op Tamoé, waar Zamé bij voorbaat had vastgesteld dat alle behoeften van de mens gelijk zijn, hoeft deze gelijkheid in de republiek geen problemen op te leveren omdat zij zonodig met geweld door de staat kan worden opgelegd. Wie zou weigeren zich sexueel te laten gebruiken wordt daar door de staat toe gedwongen. Maar welk burger die de natuur juist verstaat zal er ooit willen weigeren? Van onderdrukker der sexuele eisen van het individu is de staat in deze revolutionaire republiek dus veranderd in een autoritaire medeplichtige en daarmee is het politieke conflict dat tussen beiden bestond vanzelf opgelost.

Naast het deugdzame karakter bestaat er tussen de utopie van Zamé en de republiek die in *Français encore une effort...* wordt gepresenteerd een *tweede essentieel* verschil: de laatste utopie is namelijk niet voltooid maar blijft slechts ontwerp. Een Sainville, die in *Aline et Valcour* uit persoonlijke observatie kon getuigen van de effectiviteit van Zamé's hervormingen, ontbreekt in *La Philosophie dans le Boudoir.* Het pamflet

dat in deze roman wordt voorgelezen bestaat enkel uit aanbevelingen; aan de Franse natie de taak ze ook op te volgen en de nationale luststaat metterdaad te vestigen! Heeft Sade ooit geloofd dat zoiets werkelijk zou gebeuren? Nauwelijks, denk ik. Dat de forsgeschapen tuinknecht het boudoir van madame de Saint-Ange, waar hij alleen vanwege deze fysieke kwaliteit was binnengehaald, moet verlaten voordat de chevalier het pamflet zal voorlezen, mogen we gerust opvatten als een ironiserend bewijs van Sade's skepsis. In *La Philosophie dans le Boudoir*, dat zich toch tijdens de Revolutie heet af te spelen, valt van de gelijkheid die het pamflet zo aanbeveelt weinig of niets te bemerken. Duidelijker nog blijkt de skepsis uit de houding die Sade zelf tijdens de Revolutiejaren heeft aangenomen.



Bestorming van de Bastille.

Sade heeft de verdwijning van het ancien régime niet erg betreurd. Hoe kon hij ook anders! Alleen aan de Revolutie was het te danken dat hij uit gevangenschap werd bevrijd; met de val van de absolute monarchie verviel ook de rechtsgeldigheid van zijn *lettre de cachet.* Maar instemming met alle aspecten van de Revolutie mogen we daar bepaald niet uit afleiden. Uit Sade's correspondentie van deze jaren blijkt voor alles zijn gematigdheid, zijn verwarring ook. Wat voor standpunt moet een edelman innemen tegenover een Revolutie die zojuist alle adellijke privileges heeft afgeschaft? Sade wist het duidelijk niet. Vanwege zijn aristocratische afkomst ondervond hij bovendien talrijke nadelen van de verdwijning van het ancien régime. Zo maakten jacobijnse toeschouwers de opvoering van een van zijn toneelstukken onmogelijk en toen zijn beide zonen uit afkeer van de Revolutie emigreerden kwam *zijn* naam op een emigrantenlijst terecht, hetgeen hem omdat bezittingen van emigranten werden geconfisceerd aan de bedelstaf heeft gebracht. Maar de zwaarste slag trof hem in september 1792, toen de dorpelingen van Lacoste zijn kasteel verwoestten.

Dat we Sade in diezelfde maand voor het eerst zien optreden als secretaris van de *Section des Piques*, een zeer radikale onderafdeling van de Parijse Garde Nationale, moet dan ook vermoedelijk niet worden verklaard uit een plotseling ontvlamd revolutionair vuur maar, banaler, uit een desperate poging het eigen leven te redden en, met behulp van de verworven invloed, iets van het verloren gegane vermogen terug te winnen. Dat laatste is hem niet gelukt, het eerste mislukte bijna. Op 5 december 1793, toen de Terreur van Robespierre en de zijnen heel Frankrijk deed sidderen, werd Sade op beschuldiging van moderantisme door zijn sectie-genoten uitgeleverd aan de revolutionaire tribunalen. 312 dagen lang zou hij

in de gevangenis verblijven. Aan de guillotine, waar men hem als ex-edelman vrijwel klakkeloos toe had veroordeeld, ontkwam hij slechts door stom toeval.

Wanneer *La Philosophie dans le Boudoir* verschijnt, in 1795, bevindt Sade zich alweer een jaar op vrije voeten. Aan de Terreur is een eind gekomen maar ook - en nu definitief - aan Sade's waardering voor de Revolutie. ‘Mijn nationale gevangenschap, met de guillotine onder de ogen, heeft mij honderd maal meer kwaad gedaan dan alle denkbare Bastilles bij elkaar’, schrijft hij aan zijn zaakgelastigde in de Provence en vraagt hem vervolgens om geld (XII, 547). Als Sade's leven tijdens de Revolutie, zowel vóór als na zijn gevangenschap, ergens door wordt gekenmerkt dan is het wel door geldgebrek. Opnieuw aan zijn zaakgelastigde die ernstig in gebreke bleef en hem niet het geld stuurde waar hij recht op meende te hebben, schrijft Sade:

> alle ergernis, alle ongerustheid die U mij (...) hebt bezorgd hebben mijn gezondheid meer schade toegebracht dan mijn twaalf jaren in de Bastille. Ik heb spijt dat ik er weg ben; daar was ik ten minste zeker van mijn diner en met U ben ik dat nooit... (XII, 562).

Het is opmerkelijk hoe vaak Sade terugkeert naar zijn gevangenschap onder het ancien régime om er zijn huidige bestaan mee te vergelijken. Die vergelijkingen zijn veelzeggend voor de toestand waar de Revolutie hem in gebracht had. De armoede en de Terreur hebben als het waren een nieuwe gevangenschap

om hem opgetrokken, ellendiger en uitzichtlozer dan die waar de Revolutie hem uit had bevrijd.

De voornaamste les die Sade dan ook van de Revolutie lijkt te hebben geleerd is dat revoluties in wezen niets veranderen. Het enige wat verandert zijn de personen: de slaven van gisteren werden de heersers van vandaag, maar het principe van de onderdrukking is onveranderd gebleven. Met evengrote skepsis interpreteert Sade de *égalité* die de Revolutie zo hoog in haar vaandel heeft geschreven: ‘de gelijkheid die wordt voorgeschreven door de Revolutie is niets anders dan de wraak van de zwakke op de sterke: vroeger gebeurde het omgekeerde’ (VIII, 123 n.). En zo zal het verdergaan, want Sade voorziet in de toekomst nieuwe omwentelingen. De geschiedenis vormt een ononderbroken keten van onderdrukking, waarbij alleen van tijd tot tijd de beulen en de slachtoffers met elkaar van plaats wisselen.

Mogelijk gemaakt wordt dit onderdrukkingsmechanisme door het onvermogen van de mens zichzelf en de natuur werkelijk te leren kennen en zo zijn ware eigenbelang onder ogen te zien. Zolang de mensen zich blijven vastklampen aan waandenkbeelden, vooroordelen, religies en bijgeloof, leveren zij zich hulpeloos uit aan machthebbers die, even machiavellistisch als Zamé en even gewetenloos als de libertijnen van het ancien régime, van de menselijke zwakheid gebruik maken om hun persoonlijke tyrannie te vestigen. Zo is het ook tijdens de Revolutie gegaan:

> Ziedaar hoe men misbruik maakt van dat arme volk, ziedaar hoe het tegelijkertijd voorwendsel en slachtoffer is van zijn leiders; altijd zwak en altijd dwaas, laat men het nu eens naar een koning verlangen en dan weer naar een republiek, en de welvaart die het door die opruiers tot het ene of het andere bewind wordt voorgehouden, blijkt nooit iets anders te zijn dan een verzinsel dat door hun belangen of hartstochten wordt ingegeven (IX, 273).

Onder het ancien régime diende het Christendom als middel en dekmantel van de repressie, de Revolutie heeft er een ander geloof voor in de plaats gebracht. Enig verschil maakt het niet uit, vindt Sade:

> Het is ongehoord dat de Jacobijnen van de Franse Revolutie de altaren van een God hebben willen omver werpen die absoluut hun taal sprak. Nog buitengewoner is het dat zij die de Jacobijnen verafschuwen en willen vernietigen, dat doen uit naam van een God die als de Jacobijnen spreekt (IX, 153 n.).

Dit echec van de Revolutie veroordeelt Sade's utopie ten eeuwigen dage utopie te blijven: denkbaar maar nooit te verwezenlijken. Van een Revolutie die stromen bloed heeft vergoten om een *République de la Vertu* (Robespierre) te vestigen, kompleet met Opperwezen en erediensten, hoeft niets te worden verwacht voor een republiek waarin, eindelijk bevrijd van alle vrome illusies en teruggekeerd in de schoot van de natuur, misdaad en perversie ongehinderd zullen heersen. De mensheid blijkt nu eenmaal doof voor de roep van de natuur. Welnu, als dat zo is dan hoeft niets Sade er nog van te weerhouden in zijn literaire werk terug te keren tot de wereld van het ancien régime die hij tijdelijk had verlaten. In *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu*, *suivie de l'Histoire de Juliette*, *sa soeur*, *ou les Prospérités du Vice* uit 1797 doet hij dat ook. Tijdgenoten hebben in dit werk misschien uitsluitend een nieuwe veroordeling (maar nu achteraf) gelezen van het omvergeworpen bewind zoals er in de Revolutiejaren zoveel verschenen, maar voor ons is het evident dat

La Nouvelle Justine ook moet worden gezien als een veroordeling van het revolutionaire regime. Een veroordeling overigens die niet luid van de meer dan tweeduizend pagina's wordt geschreeuwd, maar (ongetwijfeld uit veiligheidsoverwegingen) impliciet aanwezig is, slechts her en der in de politieke theorieën der libertijnen en in de enkele voetnoten van de auteur direkt verwoord.

De overblijfselen van het kasteel in La Coste.

De enorme omvang ten spijt bevat *La Nouvelle Justine* met betrekking tot Sade's politieke probleem op het eerste gezicht weinig nieuws, tenzij we dat feit op zich als iets nieuws zouden willen zien. De terugkeer naar het ancien régime onderstreept als het ware het onvermogen van de politiek om voor het conflict tussen staat en individu een andere oplossing te vinden dan corruptie en opportunisme. Opnieuw treffen we in deze roman de beide elites aan, maar wat opvalt is dat het onderscheid tussen beide is gaan vervagen. Als machtige libertijnen voor hun genoegen bandiet worden dan corrumperen ze de revolte die oorspronkelijk de misdaden der bandieten inspireerde. En dat is precies wat gebeurt in *La Nouvelle Justine.* Sinds de Franse Revolutie Sade geleerd heeft dat elk egalitair perspectief op een illusie neerkomt dringt ook in de revolte de corruptie door.

In de persoon van Juliette vindt een versmelting plaats van de beide tegenpolen die in de eerdere romans nog strikt gescheiden bleven. Juliette noemt zich bij voorbeeld een ‘ijverig voorstander van de gelijkheid’ (IX, 26) en treedt koningen en kerkvorsten zonder enige eerbied tegemoet. ‘Er is niets op de wereld zo nutteloos als een koning’, houdt zij de koning van Sardinië voor (VIII, 545) en tot de paus verklaart zij dat wat haar betreft een algemene revolutie Europa in vuur en vlam mag zetten (IX, 164). Maar is ze van plan daar ook zelf iets toe bij te dragen? Geen sprake van, aan het eind van de roman troont Juliette succesvol te midden van haar machtige vrienden, door eigen inspanningen, moord en diefstal, even machtig geworden als zij. Haar lucide opstandigheid eindigt niet in een revolutie, maar in een gewetenloze aansluiting bij de heersende macht.

Het is makkelijk haar opstandigheid mis te verstaan. Juliette revolteert niet werkelijk tegen de vorsten die ze beledigt. ‘Ik waarschuw je’, zegt ze tot Leopold van Toscane, ‘als man kun je alles van me gedaan krijgen, maar als vorst niets’ (IX, 27). Zij respecteert in hem de libertijn, maar verafschuwt de troon waarop hij zit omdat in de eerbied voor het koningschap slaafsheid tot uitdrukking zou komen, de slaafsheid van de anderen, de vrome onderdanen tot wie Juliette ten koste van alles niet wenst te behoren. Door de machthebbers de verschuldigde eerbied te weigeren toont zij hen dat zij tot de verlichte elite behoort en in die hoedanigheid wordt ze ook geaccepteerd. De machthebbers zelf denken niet anders over de posities die zij bekleden. Saint-Fond, Frankrijks machtigste minister, laat Juliette op zijn hoogste onderscheidingen, tekenen van zijn ministeriële waardigheid, haar behoefte doen

en de paus organiseert voor haar een heiligschennende orgie op het hoofdaltaar van de Sint-Pieter. Wat zij op deze manier te kennen geven is een fundamentele minachting voor hun eigen waardigheid en - indirekt - voor de hele beschaving waarin die waardigheid als zodanig erkend wordt. Liefst zouden Sade's helden deze beschaving van zich afwerpen. Ondanks het feit dat zij er hun

huidige machtspositie aan ontlenen.

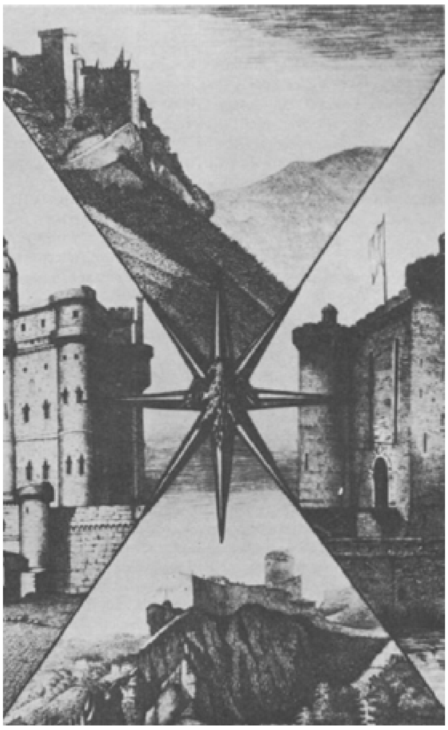
Hierin onthult zich een opmerkelijk *purisme*, dat eigenlijk overal in Sade's romans te onderkennen valt maar nergens zo geprononceerd als in *La Nouvelle Justine.* Een purisme dat alleen nog de natuur recht wil doen. Alle politieke constructies die in deze roman worden bedacht en dat zijn er nogal wat, verliezen hun kracht tegenover de oproep terug te keren tot de natuur en de beschaving, elke beschaving, te vernietigen. Wat willen Sade's helden immers anders met hun politieke dromen dan zich zelf de gelegenheid geven hun ware natuur zo geraffineerd mogelijk uit te leven? Tegen dit raffinement komt in *La Nouvelle Justine* een puristische reaktie, die overigens eveneens in de monden der libertijnen wordt gelegd. Het debat purisme en raffinement speelt zich af in hun hoofden en dat veroordeelt het reeds bij voorbaat tot steriliteit, want zolang de libertijnen de beschaving, de religie en de staat waar zij van profiteren intakt laten is hun purisme hoogstens een teken van decadentie.

De enige politieke oplossing die niet strijdt met het puristisch verlangen de natuur weer volledig de vrije hand te laten moet per definitie een anti-politiek zijn, een anti-systeem: alleen de *anarchie* komt daarvoor in aanmerking. Alleen door de staat af te breken kunnen de mensen weer worden teruggeworpen in hun meest primitieve en daardoor meest natuurlijke omgeving. In de anarchistische regressie vindt Sade een politieke basis die de natuur op geen enkel wijze aan banden legt. ‘Geen groep onder de mensen mag instemmen met het pacte social; de toestand van voortdurende oorlog is natuurlijker en rechtvaardiger’, staat boudweg te lezen in een van de notities die Sade heeft gebruikt bij het herschrijven van *Justine* tot *La Nouvelle Justine* (VII, 449).

Justine tot *La Nouvelle Justine* (VII, 449).

In de betogen van de hoofdpersonen duiken vergelijkbare denkbeelden op. ‘Alle schepsels worden geïsoleerd en zonder elkaar nodig te hebben geboren: laat de mensen in de natuurlijke toestand, civiliseer ze niet’, zegt Noirceuil, Juliette's machtige beschermer. Hij houdt daarmee geen pleidooi tegen de onderdrukking of voor de gelijkheid, integendeel, onderdrukking en ongelijkheid behoren tot de zekerste eigenschappen van de natuur: ‘de zwakken worden ons door de hand van de natuur aangereikt; zij geeft ze ons, zij offert ze aan ons op, hun toestand bewijst dat; de sterke kan zich dus zoveel als hij maar wil van de zwakke bedienen’ (VIII, 173). En toch zou de toestand van voortdurende oorlog rechtvaardiger zijn? Inderdaad, want door het verdwijnen van de beschaving, met al haar schijn en bedrog, is de strijd tussen sterk en zwak tenminste openlijk geworden. Het is misschien geen eerlijke strijd aangezien de kansen ongelijk zijn, maar iedereen is wel in staat, niet langer gehinderd door een valse voorstelling van zaken, om alles wat hij aan klacht bezit te mobiliseren en zo in opperste conditie het strijdperk te betreden: ‘Alleen in de natuurlijke toestand zijn de mensen puur; zodra ze zich ervan verwijderen gaat het met ze achteruit’ (IX, 137). We zouden het kunnen beschouwen als Sade's laatste woord over de politiek.

Zo dus zijn, tot besluit, de beide uitersten in Sade's universum gemarkeerd waarbinnen de oplossingen voor het politieke conflict moeten worden gevonden: gelijkheid en anarchie, zelf als oplossingen echter onbestaanbaar zolang de staat niet óf oppermachtig is óf volledig is afgebroken. Daartussenin rest een breed veld van corruptie waar zijn helden zich op bewegen. Corruptie van de staat, corruptie van het individu, onderling vastgelegd in een slechts qua vorm variabel patroon van ongelijkheid en onderdrukking, waaruit deze pessimistisch stemmende waarheid moet worden gedistilleerd: alleen wie anderen onderdrukt kan zelf vrij zijn.



Illustratie uit Sade's vroegere werk.

Aantekening:

De cijfers tussen haakjes verwijzen naar Sade's *Oeuvres Complètes*, uitgegeven door de *Editions Tête de Feuilles* (Parijs, 1973). Deze uitgave is identiek aan die van de *Cercle du Livre Précieux.* De Romeinse cijfers verwijzen naar de delen, de Arabische cijfers naar de pagina's.

Tussen de enorme hoeveelheid kritische literatuur over Sade trof ik slechts twee studies over Sade's politiek die voor mij van belang bleken, beide betrekking hebbend op *Aline et Valcour*, t.w. Pierre Favre *Sade Utopiste. Sexualité*, *Pouvoir et Etat dans le Roman Aline et Valcour* (Paris, 1967) en Jean Goulemot. *Lecture Politique d'Aline et Valcour*, in: *Le Marquis de Sade*, colloque 19-20 février 1966, Aix-en-Provence. Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle (Paris, 1968).

Samenstelling en vertaling: M.B. van IJzeren/A. Heumakers 'Als men u ergens te dineren noodt, is het ook alleen maar om te eten' Sade in Nederland

Tussen 25 september en 23 oktober 1769 heeft de Markies de Sade, toen 29 jaar oud een rondreis gemaakt door de Nederlanden. Van deze reis is een verslag bewaard gebleven, geschreven in de vorm van brieven aan een onbekende dame. Lange tijd heeft deze *Voyage de Hollande*, die deel uit maakte van de zgn. *Oeuvres Diverses* en door Sade is opgenomen in zijn *Catalogue raisonné* van 1 oktober 1788, verborgen gelegen in de archieven van de familie Sade, totdat het manuscript daaruit door Gilbert Lély, Sade's belangrijkste biograaf, is opgediept en, voor het eerst in 1967, gepubliceerd. Hieronder volgt een selektie van de meest opmerkelijke passages.

De reis begint, in de nacht van 19 op 20 september, te Parijs en voert de jonge markies via kostbare verwikkelingen met corrupte douaniers naar Brussel, dat hem tegenvalt. Antwerpen, de volgende stad die wordt aangedaan, blijkt meer de moeite waard, tenminste wat betreft het stedenschoon. Over de bevolking van de stad heeft Sade zo zijn bedenkingen:

> Men houdt veel paard en rijtuig in deze stad en, werd mij verzekerd, men kan er goed gezelschap treffen. Maar ik heb toch mijn twijfels of de sfeer er erg vrolijk zal zijn en tijdens mijn korte verblijf meende ik te bemerken dat de inwoners, overlopend van bijgeloof en kwezelarij, merkwaardig genoeg de zeden van hun vroegere Spaanse meesters goed hebben weten te bewaren. Niets dan godsvruchtigheid, deze stad! Op de pleinen vindt men slechts crucifixen als versiering, op de straathoeken Mariabeelden. Maar om de inwoners op grond daarvan ook een extra rechtschapenheid en eerlijkheid toe te kennen, dat gaat me helaas te ver. Aan theater wordt hier nauwelijks gedaan; het schijnt dat de mannen geen groter genoegen kennen dan roken en bier drinken in de kroeg; nou, dan kunt U zelf wel nagaan, Madame, wat voor een verrukkelijk leven de vrouwen hier moeten leiden!

Per postkoets uit Antwerpen vertrokken, arriveert Sade op 28 september in de Verenigde Republiek. In Moerdijk stapt hij op de boot en gaat de reis verder naar Rotterdam:

> De eerste Hollandse stad die voor onze ogen opdoemde was Dordrecht. Het was geen alledaagse aanblik en men went er maar moeilijk aan bomen, huizen, molens en schepen zo naast elkaar te zien. Een kleine mijl voor en na de stad zagen wij langs beide oevers de meest riante en aangename buitens liggen. Toen we in Rotterdam aankwamen was het donker. De volgende morgen vroeg gingen we gelijk de stad in. Deze is hoogst wonderlijk gebouwd. Dwars door de stad zijn grote kanalen aangelegd met aan weerszijden bestrating, ze worden druk bevaren door zeeschepen en handelsschuiten, zodat elke koopman zijn waar voor zijn deur kan laten lossen. Zowel links als rechts zijn de kaden beplant met bomen, wat een buitengewoon aardig gezicht is. Door die verschillende kanalen wordt de stad overal in stukken geknipt. Een miraculeuze

hoeveelheid ophaalbruggen zorgt voor de verbindingen. Door de straten lopend verbaast men zich over de buitenkant van de huizen; ramen, ballustraden en muren, ze glimmen als spiegels, maar als men al verbaasd staat over deze uiterlijke properheid, nog vreemder zal men opkijken als men ziet hoe schoon alles binnen is. Bijna alle binnenmuren zijn versierd met kleine witte tegeltjes en dat ziet er leuk uit. Op de begane grond zijn de vloeren bijna allemaal van marmer en die van de overige kamers van vurehout, zo dun en zo goed gelegd, dat het voor het fraaiste parket niet onderdoet. Het is onmogelijk zich voor te stellen wat voor zorg de Hollanders niet besteden aan het onderhoud van hun huizen. Bij de voordeur liggen steevast strooien matten waar de voeten op geveegd moeten worden en mocht U per ongeluk bij het binnenkomen deze ceremonie achterwege laten, dan haalt U zich hun woede op de hals. De trappen en de gangen zijn met rieten matten belegd, en alles, zelfs de voorwerpen die toch van huis uit niet anders dan vuil kunnen zijn zoals de haardijzers en de ketelheugels, alles wordt geboend en gepoetst tot men zich erin kan spiegelen. Deze mensen gaan in hun ijver nota bene zover dat zij hun koetshuizen en stallen niet bij hun woonhuizen durven neer te zetten omdat die, zeggen ze, daar anders maar vuil van zouden worden; die dingen houden ze daarom buiten de stad of langs de wallen, zodat zelfs de meest rijke onderkomens er in onze Franse ogen uit blijven zien als burgerwoningen of winkels omdat overal de inrijpoort ontbreekt.

Van Rotterdam begaf ik mij naar Delft, Madame, door de kanalen, want dat is in dit land de gebruikelijke manier van reizen. Niets is aangenamer; de hele reis door geniet men van de charmante aanblik van de mooiste weidevelden en het schitterendste landschap. Langs de kanalen staan links en rechts op de oevers werkelijk weelderige landhuizen en die brengen zo'n afwisseling in het uizicht dat men zich nauwelijks bewust is van de afstand die wordt afgelegd. De prijs van deze schuiten is zeer schappelijk; men moet er alleen voor zorgen, wil men niet klem komen te zitten tussen de meute, om in de roef zoals men hier zegt of de kamer van de kapitein een plaatsje te reserveren; daar is het onderweg heel prettig en schoon vertoeven; het kost inderdaad iets meer maar ook weer niet zo veel dat het de moeite loont zich dit genoegen te ontzeggen.

Op deze wijze reist Sade door naar de residentie. Zelf kapitein van de artillerie, heeft hij er met grote aandacht een parade van

het leger gadegeslagen. Hij begint zijn beschrijving echter met een portret van de stadhouder; Willem V was dat toen, gehuwd met de Pruisische prinses Wilhelmina, een nichtje van Frederik de Groot:

> De prins van Oranje die momenteel het bewind voert is 22 jaar. Hij ziet er niet erg voordelig uit, maar hij lijkt de deugden te bezitten van een wijs vorst en een held. Hij houdt van soldaten en alles wat daarmee te maken heeft. Hij voert zijn troepen zelf aan bij de manoeuvres en drilt ze op zijn Pruisisch. Hierin volgt hij de raadgevingen en voorschriften van de dappere koning met wiens nichtje hij getrouwd is. Toen hij haar in Berlijn kwam halen, heeft deze vorst zich zeer om hem bekommerd en hem zijn troepen laten zien; aan het hof van die grote koning heeft hij vast gedacht, dat moet ik later ook zo doen. Ik heb zijn Hollands en zijn Zwitsers garderegiment zien exerceren; over het laatste was ik meer te spreken dan over de eerste. Ik vond dat zijn troepen er goed gekleed en ordelijk uitzagen, maar algemeen gesproken was ik niet tevreden over hun manoeuvres die ik log en traag vond.

's Avonds op 9 oktober komt Sade aan in Amsterdam, nadat hij onderweg korte tijd heeft rondgekeken in Leiden en Haarlem. In Amsterdam, ‘het rendez-vous van alle volken, raakt hij enthousiast over het Paleis op de Dam dat hij het mooiste bouwwerk van Holland vindt. Maar zijn enthousiasme bekoelt danig nadat hij in de hoofdstad een toneelvoorstelling heeft bijgewoond:

> De begaafdheid van dit volk, die niet veel verder reikt dan de handel, heeft niet voor een ruime hoeveelheid dichters gezorgd; hun theater blijft beperkt tot twee tragedies en tijdens mijn verblijf in Amsterdam had ik bepaald geluk er één te kunnen zien. Het is een pover samenraapsel van ongewone voorvallen, waar nauwelijks een plot in valt aan te wijzen. Een mengelmoesje, zoals in Engelse stukken, van de meest roerende taferelen en de kolderiekste onzin. Als er een vorst op het toneel verschijnt wordt hij voorafgegaan door zijn lijfwacht die dan een kwartier bezig is met op luid commando de wapens te presenteren, voordat de vorst kans krijgt een woord uit te brengen. Men kan zich voorstellen hoezeer zoiets de vaart uit het stuk haalt; kortom, men kan zeggen dat, hoe hedendaags de schrijver van die stukken ook mag zijn, zijn werken nog steeds een barbaarsheid uitstralen van het meest ouderwetse theater. De rest van hun stukken bestaat uit slechte vertalingen van de onze die, zoals men begrijpen kan, alle verfijning die ze bezitten op deze manier kwijtraken.

Sade krijgt overigens niet de indruk dat de Hollanders in de werkelijkheid sprankelender en geestrijker zijn dan op het toneel. Naar aanleiding van een brug over de Amstel (welke?), die veelbelovend de *Brug der Geliefden* wordt genoemd, merkt hij op:

> Het is daar ongetwijfeld dat de Hollandse minnaar, nadat hij zijn thee op heeft en zijn pijpje gerookt, zwaarwichtig zijn liefde gaat verklaren, en zijn beminde zal vast wel zo goed wezen daar blij mee te zijn, want weet zij veel dat het ook anders kan.

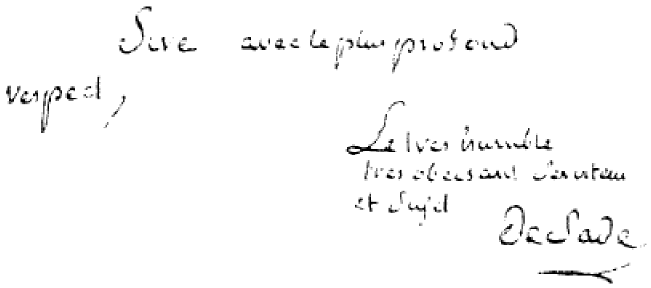
Tot slot beschrijft hij de Amsterdammers:

> Met het gezelschap is het droevig gesteld in deze stad. Als men U ergens te dineren noodt, is het ook alleen maar om te eten. Zodra men van tafel is opgestaan, laat de gastheer u in de steek en verdwijnt in zijn kantoor, en dan kan men vertrekken of bij de dames blijven die gewoonlijk nogal lelijk zijn en over het algemeen oersaai vanwege de kleinburgerlijke bekrompenheid die bij geen van hen ontbreekt; en het is nog moeilijk ook om zich het genoegen te verschaffen in zulke verrukkelijke huizen ontvangen te worden; wil een buitenlander daar in slagen moet hij beschikken over de allerbeste aanbevelingen. Toegegeven, dat er in dit land zoveel avonturiers rondlopen pleit hen op dit punt enigszins vrij. Als ik mij niet zo vast had voorgenomen om niet te veel te zeggen over een volk dat ik door tijdgebrek nauwelijks heb leren kennen dan was dit het moment geweest om mijn mond open te doen. Maar ik wilde het over hun land hebben en niet over henzelf. Ik zal me er eenvoudig toe beperken te zeggen dat zij mij over het algemeen brave lieden toeschijnen, zeer begaan met hun belangen, volkomen in beslag genomen door het idee al maar nieuwe rijkdommen te moeten vergaren en met uitsluitend belangstelling voor de middelen, waarmee dat ze kan lukken. Overigens zijn ze best bereid U van dienst te zijn, zolang het hen maar geen geld kost; flegmatiek zijn ze, koud, en in wezen tamelijk afkerig van alles wat geen geld opbrengt. Aangezien de mannen het karakter van de vrouwen bepalen, is het nogal logisch dat die niet erg beminnelijk zijn; ze zouden er zoveel aantrekkelijker kunnen zijn, maar dat mag hen niet worden kwalijk genomen. Men ziet er weinig ranke tailles; ze zijn nogal blank, maar verstoken van persoonlijkheid. Het onmatig gebruik van kokendhete thee of koffie bederft hun gebit volkomen, zozeer zelfs, dat het vrijwel onmogelijk is om in Holland vier vrouwen met mooie tanden te vinden.

Na een korte excursie naar Zaandam vangt Sade de terugreis aan, die hem over Utrecht, Gorcum en Breda weer naar Brussel voert, waar hij op 23 oktober, vermoeid van de lange tocht, zijn laatste brief schrijft:

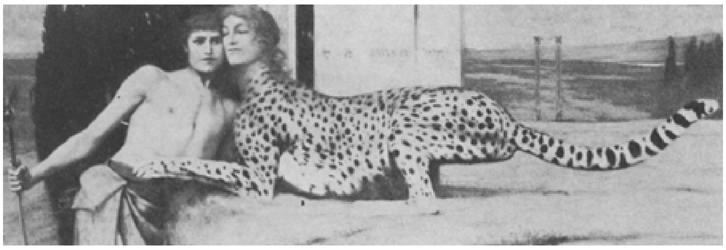
> Zo aangenaam als het is om binnen Holland te reizen, zo lastig en ingewikkeld is het om het land in of uit te gaan. De gigantische prijs die men mij vroeg voor een rijtuig van Utrecht naar Gorcum, een afstand van zes mijl, deed mij besluiten om nog een keer van een kanaal te profiteren dat mij halfweg zou brengen. In alle andere seizoenen had ik over het water naar Gorcum kunnen reizen, maar van 1 oktober tot 1 mei is dat niet langer mogelijk. Om de drie resterende mijlen af te leggen was ik dus gedwongen een rijtuig te nemen, waarvoor men mij verhoudingsgewijs evenveel liet betalen als wanneer ik in Utrecht was ingestapt. Deze rijtuigen zijn gewoon overdekte karren, zonder enige vering, waarin men wordt geradbraakt. Te Gorcum nam ik een tweede, met de bedoeling nog dezelfde dag door te reizen naar Breda, maar de poorten van deze stad gaan zo vroeg dicht dat ik verplicht was twee mijl voor aankomst de nacht door te brengen. Ik kwam er de volgende dag bij het opengaan van de poort. De stad is vrij groot en zeer goed versterkt; het is vanuit Frankrijk bekeken de eerste vesting van de Hollanders en er ligt immer een garnizoen. Rijtuigen van nog altijd hetzelfde soort en dus steeds even afmattend, brachten me naar Antwerpen waar ik de dag na mijn vertrek uit Utrecht overnachtte. Ik vertrok er de 21e in een berliner waarin ik eindelijk kon uitrusten en ik ben hier aangekomen, vanwaar ik, zonder verdere plannen noch wat de zaken noch wat de genoegens betreft, zo

snel mogelijk hoop te vertrekken om U te gaan verzekeren van het respect met het welk ik de eer heb te zijn, Madame, etc.


Sire avec le plus profond
respect,
Le tres humble
tres obeissant serviteur
et sujet
DeSade

Jan Aarts

Hyena's, panters en andere vrouwen
Duitse seksuologen in het fin-de-siècle en hun receptie van Sade



De liefkozingen van de Sfinx; schilderij van Fernand Khnopff.

> 'Da werden Weiber zu Hyänen
> Und treiben mit Entsetzen Scherz;
> Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
> Zerreissen sie des Feindes Herz.'
> Schiller.

Nog voor er ook maar één zin van Sade's oeuvre op papier stond, had Duitsland al het twijfelachtige genoegen van een kennismaking met de Markies achter de rug. Ook toen al was de kombinatie in het spel geweest, waardoor hij later berucht zou worden, namelijk die van seksualiteit en geweld. Zonder Madame de Pompadour zou het nooit gelukt zijn, maar aangezien zij de Franse koning een bondgenootschap met Maria Theresia had aangepraat, kon de piepjonge edelman tegen Pruissen ten strijde trekken. De veldtocht bleek echter weinig succesvol. Het Franse leger moest een aantal rake klappen inkasseren en de daad van agressie leverde dus niet de voldoening op, die Sade er ongetwijfeld van verwacht had. Op de terugtocht zocht hij zijn heil bij de vrouwen. Had de gehate vijand hem jammerlijk verslagen, bij hen was hij tenminste souverein. Waar zijn vaderland hem evenwel tot heroïsch geweld had aangezet, hield het tegelijkertijd zijn seksuele eskapades nauwlettend in de gaten. Omdat zijn vader een zekere de Castéra opdracht had gegeven hem regelmatig te berichten over het gedrag van zijn zoon, ontving hij een brief uit Duitsland met deze zinsnede:

> Bij elk oponthoud laat hij kommer achter en neemt ook zelf met spijt afscheid. Zijn jonge hart of veeleer zijn lichaam raakt verschrikkelijk snel ontvlamd: wee de Duitse meisjes! Ik zal alles proberen om te verhinderen, dat hij nog meer domheden begaat.[1.]

Een kennismaking, die zo verloopt kan geen gunstig lot beschoren zijn. In Duitsland gold Sade de hele negentiende eeuw door als een monsterlijke uitwas van een perfide kultuur. Begrijpelijk wordt die afwijzenden houding als men haar beziet tegen de historische achtergrond van de relatie tussen de Duitsers en hun 'Erbfeind'. Zeker nadat de grote Napoleon hun geheugen nog eens was komen opfrissen, konden zij met des te meer succes hun eigen kulturele identiteit ontwikkelen over de rug van de Fransen. Zo werd de Duitser hoe langer hoe beschaafder, terwijl de Fransman slechts geciviliseerd bleef. Tegenover de geestelijke diepgang van de een kwam de totale oppervlakkigheid van de ander te staan. Ging de vijand ginds aan verwijfdheid ten onder, aan deze kant van de Rijn was men nog steeds man en hield de wacht.[2.]

In 1870 werd de moeite van deze karakterpantsering beloond met de politieke eenwording van Duitsland. En ook daarvoor hadden de Duitsers hun vijand nodig gehad, want het was de verovering van Parijs geweest, waarvoor de verschillende staten de handen ineen hadden geslagen. De Pruissische vorst zat evenwel nauwelijks op de keizerlijke troon of de rollen dreigden radikaal te worden omgekeerd. Waar hun ouders hun driften nog hadden kunnen sublimeren in de opbouw van een moderne, burgerlijke staat, die met de andere landen in Europa kon wedijveren, bleken de kinderen van het nieuwe rijk hun agressie nog slechts te kunnen richten tegen de patriarchale moraal. En het was voor deze oedipale strijd, dat zij de Eryneeën over de Frans-Duitse grens lokten.[3.]

'Op hetzelfde ogenblik, schreef Nietzsche, waarop Duitsland als grootmacht naar voren komt, krijgt, Frankrijk als kultuurmacht een ander belang.'[4.] In Frankrijk, zo meende hij werd niet alles opgeofferd aan de Moloch van de staat. Daar heerste niet 'het instinkt-bederf van de geest' en bezat men onvoorstelbaar meer gevoel voor vragen van psychologische en artistieke aard. Sinds in zijn vaderland de geest zich in het demokratische en industriële harnas had gewrongen, werd alles wat natuurlijk,

gevoelig, spontaan en vooral instinktief was volkomen platgetrapt. Er was maar één remedie: een vernietigende ontmaskering van de leugenachtige moraal, waarbij noch de kool noch de geit gespaard mochten worden. Daarom trok Nietzsche als de filosoof met de hamer niet alleen van leer tegen de vastgeroeste spitsburgers, maar ook tegen hun vijanden, de socialisten en de feministen.

Immers, waar beide partijen dat zelf nog niet door schenen te hebben, meende Nietzsche reeds een monsterverbond tussen hen op het spoor te zijn. Beide deden de natuur te veel geweld aan om van hen veel goeds voor de toekomst te kunnen verwachten. Tegenover de mannelijkheidswaanzin van de amazones stelde de filosoof zijn opvatting van de vrouw en schreef in *Jenseits von Gut und Böse*: ‘Dat, wat aan de vrouw respekt inboezemt en vaak genoeg vrees aanjaagt is haar natuur, die “natuurlijker” is dan die van de man, haar echte roofdierachtige listige buigzaamheid, haar tijgerklauwen onder de handschoen...’[5.]

Dit beeld van de fatale vrouw in de sadistische vermomming van een gevaarlijk roofdier zien we in het fin-de-siècle overal in de Duitse kultuur verschijnen. Met de psychoanalytische inzichten, waarover wij tegenwoordig beschikken is het gemakkelijk te interpreteren als het zogenaamde negatieve moederimago, maar de Duitse burgerij in die tijd wachtte nog op Sigmund Freud en wist natuurlijk raad met deze terugkeer van het verdrongene, waaraan de kunstenaars gestalte probeerden te geven.[5a.]

Uit de vermaarde studie van Mario Praz over de dekadente literatuur van de 19e eeuw weten we, dat de Duitsers in tegenstelling tot de Fransen ook niet beschikten over een literatuur waarin het sadomasochisme een rol speelde en dus onvoorbereid waren.[6.] Zeker, Heinrich von Kleist had zijn *Penthesilea* in zulk een staat van razernij doen geraken, dat zij haar geliefde Achilleus door de honden had laten verscheuren. Ook had Heinrich Heine ‘de bloedige liefde van Herodias’ bezongen, maar Heine was, zoals we weten eigenlijk een Franse schrijver. Het kon niet anders of de realistische beschrijvingen van een dierlijke seksualiteit in de romans van de naturalisten, de wraakzuchtige Eva's op het toneel, de stortvloed van pornografische geschriften, de mannenverslindende sfinxen op de schilderijen en de wrede en weke jongelingen in de symbolistische poëzie moesten worden opgevat als tekenen van een epidemie, die door een Frans virus werd verbreid. ‘Degeneratie’ luidde de diagnose van de kultuurkritikus Max Nordau, die het kwaad probeerde te keren met spastische tirades tegen de ‘ikzucht’ van de Franse Parnassiens, dekadenten en estheten, tegen Ibsen, Zola en Nietzsche, kortom tegen al die denkers en kunstenaars, wier werken weliswaar de 19e eeuw van haar fundamenten beroofden, maar tevens de basis legden voor de kultuur van onze tijd.[7.] Er waren nog andere diagnostici en op hen is de aandacht in mijn betoog gekoncentreerd. Niet alleen omdat vooral zij het waren, die zich met Markies de Sade bezighielden, maar ook, omdat hun denkbeelden mogelijk licht werpen op de psycho-sociale oorzaken van de omslag van de byroniaanse held naar de fatale vrouw, die Mario Praz in de 19e eeuwse literatuur konstateerde.

Vanaf het moment, dat de seksuologie in Duitsland uitgroeide tot een officiële wetenschap, dook Sade regelmatig op in de vloed van geleerde werken, waarin vivisektie werd gepleegd op de bronnen van de lust. Drie namen raakten daarbij onverbrekelijk verbonden met die van de Markies. Allereerst verschafte hem Richard von Krafft-Ebing de dubieuze eer een perversie naar hem te noemen.[8.] Vervolgens publiceerde Albert Eulenburg als eerste een korte, enigszins betrouwbare biografie tezamen met een samenvatting van Sade's werken, die op dat ogenblik bekend waren.[9.] Tenslotte wierp zich Eugen Dühren op als een echte Sade-autoriteit met

twee tamelijk omvangrijke studies en de herontdekking van een verloren gewaand manuskript.[10.]

De term ‘sadisme’ bestond al geruime tijd, voordat Krafft-Ebing er een beperktere betekenis aan gaf. Na de publikatie van een aanvulling op zijn *Psychopathia Sexualis* zou sadisme nog slechts betrekking hebben op de perversie, die wellust verbond met kwellust. Deze variant van het seksuele gedrag noemde hij, om zijn eigen woorden te citeren ‘naar de beruchte Markies de Sade, wiens obscene romans dropen van wellust en wreedheid-’ Sadisme was voor Krafft-Ebing een typisch mannelijk fenomeen.[11.] De sadist putte seksueel genot uit het kwellen van vrouwen. Sade zelf was een uitstekend voorbeeld van zo'n gedegenereerd individu, want er ging hem niets boven het vergieten van vrouwenbloed.

Deze krachtige uitspraak was op zijn minst enigszins voorbarig, omdat er nog nauwelijks betrouwbare informatie over de persoon van Sade bestond toen Krafft-Ebing zijn boek schreef. Zijn oordeel verraadt echter wel de heimelijke bedoeling om zijn morele verontwaardiging met de mantel van de objektieve wetenschap te bedekken. Het ‘monster’, dat de Markies in zijn ogen was, etiketteerde hij daarom als een ‘geval van habituele satyriasis, gekoppeld aan paraesthesia sexualis’. Het was maar goed, zo verzuchtte hij, dat zijn ‘wulpse, duidelijk op propaganda afgestemde publikaties’ in Duitsland ‘behoorlijk zeldzaam’ waren geworden.[12.]

Toen Albert Eulenburg in het jaar voor de eeuwwisseling als eerste een beknopte schets van Sade's leven en werk publiceerde, leek het er even op, dat hij niet in dezelfde fout zou vervallen als zijn illustere voorganger. Hij had zich immers aan het schrijven daarvan gezet, nadat hij tot de konklusie was gekomen ‘dat zowel het leven en het karakter van de auteur als de vorm en de inhoud van zijn werken tot de “best onbekende” dingen behoorden en ook hen vaak onbekend zijn gebleven, die daarover met vaak verbluffende welbespraaktheid en taalvaardigheid uitweiden.’[13.] Echter, ook bij Eulenburg schoot alle opgehoopte kennis tekort om te voorkomen, dat walging hem beving bij het beschrijven van Sade's perfide leugenachtigheid, zijn materialistisch wereldbeeld, zijn verheerlijking van het kwaad, zijn agressieve atheïsme, zijn politieke radikalisme, zijn libertijnse geperverteerdheid. Ook hier weer werden de feiten aangepast aan de moraal en niet andersom. Eulenburg gebruikte de verhalen over de seksuele uitspattingen van de markies om er zijn overtuiging mee te staven, dat de 18e eeuw in Frankrijk met niets beter viel te vergelijken dan met de ondergang van het Romeinse Rijk en zoals Krafft-Ebing impliciet de Duitse censuur had geprezen, zo roemde Eulenburg de wijsheid van Napoleon, die de pornografische werken van Sade op de brandstapel en hun geestelijke vader in het gekkenhuis had gesmeten. Tenslotte deed ook zijn psychiatrisch oordeel niet onder voor dat van zijn kollega Krafft-Ebing. Het was op zijn minst even welbespraakt en taalvaardig en luidde als volgt:

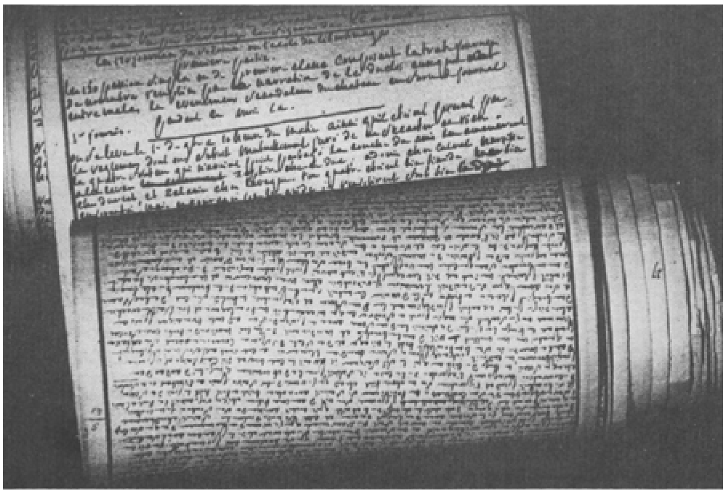
> Het staat volkomen vast, dat hij een met een zware degeneratieve aanleg, met perverse, vooral op het sexueelpathologische afgestemde neigingen en driften belaste persoonlijkheid was en vanwege deze niet uit te roeien, misschien ook periodiek sterker wordende perverse neigingen en driften een eminent antisociale verschijning.[14.]

Als jongeman had Eulenburg deelgenomen aan de Frans-Duitse oorlog en de val van Parijs beleefd. Het keizerlijke Duitsland, waarin hij als arts, farmacoloog, psychiater en professor karrière had gemaakt was opgericht ten koste van Frankrijks nederlaag. Als gezeten burger kon Eulenburg alleen maar bang zijn voor een aantasting van de moraal, waardoor zijn samenleving werd gedragen. Daarom meende hij, dat er een spook door Europa ging, het spook van het sadisme en

daarom ook trok hij wellicht voor de tweede maal ten strijde om de Franse ziekte te keren.

Eugen Dühren is het pseudoniem van Iwan Bloch, die vooral bekend werd door zijn omvangrijke bestseller *Das Sexualleben unserer Zeit*, een erudiete en alomvattende studie over het geslachtsleven van de mens. Hier is Dühren vooral van belang, omdat hij tevens de auteur was van twee boeken over de Markies en de herontdekker van het verloren gewaande manus-

kript van *Les 120 Journées de Sodome.* We weten, dat Sade niet uitgetreurd raakte over het verlies van dit geschrift, dat hij voor zijn meesterwerk hield. Hij had het in de Bastille geschreven en het daar meteen achterlaten bij zijn plotselinge gedwongen verhuizing naar Charenton. Tijdens de bestorming van de gevangenis moet het echter zijn gevonden en zo in handen van de familie zijn gekomen, waarin Dühren het meer dan een eeuw later aantrof.



Manuscript van *Les 120 journées de Sodome*, dat pas aan het eind van de negentiende eeuw werd teruggevonden.

Zo belandde via een tip van een Parijse boekhandelaar en de welgevulde beurs van een Duitse bibliofiel het manuskript in Duitsland. Het moet een verheffende aanblik zijn geweest, want het ging hier niet om een stapeltje stoffige vellen in een map, maar om een twaalf meter lange, aan beide zijden beschreven rol, die bewaard werd in een speciaal daartoe vervaardigde houten koker in de vorm van een fallus. De schrijver had kennelijk niet veel papier tot zijn beschikking gehad en daarom zijn toevlucht moeten nemen tot uiterst minuscule lettertjes. Zij bleken evenwel het juiste voer te zijn voor een tamelijk masochistisch aangelegde Duitse romanist. Deze presteerde het Sade's moeilijke handschrift te ontcijferen, waarop hij zijn ogen welhaast moet hebben stuk gelezen, want ‘het zijn inderdaad louter kleine spitse mesjes, die ons uit het handschrift van de Markies de Sade dreigend aanstaren’.[15.]

In 1904 kon zo *Les 120 Journées de Sodome ou l'Ecole du Libertinage* zogenaamd bij de Club des Bibliophiles te Parijs, maar in feite bij Max Harwitz in Berlijn verschijnen.[16.] In een gelimiteerde oplage weliswaar, want het betrof hier een buitengewoon serieuze zaak. Daarvoor stonden de ‘annotations scientifiques’ van Doktor Eugène Dühren garant. Vijf jaar daarvoor had hij immers al zijn degelijke studie over het perverse Frankrijk en zijn meest karakteristieke schrijver gepubliceerd en zich daarbij als een hoogst serieuze man doen kennen. Zijn boek was, zoals hij zelf in zijn voorwoord uit de doeken deed ‘geen geestrijk feuilleton, ook geen werk vol dorre opsommingen, maar een ernstige poging om een werkelijk bruikbaar ‘document humain te leveren, dat de onderzoeker van de menselijke natuur van enig nut zou kunnen zijn.’[17.] Men ziet: de boven elke twijfel verheven integriteit van de ware wetenschapper legitimeerde diens nieuwsgierigheid naar de donkere krochten van de seksualiteit. Alleen wie de zonde werkelijk ernstig nam hoefde zijn hoop niet te laten varen bij het betreden van het sadistisch inferno. Daarom ging Dühren zijn geestesverwanten, zoals artsen, juristen, ekonomen, historici en filosofen voor als een tweede Vergilius.

Hij had dan ook een kultuur te redden, waarvan in zijn ogen het monogame huwelijk de wankele en steeds wankeler wordende zuil was. De angst voor Sade en diens volgelingen dreef hem in de armen van Plato en Hegel, die in de 'fysieke liefde... slechts een overgangsstadium naar een hogere geestelijke aktiviteit' hadden gezien.[18.] Dühren verwierp echter niet alleen de louter fysieke liefde, hij wilde ook niets weten van de eenzijdig biologische verklaringen, die zijn kollega's in hun geleerde werken over afwijkend seksueel gedrag presenteerden. In plaats daarvan wees hij op het belang van de kultuur. Daarin was altijd sprake van een pendelbeweging tussen monogamie en promiskuïteit. Sloeg de slinger te ver door naar de kant van de laatste, dan dreigde het huwelijk als 'de voortreffelijke sociale vorm van de liefde' door wilde hartstochten en ongebreidelde seks weggevaagd te worden. Met name de positie van de vrouw was hier van cruciaal belang. 'In het huwelijk is de vrouw de gelijke van de man, omdat zij hem aanvult. Buiten het huwelijk kan de vrouw de man niet vervangen'.[19.] Het dreigend leger van feministische amazones hield Dühren dan ook onverschrokken als zijn vaste overtuiging voor, dat de vrouw weliswaar een 'gleichberechtigte', maar niet een 'gleichmächtige' gezellin van de man mocht zijn.[20.]

Welbeschouwd hadden de studies van deze geleerde Herkules een tweeledig doel. Op de eerste plaats moesten ze aantonen, dat seksuele perversies slechts de produkten waren van een verdorven samenleving. Daarom presenteerde Dühren de markies

niet als een uniek individu, maar als een kind van zijn tijd en zijn milieu. Op de tweede plaats boden zij de auteur de gelegenheid om met profetische bewoordingen te wijzen op de rol van de vrouwen bij het ontstaan van de morele chaos, waarvan de bloedige revolutie het sluitstuk was geweest. Over de wijze, waarop Dühren daarbij de Franse kultuur tegen de Duitse uitspeelde kon Sades vermaarde biograaf Gilbert Lely zich lange tijd later nog hevig opwinden. ‘Het werk van Dühren, zo schreef hij, is een lijvige en onhandige kompilatie, veel minder bedoeld als een literaire en wetenschappelijke rechtvaardiging van de Markies de Sade... dan als een aanklacht tegen de Franse natie, wier “groeiende seksuele degeneratie” voortdurend wordt vergeleken met de “zuivere en eerlijke zeden” van het Germaanse ras.’[21.]

Als Dühren Sade in één ding volgde dan was dat wel in diens oordeel over zijn tijd als ‘de absoluut verdorven eeuw’. Om dat oordeel met bewijzen te staven beschreef hij met vermoeiende nauwkeurigheid alle tussenstations, die het kwaad van ‘een tot systeem verheven geslachtelijke lust’ op zijn lange reis naar de totale anarchie van de revolutie had aangedaan. Eerst had het verderf een vruchtbare voedingsbodem gevonden in de opperste regionen van de samenleving en van daaruit het onschuldige volk geïnfekteerd. Terwijl de koning zijn gezag afstond aan zijn sluwe maitresses en met de aanschaf van een privébordeel de oppersouteneur van het land werd, ging de dekadente adel zich te buiten aan alle mogelijke uitspattingen. Omdat ze niet meer voor een koning konden buigen, bogen ze zich nu voor Satan-Pan, Satan-Phallus of Satan-Satyr. De Jezuiten boden de vereiste kasuistiek en de filosofen verschaften de materialistische moraal. Was men moe of blasé, dan kon men zich door een weelderige pornografie, door een sensuele mode of een zinneprikkelende kunst tot nieuwe prestaties in de liefde laten oppeppen.

Uitvoerig belichtte Dühren ook alle gedaanten, die het kwaad had aangenomen. Zo wees hij bijvoorbeeld op de buitensporige onanie, waaraan de Fransen zich zouden hebben overgegeven. Ook joeg hij de lezer de koude rillingen op het lijf met zijn schildering van de prostitutie, die als een epidemie om zich heen had gegrepen net zolang tot de bordeelpraktijken waren doorgedrongen tot het hele volk. Geselingen en aderlatingen zouden aan de orde van de dag zijn geweest. Evenals pederastie en lesbische liefde, waaraan zich verwijfde mannen en vermannelijkte vrouwen met een reusachtige clitoris schuldig hadden gemaakt. Alom verbreid was de handel in afrodisiaca geweest, zoals de giftige kanthariden, waarop de Markies de hoeren in Marseille had getrakteerd. Abortus provocatus en anticonceptie-middelen zouden tot een volledige ontkoppeling van lust en voortplanting hebben geleid. Geen wonder, dat de overspannen jacht op genot in talloze gevallen was uitgelopen op moord en doodslag. Dit verband tussen seksualiteit en wreedheid was voor Dühren het raadsel, dat hij met behulp van Sade's werken trachtte op te lossen.

Het moet inmiddels duidelijk zijn, dat hij daarbij moest uitkomen bij de feministische sympathieën van de Markies. Hij stelde Sade aan de kaak als een renegaat van het patriarchaat en als een verrader van zijn geslachtsgenoten. Had hij immers niet het recht van de vrouw op onbeperkte seksuele bevrediging gepreekt en zelfs verkondigd, dat Moeder Natuur haar had geschapen met een ‘brandende hang naar genot’? Had hij bovendien niet het huwelijk bekritiseerd als een tegennatuurlijk produkt van de beschaving, dat zo snel mogelijk vervangen diende te worden door de polygamie van de vrouw? Waren het niet vooral de heldinnen van Sade's boeken, die zich opwierpen als vurige verdedigsters van het malthusianisme? Ja, kon men zich tenslotte niet afvragen of de werkelijk sadistische mens niet altijd van het vrouwelijke geslacht was?

Dühren volgde de gebroeders de Goncourt in hun overtuiging, dat de 18e eeuw 'het tijdperk van de vrouw' was geweest. En waar de vrouw de skepter voert loopt alles onvermijdelijk uit op wellust. Regeert eenmaal de wellust, dan volgt automatisch de wreedheid. Dühren konkludeerde het volgende:

> De vrouwen hebben in de 18e eeuw voortgebracht wat wij tegenwoordig in engere zin onder 'sadisme' verstaan... De 'méchanceté', de slechtheid en de 'noirceurs', de valse streken worden mode in de liefde, de misdadige gezindheid ('scélératesse') wordt een noodzakelijk bestanddeel van het liefdesgenot'. Overal stuitte Dühren op de 'ongehoorde schaamteloosheid van de vrouwen.'[22.]

Allemaal hadden ze de gewoonten van de mannelijke woesteling aangenomen en net als hun soortgenoten in de romans van Sade vonden zij het een eer om 'putain' genoemd te worden.

Direkt na de publikatie van Dühren's boek traden er nogal wat verschuivingen op aan het front van de 'Sade-Forschung'. In Frankrijk hadden een theaterdirekteur, een arts, een toneelschrijver en een kultuurhistorikus een massa nieuwe feiten over het leven van de Markies en zijn tijd aan het licht gebracht. Bewees nu hun sociale status de morele legitimiteit, hun ontdekkingen toonden tevens de noodzaak aan van een nieuwe studie over Sade. Bovendien had Dühren zelf het manuskript van *Les 120 Journées de Sodome* boven water gebracht. Daarom verscheen er in 1904 een tweede boek van zijn hand, waarmee hij zich tegelijkertijd volledig distantieerde van het vroegere werk. Niet dat hij zijn visie op de vrouw herzag. Ook nu weer kwam de dekadentie van de Franse kultuur voornamelijk op haar conto, maar de angstige verontwaardiging was enigszins geluwd en waar het de Markies zelf betreft sloeg de auteur zelfs een milde toon aan. Sade werd nu voorgesteld als een respektabel vakgenoot, 'een deskundig katalogisator van psychosexuele fenomenen', die zich volledig bewust was geweest van de wetenschappelijke waarde van zijn werk. Over *Sodom* merkte Dühren op:

> Zijn boek is werkelijk het eerste, wat de indeling betreft weliswaar nog enigszins primitieve systeem van een Psychopathia Sexualis, dat echter reeds een volledige verzameling van gevallen van sexuele afwijkingen biedt en een gedetailleerdheid bezit, die zelfs een Krafft-Ebing honderd jaar later niet gelukte. Het zijn 600 sexuele perversies, die de Sade achtereenvolgens de revue laat passeren, waaronder talrijke die ons specifiek 'modern' voorkomen.[23.]

Naast een nieuwe, uitvoerige schildering van de verdorven eeuw, bevatte het boek een poging tot rekonstruktie van Sade's leven en een minutieus resumé van *Sodom* dat immers slechts in beperkte oplage en illegaal kon verschijnen. In biografisch opzicht probeerde Dühren Sade uit het schemerlicht te halen, waarin een onbetrouwbare romanticus, zoals Jules Janin hem geplaatst had. Hij kwam tot de konklusie, dat de Markies weliswaar een aantal goede karaktereigenschappen had bezeten, maar dat een oppervlakkige en overhaaste opvoeding de ontwikkeling daarvan had tegengewerkt. Sade's werkkracht, zijn zorgvuldige woordkeus, zijn eruditie en kombinatievermogen golden voor Dühren allemaal als een bewijs, dat de schrijver niet als 'geestesziek in de engere zin van het woord' mocht worden aangemerkt. We weten niet of hij zichzelf herkende in de 'neurasthenie' van de Markies, maar wel dat hij zich verwant voelde met diens wetenschappelijke prioriteiten. Dat blijkt onder andere uit het volgende citaat:

> Waarschijnlijk is hij de eerste moderne schrijver, die bewust en systematisch het belang van 'het sexuele vraagstuk' erkend en onderzocht heeft, doordat hij daarbij van de juiste veronderstelling uitging, dat de sexuele verhoudingen kern en spil van het maatschappelijke leven zijn...[24.]

De wijze, waarop de Duitse seksuologen over de Markies de Sade en zijn tijd schreven verried niet alleen hun angst voor een perverse, maar even goed voor een normale seksualiteit. Minder dan herauten van een lustvollere toekomst, waren zij onheilsprofeten, die met onverholen agressie de seksualiteit als een gevaarlijke, explosieve kracht trachtten te ontmaskeren. Een nadere analyse van hun theorieën werpt niet alleen licht op het belang, dat Sade voor hen bezat, maar tevens

op een veel wijder verbreide angst, waarvan zij de spreekbuis waren. In het onderstaande wil ik voornamelijk ingaan op hun schrik voor een bevrijding van de vrouwelijke seksualiteit, die zij als de werkelijke oorzaak van morele ontaarding en kultuurondergang beschouwden. Laten we eerst zien wat zij precies verstonden onder 'sadisme'.

Volgens Krafft-Ebing ging het bij sadisme hoofdzakelijk om een mannelijke afwijking. De sadist schiep genoegen in het begaan van wrede handelingen jegens de vrouw, niet om daarmee een gezonken potentie op te vijzelen, maar als doel op zichzelf ter bevrediging van een geperverteerde 'vita sexualis'. Het kwaad had ook zijn keerzijde en die noemde Krafft-Ebing 'masochisme', eveneens naar een bekend auteur, namelijk Leopold von Sacher-Masoch. Ook hier betrof het een afwijking, die vooral ontsproot aan de mannelijke fantasie, want 'de man laat zich op grond van seksuele gevoelens en driften door de vrouw mishandelen en voelt zichzelf prettig in de rol van overwonnene in plaats van overwinnaar'.[25.] De eigenlijke oorzaak van de onbedwingbare drang om te kwellen lag volgens Krafft-Ebing in een ongewoon grote behoefte aan seksueel genot. Natuurlijk was hij mans genoeg om zich geen koitus te kunnen voorstellen, die niet gepaard ging met een kombinatie van pijn en lust, maar hij meende, dat er pas sprake was van een echte sadistische perversie als op basis van een gedegenereerde aanleg de mate van wellust en kwellust een bepaalde grens had overschreden.

Waar de vrouw geen eigen seksualiteit wordt gegund, krijgt zij nog minder een perversie kado. Sadisme en masochisme werden door Krafft-Ebing bijna uitsluitend als mannelijke perversies beschreven. Zowel geilheid als agressieve overheersingsdrift pasten in zijn konceptie alleen bij de man en konden zich daarom ook eerder bij hem dan bij de vrouw kombineren en uit de hand lopen. Toch zag de scherpe blik van de wetenschapper ook het vrouwelijk sadisme niet over het hoofd. Zijn probleem was alleen, dat hij er een andere verklaring voor moest vinden. Bij de vrouw, zo meende hij ontbrak eigenlijk de natuurlijke drang om te overheersen en leidde alleen 'een algehele overprikkeling van de motorische sfeer', dus zeg maar de geilheid tot wrede handelingen jegens de man.[26.] De sadistische vrouw was eigenlijk een vermannelijkte, lesbische vrouw en de masochist een verwijfd, homoseksueel type.[27.]

In 1902 publiceerde Albert Eulenburg zijn studie *Sadismus und Masochismus*, dat de integrale tekst van zijn artikel over de Markies bevatte.[28.] Hij ontplooide daarin zijn visie op de onderhavige perversies voornamelijk in diskussie met Krafft-Ebing. Wat hem in de theorieën van zijn kollega het minst aanstond was de eenzijdigheid van een louter fysiologisch interpretatiekader, waardoor sadisme en masochisme volgens hem ten onrechte geassocieerd werden met mannelijkheid en vrouwelijkheid. Bovendien konden beide perversies in één persoon verenigd zijn, of dat nu een man of een vrouw was. Daarom sprak hij liever van 'algolagnie' als een term, die beide perversies samenvatte. Het enige kriterium was volgens hem of lustbevrediging afhing van het plegen, het ondergaan, het waarnemen of het fantaseren van wrede handelingen.

Echter, ook Eulenburg was voldoende aangepast aan de maatschappelijke orde van het Wilhelmiaanse Duitsland om slechts op het nivo van de wetenschap met Krafft-Ebing van mening te verschillen. Waar het ging om hun opvatting over de natuurlijke verhouding tussen man en vrouw en hun morele standpunt gaven ze elkaar weinig toe. Ook Eulenburg kon zich bijvoorbeeld geen lust zonder pijn voorstellen en ook hij achtte het vanzelfsprekend, dat het meer in de aard van de man lag om pijn te doen en te overheersen, terwijl de vrouw daarentegen met liefde

pijn verdroeg en de onderliggende rol speelde. Toch waren er grenzen en wel de grenzen van de kultuur, die niet mochten worden overschreden op straffe van een perversie. De man bezat niet zozeer een biologische overheersingsdrift, zo meende Eulenburg in onderscheid tot zijn kollega, als wel een kulturele opdracht de vrouw op beschaafde wijze de baas te zijn. Deed hij het daarentegen wat al te ruw dan kweekte hij vanzelf al die kwalijke eigenschappen, waardooreen onderworpene zich kenmerkt.

Daarom kreeg het sadisme van de vrouw in Eulenburg's voorstellingswereld pas een kans, wanneer onder bepaalde omstandigheden de patriarchale teugels werden gevierd. Dat kon zijn in perioden van kulturele veranderingen, maar ook bij individuele verliefdheden, waardoor de man de slaaf van de vrouw kon worden. Er stak in Eulenburg's theorieën soms wel enige kritiek op het patriarchaat als een uiting van mannelijk sadisme. Dat moeten we eerlijk toegeven, maar de wetenschappelijke verklaring, die hij er voor gaf was weinig revolutionair. Immers, waar Eulenburg zijn toevlucht nam tot een fylogenetische verklaring van het mannelijk sadisme verviel ook hij tot een onwrikbaar biologisme. Het sadisme zat er bij de man al sinds de oertijd in, zo stelde hij. Het was een erfenis van zijn primitieve strijd tegen het roofdier, waarbij het verwonden en doden van de tegenstander gepaard was gegaan met het bevredigende gevoel van superioriteit. Alleen de man, als jager en strijder kon dat gevoel hebben gekend en doorgegeven aan zijn nageslacht. In de loop van de geschiedenis was dit primitieve sadisme steeds geraffineerder geworden, net als de seksualiteit totdat het tenslotte nog slechts een middel was om de libido te bevredigen. Eulenburg had ook kunnen stellen, dat in de loop van het beschavingsproces de vrouw de rol van tijgers en panters had overgenomen.

Dühren was het in menig opzicht met Eulenburg eens. Ook hij wilde niet zomaar sadisme en masochisme koppelen aan mannelijkheid en vrouwelijkheid. Zo kwam hij ertoe in zijn eerste boek over de Markies een lange, al te lange definitie te formuleren om daarmee zo kort en zo bondig mogelijk ‘de grondtoon van Sade's werken’ aan te geven. Nu, die grondtoon was wreedheid en daarom kwam de definitie neer op een opsomming van alle mogelijke variëteiten van sadomasochistisch gedrag, zoals deze beschreven werden door Sade. Wat ons hier het meeste interesseert is de manier, waarop Dühren het verband aangaf tussen ‘algolagnie’ en het rolpatroon van mannen en vrouwen. Een betere bron dan zijn beide boeken over Sade, acht ik daartoe het hoofdstuk over sadisme en masochisme in zijn populaire geschrift *Das Sexualleben unserer Zeit.*[29.] Net als bij de twee vorige seksuologen treffen we ook bij Dühren het onvermogen aan zich een koitus voor te stellen, waarbij de partners elkaar niet heftig vastgrijpen, zich wild tegen elkaar aandrukken, met de tanden knarsen, luid gillen en bijten. Wie zijn liefde niet met de fijne kneepjes van het gezonde sadisme kruidde, was in de ogen van Dühren een slecht minnaar. Het sadisme achtte hij een natuurlijk onderdeel van de mannelijke seksualiteit. Het masochisme van de man verklaarde hij uit de ‘onmiskenbare superioriteit van de vrouw in de louter zinnelijke liefde’.[30.]

Hoewel Dühren verschillende oorzaken van algolagnie aanvoerde, zoals het oerinstinkt van agressie en rivaliteit, het kolonialisme, de lijfstraffen en de impotentie, brengt ons deze verklaring van het mannelijk masochisme op de oorzaak, waardoor hij het meest gebiologeerd werd. Deze zou gelegen zijn in het feit, dat de vrouw instinktief de man aan zich probeerde te onderwerpen, waarbij zij haar lichter ontvlambare zinnelijkheid als wapen gebruikte. Eenmaal in de gelegenheid een weke pantoffelheld naar haar pijpen te laten dansen, liep haar heerschappij maar al te vaak uit op het genot van de meest wrede handelingen. Niemand, die dit beter wist dan Sade, want uit zijn geschriften had Dühren geleerd, dat ‘opwinding door hevige gemoedsbewegingen ook de sexuele handelingen sterk beïnvloedt, opvoert, verandert en een abnormale vorm verleent. Alle sensaties versterken elkaar

wederzijds. Toorn, vrees, haat, wreedheid vergroten de sexuele spanning en in gelijke mate ook het genot van haar ontlading.'[31.] Sade was volgens Dühren een man geweest met een weke, vrouwelijke aard en dat verklaarde, waarom hij kon genieten van wreedheid. Het verklaarde ook, waarom hij de vrouw had kunnen ontmaskeren

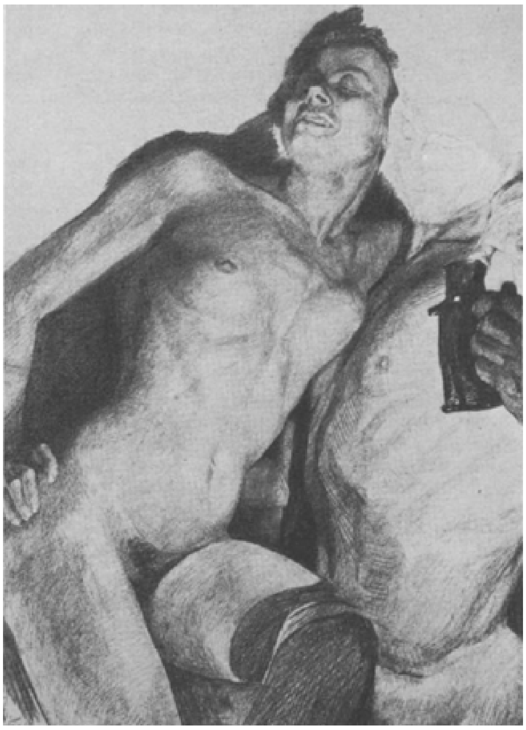
als een gevaarlijk roofdier, aanminnig en zachtaardig zolang ze klein was, maar gewapend met scherpe klauwen, en tanden, zodra de man haar niet langer meer klein kon houden.

Er valt uit dit alles maar één ding te konkluderen: de ware sadist is de man en om zijn sadisme te legitimeren vindt hij de sadistische vrouw uit. Dit verslindende dier was het produkt van een fantasie, die hevig werd geprikkeld door het lezen van literatuur. Niet alleen de fascinatie van de seksuologen voor de bizarre wereld van Sade's helden en heldinnen onderstreept een dergelijke stelling. Er was nog een andere auteur, die zowel sensatie als levenswijsheid voor hen in petto had. Ik bedoel Leopold von Sacher-Masoch, wiens beroemdste boek *Venus im Pelz* ons dezelfde les probeert te leren als de wetenschappelijke griezelverhalen van de seksuologen.[32.]

Venus im Pelz is voornamelijk bekend gebleven als een psychiatrisch kuriosum. De meeste interpretatoren schenen het boek slechts interessant te vinden als de biecht van een zeldzaam soort mens en de masochist, die erin aan het woord was werd natuurlijk prompt verward met de auteur. Als we evenwel afzien van de op zichzelf best intrigerende vraag hoe het masochisme van Leopold von Sacher-Masoch precies in elkaar stak en onze blik uitsluitend richten op de tekst van de novelle, dan konstateren we dat we te doen hebben met het relaas van een ingrijpend leerproces, waarin de tragische held Severin langzaam gaat inzien hoe gevaarlijk het is om de christelijke moraal over boord te gooien en gedreven door een heidense behoefte aan zinnelijke bevrediging de macht aan de vrouw af te staan. Wanda, zijn in bont gehulde Venus, wordt zijn noodlot en bijna zijn dood als zij aan zijn borst ligt en hem het beklemmend gevoel geeft omhelsd te worden door een wild dier, een berin, die elk ogenblik haar klauwen in zijn vlees kan slaan. Maar het boek heeft een ‘happy’ end. Wanda gaat er met een échte man vandoor en Severin neemt het landgoed van zijn gestorven vader over. Hij doet zichzelf de duimschroeven aan en leeft heel verstandig, ‘alsof zijn vader nog achter hem stond en met zijn grote, schrandere ogen over zijn schouder keek’.[33.] Van een overgeleverde aan de vrouw wordt hij een patriarchale grondbezitter, die voortaan zelf de zweep hanteert. ‘Op de hartstocht van de man berust de macht van de vrouw’, zegt hij tegen de ik-figuur in het verhaal, die de levensles doorgeeft aan de lezers, ‘en zij weet die te benutten wanneer de man niet oppast. Hij heeft geen andere keus dan de tiran of de slaaf van een vrouw te zijn. Wanneer hij zich aan haar overgeeft krijgt hij meteen het juk om de nek en zal de zweep voelen.’[34.]

Niet alleen de masochisten, die Krafft-Ebing in zijn *Psychopathia Sexualis* uitgebreid aan het woord liet, hadden kennelijk veel geleerd van Leopold von Sacher-Masoch, zoals ze telkens weer beweerden, ook de seksuologen zelf waren voor hem niet doof geweest. Alle drie beschouwden zij de wrede macht *van* de vrouw als de gevaarlijkste konsekwentie *van* een te grote mannelijke zinnelijkheid. ‘De sadistische vrouw’, konkludeerde Eulenburg ‘is in ieder geval in de literatuur en tot op zekere hoogte ook in het leven een voortbrengsel *van* de masochistische man.’ Volgens hem lagen de wortels *van* het sadisme bij de vrouw in de blinde diktatuur *van* het patriarchaat, waardoor haar alle kwalijke eigenschappen waren aangekweekt. Daarom citeerde hij Nietzsche's woorden ‘al te lang ging in de vrouw een slaaf en een tiran verborgen’ en stemde hij in met het advies van de filosoof om niet de vrouwen, maar de mannen beter op te voeden. Alleen bij deze laatsten kon immers de verantwoordelijkheid berusten voor de zo kwetsbare beschaving. Lukte het de man niet zijn zinnelijkheid binnen de perken te houden dan kon de diktatuur van het patriarchaat alleen nog maar vervangen worden door een misschien nog gemenere heerschappij van de vrouw, want zij weet alleen te heersen ‘zoals

nu eenmaal de heer geworden slaaf pleegt te heersen, teugelloos, schaamteloos, despotisch en wreed.'[35.] Voor Eulenburg bezat de vrouw in tegenstelling tot de man van nature eigenlijk geen agressieve neigingen. Haar sadisme was altijd geprovoceerd. Zijn kollega Krafft-Ebing dacht er niet anders over.



De duivel toont de vrouw aan het volk door Otto Greiner (1897).

Hij gaf daarvoor ook een wetenschappelijke verklaring: de vrouw was in de wieg gelegd voor de liefde, de man voor de seks. Krafft-Ebing hield er nog een andere verdeling op na, namelijk die tussen normale en abnormale tijdperken in de geschiedenis. Was de tijd normaal dan hadden de vrouwen geen behoefte aan zinnelijke bevrediging en ging hen niets boven hun bestemming, die in het moederschap was gelegen. De man werd ten allen tijden voortgedreven door een 'machtige natuurdrift', die hem stormachtig agressief maakte. Bij hem berustte dan ook de verantwoording voor het aanbreken van abnormale tijdperken, waarin de skepter van de man veranderde in de toverstaf van Circe en de man zelf in een varken.

Allerlei tekenen wezen erop, dat er weer abnormale tijden voor de deur stonden. Een verontrustend verschijnsel was natuurlijk de opkomst van het socialisme, maar voor Dühren, die immers Sade geprezen had voor zijn inzicht 'dat de sexuele verhoudingen kern en spil van het maatschappelijk leven zijn' bestond er in het fin-de-siècle nog iets veel verontrustenders, namelijk de rolverwisseling van man en vrouw. Toch blijkt uit het volgende citaat een typische verstrengeling van zowel de vrees voor de virago's als voor het lagere volk:

> Bepaalde verschijnselen en uitwassen van de vrouwenemancipatie, zoals de mannenkleding en het sigarenroken zijn niets anders dan voorbeelden van een terugval in primitieve toestanden, die tot op heden nog bij het gewone volk zijn blijven voortbestaan. Men denke slechts aan de mannenhoed, het korte jasje en de hoge rijglaarzen van de Tirolerinnen, aan het tabaksroken van de vrouwen op boerenbruiloften in Midden- en Noord-Duitsland. Een dergelijke verkeerde 'emancipatie' van de vrouw komt men vaak tegen bij boeren, vagebonden en zigeuners,

> waarop alleen al de geslachtsloze aanduiding van de vrouwen uit deze klassen als ‘het mens’, als ‘manwijf’ en dergelijke wijst, hetgeen treffend ‘de aktief naar voren tredende zelfbewuste mannelijke natuur van de vrouw uit het volk karakteriseert.[36.]

Ook Eulenburg toonde zich bevreesd voor een chaotisch rollenspel:

> Bij de duidelijk toenemende vervrouwelijking van de mannen en de daarmee korresponderende vermannelijking van de vrouwen, die tot de meest interessante (zij het ook minst verblijdende) kultuurhistorische verschijnselen van onze tijd behoort, moeten de natuurlijke geslachtsverschillen ten nadele van de mannen steeds meer verschuiven en wij mogen ons daarom geenszins verwonderen over de verbreiding van een masochistische idiotisering enerzijds en een tandenknarsende misogynie àla Strindberg anderzijds.[37.]

Krafft-Ebing riep het schrikbeeld op van een hand over hand toenemende masochistische onderwerping van de man aan de vrouw, waarbij, zoals we zagen, de man vervrouwelijkte en de vrouw vermannelijkte. Als oorzaak stipte hij de nervositeit van de moderne, verstedelijkte en konsumptieve samenleving aan, die een oververhitting van de zinnen teweeg bracht en hele volksmassa's tot uitspattingen verleidde. Mannen, die vanwege hun ouderdom, hun ongefortuneerdheid in de liefde of hun zinnelijkheid al te zeer afhankelijk waren van het andere geslacht, werden meer en meer het slachtoffer van vrouwen, die het niet zo nauw namen met de plichten van huwelijk en gezin. Een horde van sluwe, berekenende notoire sletten en avonturiersters dreigde de patriarchale kultuur onder de voet te lopen.[38.]

Het is op dit punt, dat Krafft-Ebing, Eulenburg en Dühren hun bevreesdheid uitten voor een diktatuur van de amazones. Zij mengden zich daarbij in de diskussie over het matriarchaat, waarmee volgens de Bazelse geleerde Bachofen, de geschiedenis zou zijn begonnen.[39.] Bachofen zelf had zijn omvangrijke studie *Das Mutterrecht* weliswaar geschreven om aan te tonen, dat het patriarchaat een hogere vorm van beschaving was en daarom koste wat het kost diende te worden beschermd tegen het (Franse) ‘isisprincipe’ als de idealisering van het vrouwelijke, maar zijn theorieën waren al gauw het fundament geworden, waarop de socialisten hun strijd voor de bevrijding van het proletariaat konden koppelen aan de emancipatie van de vrouw. De wetenschappelijke verklaringen, die de seksuologen van het sadisme gaven, waren tenminste voor een belangrijk deel bedoeld om de historische theorie van het matriarchaat te weerleggen. Zij gingen uit van de opvatting, dat de vrouw van nature ongeschikt was om een leidende rol in de kultuur te spelen. Wanneer er derhalve ooit sprake was geweest van een diktatuur van de vrouw, dan was deze steeds het gevolg geweest van de zinnelijke ontaarding van de man.

Zodoende kregen hun beschrijvingen van historische voorbeelden van vrouwenheerschappij, de funktie van waarschuwingen tegen een hernieuwd bondgenootschap tussen sadistische vrouwen en gepeupel in Duitsland. Slaat de man zijn patriarchale verantwoordelijkheid in de wind, stelde Krafft-Ebing, ‘dan ontstaat voor de maatschappij het gevaar, dat maitresses en hun aanhang de staat regeren en deze te gronde gaat.’ Dit was het geval geweest in het oude Griekenland, waar de hetaeren het voor het zeggen kregen en aan het hof van de Franse koningen, waar een ‘maitressenekonomie’ bestond. ‘De biografie van menig staatsman uit heden en verleden’, voegde hij daaraan toe, ‘leert ons, dat zij vrouwenslaven waren vanwege hun grote zinnelijkheid, die weer haar oorzaak vond

in een neuropathische konstitutie.'[40.] Een slecht voorbeeld doet slecht volgen en daarom kon, zo meende Krafft-Ebing, het gedegenereerde gedrag van mannen aan de top een massa-psychose onder het volk teweegbrengen, waarvan de middeleeuwse minnedienst een goed voorbeeld was.

Eulenburg verweerde zich met klem tegen de 'theorie van het atavisme', waarmee sommigen het mannelijke sadisme probeerden te verklaren als een overgeërfde wraaklust die zou zijn ontstaan in de bittere tijden van matriarchale diktatuur. De aanhangers van die opvatting kenden hun verantwoordelijkheid niet, zo meende hij. Zij schoven de hen onbegrijpelijke gemoedsbewegingen en driften maar zo ver mogelijk van zich af in plaats van ze te leren zien als onvermijdelijke gevolgen van hun eigen onbeheerstheid. Alleen al het denkbeeld van een oorspronkelijke matriarchale kultuur bracht hem zozeer in een staat van morele opwinding, dat hij nog slechts agressief van zich af kon bijten. Volgens hem zou men net zo goed de schimmen van de oude amazones of de sabijnse maagden kunnen oproepen om het vrouwelijk sadisme te verklaren. Neen, de seksuoloog bleef bij zijn mening, dat 'de met bloed doordrenkte bladzijden van de geschiedenis' louter op rekening kwamen van de man, die zijn sadisme had ingeruild voor masochisme en van de vrouw een slavendrijfster had gemaakt om zich door haar zo overvloedig mogelijk te laten maltraiteren.[41.]

Voor Dühren waren wrede tijdperken in de geschiedenis altijd een teken van een massaal optredend sadomasochisme, dat hij zoals we zagen voornamelijk verklaarde uit de grotere sensibiliteit van de vrouwelijke konstitutie. Wrede tijden werden dan ook altijd beheerst door sadistische vrouwen, zoals Catharina de Medici of door 'ontzenuwde vrouwelijke wellustelingen', zoals Caligula, Nero en Cesare Borgia. Ook in zijn visie kreeg de vrouwelijke wreedheid de kans zich te uiten, wanneer zij door de verslapping van de man kon ontsnappen aan de patriarchale perken. Voorbeelden daarvan vond hij de middeleeuwse minnedienst, de Italiaanse cicisbeo en de seksuele slavernij van de mannen in de slavische kultuur.[42.]

Steeds weer stuiten we in zijn werk op dit verband tussen mannelijk masochisme en vrouwelijke heerszucht, die met wreedheid gepaard gaat. De meeste angst had Dühren voor een revolutionaire omwenteling. De bloedige taferelen van de Franse Revolutie waren voor hem onverbrekelijk één met het symbool van Marianne op de barrikaden. Ook hier had hij weer veel opgestoken van Leopold von Sacher-Masoch. Niet alleen had deze in zijn roman *Der letzte König der Magyaren* een voorbeeld gegeven van de onverbrekelijke eenheid tussen vrouwendiktatuur en masochisme, maar ook nog een jeugdherinnering nagelaten, die licht wierp op het oorzakelijke verband tussen seksuele onderworpenheid en vrouwelijke heerszucht. Als dertien-jarige jongen was de auteur door een vrouwelijk familielid meegenomen naar de straatgevechten tijdens de Praagse revolutie van 1848, waarbij zijn metgezellin een onvergetelijke indruk op hem zou hebben gemaakt door 'in een bontjas gestoken, met pistolen bewapend als Amazone aan de strijd deel te nemen en met luide woorden haar kommando's uit te delen.'[43.]

Zulke Amazone's nu, beschreef Dühren bij voorkeur als de hyena's van de Franse Revolutie, die de adel als beloning voor zijn roekeloze wellust op zijn brood had gekregen. 'Meteen al de eerste voorlopers', zo lezen we, 'de septembermoorden, de bestorming van de Bastille..., de tocht naar Versailles... de bloedige gebeurtenissen in Avignon in de jaren 1790 en 1791 geven te kennen welke rol juist de vrouwen bij de executie en de moorden zouden spelen...'[44.] Vervolgens liet hij niets na om de onstuitbare bloeddorst van de vrouwen breed uit te meten. Zo schilderde hij bijvoorbeeld de perverse vrolijkheid, die werd opgevoerd door het moorddadige ritme van de guillotine en wees daarbij op het feit, dat 'in deze tumultueuze en vaak hartstochtelijke opgewonden menigte de vrouwen en de kinderen niet de minst ongeduldigen waren' geweest.[45.] Verder citeerde hij Casanova,

die in zijn memoires vertelde over een urenlange seksuele extase van twee dames tijdens de hartverscheurende terechtstelling van Damiens. In 1757, tijdens de bloei van het galante tijdperk, waren zulke taferelen nog ordelijk verlopen en konden de dames zich nog vanuit de loge met het schouwspel en hun minnaars vermaken. In 1792 was de brand van de

revolutie niet meer te blussen en ging het er anders aan toe:

> Priesters, aristokraten en Zwitsers werden uit de gevangenissen gehaald en op straat door de woedende volksmassa in stukken gehouwen. Helemaal vooraan de razende vrouwen! En er groeit een hoge berg van lijken en de straten stromen vol bloed. Daarbij nog het geloei van de moordenaars, wier gezichten druipen van zweet en bloed, het nog gruwzamere woedegekrijs van de vrouwen.[46.]

oktober 1980

Eindnoten:

1. Gec. in: Walter Lenning, Marquis de Sade in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1977 p. 19.
2. Norbert Elias, Ueber den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen. Bern und München 1969 (oorspr. 1939).
3. Zie voor een nadere uitwerking van deze these: Arthur Mitzman, The Iron Cage, an historicel Interpretation of Max Weber. New York 1970.
4. Friedrich Nietzsche, Götzendämmerung in: Werke III herausgegeben von Karl Schlechta. München 1972.
5. Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böze in: Werke III etc.

5a. Vgl. Girard Mendel, La révolte contre le père une introduction à la sociopsychanalyse Paris 1968.

6. Mario Praz, The romantic Agony. London New York 1970 (oorspr. 1933)
7. Max Nordau, Entartung. Berlin 1896^{3}.
8. Richard von Krafft-Ebing, Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia Sexualis, eine medicinisch-psychologische Studie. Stuttgart 1891^{2}.
9. Albert Eulenburg, Der Marquis de Sade in: die Zukunft 7^{e} Jg. nr. 26 1899. Ook als brochure Dresden 1902.
10. a. Eugen Dühren, Der Marquis de Sade und seine Zeit. Ein Beitrag zur Kultur- und Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Beziehung auf die Lehre von der Psychopathia Sexualis. Berlin 1917^{6} (oorspr. 1899). b. Eugen Dühren, Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit, mit besonderer Berücksichtigung der Sexualphilosophie de Sade's auf Grund des neuentdeckten original-Manuskriptes seines Hauptwerkes ‘Die 120 Tage von Sodom’. Berlin 1904.
11. Richard von Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Arzte und Juristen. Stuttgart 191214 p. 69.
12. Ibidem p. 86.
13. Albert Eulenburg o.c. p. 7.
14. Ibidem p. 29.
15. Eugen Dühren, Neue Forschungen etc. p. 391.
16. Zie Paul Englisch, Geschichte der Erotischen Literatur Stuttgart 1927.
17. Eugen Dühren, neue Forschungen etc. p. VIII/IX.
18. Eugen Dühren, Der Marquis etc. p. VIII/IX.
19. Eugen Dühren, Ibidem p. 88.
20. Eugen Dühren, Ibidem p. 17.
21. Gilbert Lely, La Vie du Marquis de Sade. Paris 1965 p. 707. Lely had allerminst ongelijk. Dühren sprak al te gemakkelijk van ‘het sexueel-perverse Frankrijk’ en van de ‘uitspattingen van de Franse volksgeest’.
22. Eugen Dühren, - Der Marquis etc. p. 84.
23. Eugen Dühren, Neue Forschungen etc. p. XII/XIII.
24. Ibidem p. 366/367.
25. Gec. in: Eulenburg, Sadismus etc. p. 2.

26. Richard von Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis etc. p. 102.
27. Richard von Krafft-Ebing, Neue Forschungen etc. p. 41/42.
28. Albert Eulenburg, Sadismus und Masochismus in: Problemen des Nerven- und Seelenlebens etc. herausgegeben von. L. Loewenfeld und H. Kurella Heft 19 Wiesbaden 1902.
29. Iwan Bloch, Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur. Berlin 1919 (oorspr. 1906)
30. Ibidem p. 597.
31. Ibidem p. 594.
32. Leopold von Sacher-Masoch, Venus in bont. Vertaling en nawoord van Alfred Kossmann. Amsterdam 1969.
33. Ibidem p. 146.
34. Ibidem p. 13.
35. Albert Eulenburg, Sadismus etc. p. 24.
36. Iwan Bloch, o.c. p. 59.
37. Albert Eulenburg, Sadismus etc. p. 13.
38. Richard von Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis etc. p. 157.
39. Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Basel 1948 (oorspr. 1861)
40. Richard von Krafft-Ebing Psychopathia Sexualis etc. p. 13/14.
41. Albert Eulenburg, Sadismus etc. p. 24.
42. Iwan Bloch, o.c. p. 593.
43. Ibidem p. 627.
44. Eugen Dühren, Der Marquis etc. p. 258.
45. Ibidem p. 249.
46. Ibidem p. 261.

Jan Versteeg en Aart van Zoest
Bataille over Sade

'Ze denken dat Sade een slechterik is; ik weet wel beter.' 'Ik trek me daar niets van aan.' 'Juist omdat hij een slechterik is verdient hij bewondering.' 'Wat ze ook zeggen, Sade is verderfelijk.'

Nu alles over Sade gezegd is, kan er niet meer over hem gesproken worden zonder morele eigenwijzigheid. Sadofielen en Sadofoben hebben gemeen dat ze hun onschuld zijn kwijt geraakt. Elk geschrift over Sade heeft onderhuids een bindweefsel van waardeoordelen. Die kunnen expliciet worden gemaakt. Blijken ze van zedelijke aard te zijn, dan is het geschrift zelf meestal niet veel waard. Zijn de vooronderstellingen van literaire of filosofische aard, dan ligt het anders. Het Sade-commentaar behoudt dan soms een zekere mate van objectiviteit, of op zijn minst een verklarende kracht, die extra reliëf geeft aan het contact met Sade en zijn werk. Tot dit soort geschriften behoren die welke Bataille aan Sade heeft gewijd.

nomenheid. Hij heeft hem niet naar de brandstapel verwezen en ook het tegenovergestelde niet gedaan. Hij heeft van Sade geen heilige gemaakt, zoals Sartre deed met Genet. Hij houdt Sade voor een monster en Sade's teksten voor monsterachtig, maar dat in de on-morele betekenis van het woord. Gewapend met de begrippen en begrippencomplexen die hij heeft ontworpen probeert Bataille een antwoord te vinden op de vraag waarom Sade's monsterachtigheid ons fascineert. Hij is er niet op uit om Sade te begrijpen. Hij mikt verder. Bataille tracht, via Sade, te begrijpen wat er wordt vertegenwoordigd door de Sade *in onszelf.* Door het probleem zo te stellen gaat Bataille's commentaar op Sade uit boven zuiver literaire of filosofische belangstelling voor het werk van deze ene schrijver. Met wat hij over Sade zegt illustreert Bataille zijn gedachten over de mens in het algemeen. Maar dit algemene slaat onmiddellijk terug op het voorbeeld, dat er een bijzondere glans door krijgt. Sade illustreert Bataille's denken; omgekeerd doet Bataille ons Sade beter begrijpen. Weinigen kunnen beter dan Bataille de betekenis van Sade duidelijk maken. Dit rechtvaardigt dat, als het over Sade gaat, er ook over Bataille wordt geschreven.

Dit opstel gaat over Bataille over Sade. Eerst over Bataille, en wat Sade voor hem is. Dan over Sade, en wat Bataille over hem zegt. Deze tweedeling leek ons zinnig, want het is onontbeerlijk dat aandacht voor enkele grote lijnen uit Bataille's denken voorafgaat aan zijn bespiegelingen over Sade. In het eerste deel zijn, bij wijze van spreken, de definities te vinden die voor begrip van het tweede stuk nodig zijn. Bij wijze van spreken, want het woord definitie is niet van toepassing wanneer men het over Bataille heeft. Bataille's ideeën, zeer nieuw, zeer origineel, hebben nieuwe definities nodig, maar hij weigert ze te geven. Hij wil namelijk uitdrukken wat aan de grens van het bespreekbare ligt en zelfs daarachter, in een gebied waar men langs rechte redeneerwegen niet kan komen. Daarom zijn er cirkelbewegingen in zijn betoog, veel beeldspraak ook en herhalingen waarin betekenissen wat worden bijgesteld. Coherentie heeft hij met opzet vermeden; hij wilde geen 'echte' filosoof zijn, onderworpen aan systematiek.

Wie toch enige begrippen van Bataille op systematische wijze wil presenteren moet offers brengen. Uit het geweldige bouwsel van zijn oeuvre moet veel worden weggelaten. Zo zullen in dit opstel basisbegrippen als continuïteit en discontinuïteit, consumptie en vertering, niet worden besproken. De verbanden tussen dood, geweld en erotiek, tussen erotiek, liefde en mysiek, worden niet besproken of alleen aangestipt.

In het eerste deel van dit opstel is het zoeklicht meer op Bataille gericht dan op Sade. In het tweede deel is het omgekeerd. Bataille is daar zelf het zoeklicht, en speciaal zijn stuk getiteld *Sade et l'homme normal.*

Deze indeling brengt met zich mee dat er in het tweede deel soms overlappingen zijn met het eerste. Het zou mogelijk zijn geweest om dat te voorkomen, dat is bewust niet gedaan. Deze overlappingen zijn momenten van redundantie in een moeilijke communicatiesituatie: er moet iets moeilijks worden uitgelegd. Het kan dan zijn nut hebben om dingen te herhalen, soms in wat andere bewoordingen. Bataille zelf doet niet anders, in de spiraalbewegingen waarmee hij zijn leven lang heeft gezocht naar de meest adequate uitdrukking van zijn denken. Van die spiraalbeweging is iets terug te vinden bij ieder die het waagt over Bataille te schrijven.

Bataille en Sade

Door heel het werk van Bataille zijn verwijzingen naar het leven en het werk van Sade te vinden. Dat begint al in de polemiek die Bataille voert met André Breton (ongeveer 1930) en gaat door tot in zijn laatste werk, van ruim dertig jaar later, *Larmes d'Eros.* Het zijn versnipperde opmerkingen en commentaren, zoals past bij wie bewust voor incoherentie heeft gekozen.

Toch zijn er in Bataille's oeuvre drie opstellen over Sade te vinden. Dat alleen al bewijst hoezeer Sade zijn uitverkoren schrijver is, zoals Hegel en Nietzsche zijn uitverkoren filosofen zijn. Een van de opstellen vormt een hoofdstuk ‘Sade’ in de bundel *La littérature et le Mal.* Het staat er naast hoofdstukken die gewijd zijn aan andere al of niet ‘vervloekte’ schrijvers: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Proust, Kafka, Genet. De twee andere studies over Sade staan in het tweede deel van *L'érotisme*, het werk waarvan Bataille-specialist Gérard Durozoi terecht gezegd heeft dat het is: ‘le moment capital de l'organisation de sa pensée’. Deze opstellen zijn getiteld ‘L'homme souverain de Sade’ en ‘Sade et l'homme normal’.

Dat Bataille veelvuldig over Sade spreekt en diens betekenis als geen ander begrijpt is niet verwonderlijk voor wie het werk van beiden ook maar enigszins kent. Oppervlakkig gezien is er al de gelijkenis: ze zijn allebei ‘filosoof’ èn fictie-schrijver, en dan wel zo dat ze ideeën en fictie verstrengeld hebben. De ideeën en de fantasmen die ze beschreven hebben kunnen moeilijk los van elkaar worden begrepen. Vaak zijn ze ook in een en dezelfde tekst verenigd. Maar het belangrijkste is dat zowel het leven als het werk van Sade een niet te overtreffen voorbeeld geeft van een centraal thema in Bataille's denken: de tegenstelling tussen verbod en overtreding, en de diepe

wederzijdse afhankelijkheid van die twee.

Bataille is een moeilijk toegankelijke denker. Een van de manieren om toegang te krijgen tot zijn complexe, rijke, zeer originele, ideeënwereld is om te beginnen bij de vraag: hoe verklaart hij het bestaan van verbod en overtreding? Vereenvoudigd samengevat komt dat op het volgende neer.

Het verbod moet er zijn om de maatschappelijke orde te beschermen. De overtreding is er om de mens te brengen naar een andere wereld, een wereld waar hij soeverein is, een vorst, die kan doen en laten wat hij wil. Normaal bevindt de mens zich in de alledaagse ‘wereld van de arbeid’, de wereld van de maatschappelijke orde. Die bestaat daar waar mensen zich in solidariteit verenigd hebben, teneinde hun voortbestaan te verzekeren. Dat is een gemeenschappelijk belang en dat vraagt dat er aan de toekomst wordt gedacht en dat er redelijke maatregelen worden getroffen. Als het de mensen voldoende zou zijn om zich in die wereld te bevinden, dan zou het Goede zegevieren. Want het Goede is dienstig aan de sociale orde en draagt bij tot het voortbestaan van de gemeenschap, van de menselijke soort. Maar dit Goede wordt permanent door het Kwade bedreigd. Het is de mens namelijk *niet* voldoende om in de wereld van de arbeid te vertoeven. Hij wil zich verplaatsen naar een andere wereld, die loodrecht op de wereld van de arbeid staat, de irrationele ‘wereld van de soevereiniteit’. Dat is de wereld waar de mens een absolute vorst is, die elke gebondenheid met de gemeenschap vergeet. In deze wereld leeft de mens geheel in het heden, zonder zich over de toekomst enige zorg te maken: après nous le déluge. Deze wereld van de extase is in wezen niet verschillend van de wereld van het jonge kind, met zijn zorgeloze spontaniteit. Als echter iedereen zich uitsluitend aan het heden overgeeft, gaat de maatschappelijke orde ten gronde en vernietigt de mens zichzelf. Daarom zijn de overtredingen die de mens toegang geven tot de wereld van de soevereiniteit een kwaad, en daarom zijn de verboden dan ook ingesteld.

Nu is er goed en kwaad, en er is het conflict tussen die twee, dat in ieder mens wordt uitgevochten, omdat ieder mens èn een sociaal wezen is èn een soevereine vorst, die uitsluitend wil doen waar hij zin in heeft, zonder zich van iemand of iets het geringste aan te trekken. De sociale mens streeft naar het goede en stelt verboden in. De soevereine mens geeft de verboden zin door zijn overtredingen, die hij begaat in zijn streven naar het kwaad.

Dit klinkt heel paradoxaal en is het ook. Toch is deze paradox fundamenteel voor het denken van Bataille. Net zo goed als de overtreding niet kan bestaan zonder een verbod, en het kwade niet zonder het goede, zo geldt het omgekeerde ook. Er kan niet van verbod worden gesproken, als het niet zou kunnen worden overtreden, en als het niet inderdaad zo nu en dan ook overtreden wordt. De overtreding - en bedoeld wordt uiteraard de *bewuste* overtreding - is de erkenning van het verbod. Zo is ook het bewust gedane kwaad niet alleen maar complementair aan het goede, maar ook een erkenning ervan. Het goede kan niet zonder het kwade. ‘Het Kwaad’, schrijft Bataille, ‘is, als men het werkelijk onder ogen ziet, niet alle de droom van de booswicht, het is in zekere zin ook de droom van het Goede.’

Met deze zienswijze plaatst Bataille zich tegenover het christendom. Dat erkent ook het kwaad wel, maar is er op uit om het te vernietigen. Het christendom stelt het kwaad voor als ontheiligend, als iets uit de profane wereld. Voor Bataille is de wereld van de arbeid juist de profane wereld, en daar is het goede gegrondvest. En het sacrale, het geheiligde, ligt in die andere wereld, waar het kwaad zijn basis heeft. Om toegang tot de sacrale wereld te krijgen worden in de profane wereld van alledag van tijd tot tijd de verboden opgeheven. Opheffen betekent: het verbod is nog geldig, maar het mag worden overtreden. De opheffing is altijd tijdelijk en, wanneer hij

geïnstitutionaliseerd en dus maatschappelijk aanvaard is, omgeven door een zeker ritueel. Dat is nodig opdat niet alleen de periode van heerschappij van het kwaad maar ook het moment van terugkeer naar het goede duidelijk worden bepaald. In dit samenspel van verbod en overtreding ontstaan er geheiligde momenten. Dan wordt het sacrale bereikt, de heilige extase, de goddelijke dronkenschap, die normaal uit de profane wereld wordt weggehouden. Feesten, bij voorbeeld carnaval, geven een voorbeeld van zo'n tijdelijke, sociaal aanvaarde opheffing van bepaalde verboden. Vooral ook: offerplechtigheden bij niet-christelijke volkeren. Oorlog is ook een voorbeeld: een geïnstitutionaliseerde opheffing van het verbod om te doden.

Bataille

Het zou een ernstige vergissing zijn om te denken dat Bataille de triomf van het kwaad zou beogen, absolute vrijheid om te doen wat men wil, opheffing van alle verboden. Niets is minder waar. Het zou ook niet kloppen met zijn filosofisch uitgangspunt, zijn materialisme in de zin dat hij erkent wat er is en onderkent wat daar uit voortvloeit. Overtreding en verbod rechtvaardigen elkaars bestaan, en zo is het ook met goed en kwaad. Opheffing van alle verboden, absolute vrijheid, zou het einde van de maatschappelijke orde betekenen, en dus van de mensheid. Het goede kan evenmin definitief worden verdreven als het kwaad. Evenmin kan worden gesteld dat Bataille een soort onverschilligheid, gelatenheid, tegenover het kwaad zou

bepleiten. Het kwaad kan worden bestreden, terwijl het wordt erkend. Het heeft voor Bataille onder andere de vorm van het fascisme aangenomen en hij heeft het in die vorm bestreden; hij was een actieve anti-fascist van het eerste uur. Bataille beschouwde zich trouwens als een strijdmakker van de arbeiders. Politiek stond hij in de buurt van de communisten, die volgens hem de beste oplossingen hadden voor de wereld van de arbeid.

Omdat hij wil dat het kwaad als kwaad wordt erkend, is Bataille er tegen dat er zoetelijk over Sade wordt gesproken, ook al ziet hij in dat deze slachtoffer is van een meedogenloze sociale orde (die zich voor Sade vooral in de vorm van een wraakzuchtige schoonmoeder incarneerde). Bataille eert in Sade niet een miskend revolutionair noch een vertrapte underdog. Sade is voor hem groot als schrijver, die de literatuur haar ware rol laat vervullen.

De belangrijkste rol van de literatuur is, in Bataille's ogen, om het kwaad een taal te geven in een wereld waar dat door allerlei verboden onmogelijk wordt gemaakt. Het kwaad dat Sade voor ons laat spreken is het kwaad van de gewelddadige erotiek en de rechtvaardiging daarbij: een filosofie van de soevereine mens die bewust verkiest het kwaad te doen. Het is weliswaar fictie, het zijn natuurlijk niet meer dan fantasmen, maar het is ook uiterst werkelijk, want deze fantasmen worden als bestaand onder de mensen herkend.

Erotiek is op zichzelf al een kwaad, want erotiek stelt zich tegenover de wereld van de arbeid: niet-nuttige, orderloze, onmatige, irrationele verspilling van energie. Erotiek is precies het tegenovergestelde van wat een georganiseerde samenleving nodig heeft. Bovendien brengt Sade de erotiek in relatie met geweld en ook met de opperste gewelddadigheid: de dood. Ook dat is juist, in Bataille's visie, want erotiek, geweld en dood horen bij elkaar.

Sade's fictieve personages zijn soevereine mensen. Ze doen precies waar ze zin in hebben. Ze doden en martelen als dat hun genot kan verhogen, als hun ‘bon plaisir’ ze daartoe beweegt. Om tot hun extase te geraken overtreden ze allerlei verboden, die ik hier niet hoef te noemen. Ze begaan overtredingen, zoals die alleen in de literatuur beschreven kunnen worden. Al het denkbare laat Sade ze doen of zeggen. En daarmee begaat hij zelf een overtreding: hij verwoordt wat niet verwoord mag worden. Hij laat de beul aan het woord, en doet ons meekijken over de schouder van de zelfzuchtige genotszoeker die alle morele overwegingen bewust, met opzet, lachend, vertrapt. Zijn personages kennen geen verantwoordelijkheid, en hijzelf schijnt die ook niet te kennen.

En zo hoort het ook, volgens Bataille. Literatuur kent geen verantwoordelijkheid. Literatuur hoeft niet nuttig te zijn, mag niet aan de toekomst denken, moet niet het goede willen. Sade heeft de literatuur haar ware functie gegeven: het kwaad laten spreken, opkomen voor het kwaad. De literatuur spreekt van de sacrale wereld. Met de wereld van de arbeid heeft literatuur niets te maken.

Daarom is literatuur zelf ook een kwaad. ‘Literatuur is communicatie’, is het standpunt van Bataille. ‘Literatuur komt van een soevereine schrijver en richt zich, over de beperktheid van de lezende enkeling heen, tot de soevereine mensheid.’ Omdat hij schrijft over de wereld van de soevereiniteit, is Sade, voor Bataille, een soeverein schrijver, in die speciale betekenis die het woord soeverein bij Bataille heeft.

Sade en Bataille

Het werk van Sade moeten we volgens Bataille in de eerste plaats zien als een provocatie. Door zijn fantasmen tot het uiterst uit te spreken overtreedt Sade een sociaal verbod. Hij overschrijdt grenzen die mensen in het normale maatschappelijke verkeer getrokken hebben en die bedoeld zijn om de wereld van de arbeid in tact te laten. Dat de normale mens Sade afwijst ligt voor de hand. Het is volgens Bataille ook de enige mogelijke reactie. De normale mens denkt onmiddellijk: opgepast, die Sade wil mijn dochter vermoorden! Zijn begrip komt voort uit een gebrek aan kracht, een gebrek aan fantasie en uit een gevoel bedreigd te worden. Zijn angst is sterker dan de impuls die hem tot lust en hartstocht aanzet. Daar durft hij niet aan toe te geven. De normale mens beseft dat angst en wellust onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. 'Waaruit zou de lust bestaan als de angst die ermee verbonden is er niet het paradoxale aspect van zou blootleggen, als deze niet onverdraaglijk was, zelfs in de ogen van degene die hem voelt? Alleen door de angst krijgt de wellust betekenis.

In zijn streven om de grenzen van het mogelijke te overschrijden gaat Sade zo ver dat hij de waarheid omkeert. Hij zet de wereld op zijn kop, op een huiveringwekkende manier. Maar zijn uitdaging zou zinloos zijn als hij niet bewust zijn aanval zou richten op datgene wat door de normale mens al onaantastbaar wordt ervaren.

Over Sade spreken of hem bewonderen is eigenlijk paradoxaal. Het is zoiets als je eigen graf graven. Sommigen lijkt het best aantrekkelijk om alle waarden eens radicaal ondersteboven te gooien en er die van Sade voor in de plaats te stellen. Zij nemen Sade serieus zoals zijn tijdgenoten dat deden, die hem als een monster beschouwden. Maar mogen we Sade anders dan als een monster zien? Volgens Bataille niet. Sade is onredelijk, omdat hij fundamenteel het onredelijke, het irrationele, vertegenwoordigt. Dit moet hem niet worden ontzegd door hem in enige redelijkheid in te kapselen.

Sade wijdde eindeloze geschriften aan woorden die wij nooit zullen erkennen. Hij stelt het leven voor als een voortdurend streven naar lust, dat in zijn hoogste vorm zou naar leiden tot de dood. Die intensiteit, dat onophoudelijk zoeken naar genietingen is een aantasting van een van de meest fundamentele principes van het leven. Geen enkele gemeenschap van mensen zou zoiets ook maar een ogenblik in overweging nemen. Het zou de mensen regelrecht naar de ondergang voeren. Sade bewonderen? Men blijft dichter bij zijn bedoelingen door hem een schurk te vinden.

De angstige, normale mens die door het werk van Sade geschokt wordt, kan echter niet ontkennen dat de intensiteit van het leven sterk verbonden is met de drang tot gewelddadigheid en vernietiging. Deze drang is een natuurlijke drang. Toch is hij onverenigbaar met de wereld van de arbeid, die immers op behoud gericht is. Vroeger vond hij een uitweg in het principe van het Goddelijke, de religie, en geleidelijk is hij omgezet in een, door talloze rituelen omgeven, speciaal handelen woordoor de intensiteit innerlijk beleefd kan worden. Het geweldsaspect is, in oudere, niet-christelijke culturen terug te vinden in het offer, dat vaak met afschuwelijke wreedheid gepaard ging. De innerlijke beleving van zo'n ritueel bracht de aanwezigen in extase.

De huidige mens kan zich dat in zijn wereld nauwelijks meer voorstellen. Toch zal hij in moeten zien dat deze verdwenen plechtigheden een onderdeel vormen van zijn eigen historie: ze hebben een universeel karakter en waren een mogelijkheid om in contact te komen met het goddelijke, met het souvereine.

Door de strenge regels waaraan dit sacrale handelen gebonden was bleef de schade voor de wereld van de arbeid beperkt. Na de sacrale 'ontketening', na dit beregelde 'uit de band springen', keerde men terug tot de orde en de regelmaat van het alledaagse, waarin het voortbestaan de voornaamste zorg was. Angst en vreugde, intensiteit en dood konden ook een uitweg krijgen in de uitbundigheid van

feesten, waarbij het door werken vergaarde tijdelijk en ongelimiteerd mocht worden verspild en vernietigd. Beide werelden - die van het sacrale en die van het profane - worden beheerst door volstrekt tegengestelde principes. Door talloze verboden worden ze gescheiden gehouden. Maar er zijn ook talloze bepalingen die de overtredingen regelen.

De normale mens laat de voorstelling van een heilige wereld

als een 'wereld van het Kwade' maar moeilijk tot zijn bewustzijn toe. Het is een ongrijpbare werkelijkheid, die hij niet kan hanteren. Erotiek hoort oorspronkelijk ook in de wereld van het sacrale thuis. Het is in dat geval een beleving van sexualiteit die *niet* op voortplanting gericht is. Sexualiteit die gericht is op voortplanting, op behoud van de soort, behoort tot de profane wereld. Bij Sade is duidelijk sprake van erotiek, en niet van sexualiteit. Dat dringt tot ieders bewustzijn door. Maar dat er een verbinding bestaat naar het sacrale gaat aan ons voorbij. Juist op dat punt legt Sade iets fundamenteels bloot. Hij laat zien dat erotiek kan samengaan met pijniging, wreedheid, dood.

In een verstandelijke verklaring van deze relatie noemt de normale mens dat: *sadisme.* Daarmee erkent hij dat erotiek een geweldsaspect kan hebben, maar hij ontkent de verbinding met zijn eigen historie: voor de normale mens is sadisme iets pathologisch. Dat betekent indirect dat ook de religieuze offerrituelen van vroeger, die immers met wreedheid en sexuele extase gepaard gingen, als pathologisch worden bestempeld. De normale mens staat afwijzend tegenover het gedrag van Sade's personages. Wat die doen is ziekelijk en in strijd met de principes van het leven. Wij verwerpen tot vernietiging en dood, omdat wij ze niet kunnen gebruiken.

Maar kunnen we verschijnselen en gedragingen ontkennen die blijkbaar tot onze menselijke natuur, tot onze wezenstrekken behoren, al zijn we ons daar niet van bewust? Is het menselijk handelen alleen maar gericht op behoud, op orde, wordt het uitsluitend beoordeeld op nuttigheid, of is er diep in ons ook een drang tot gewelddadigheid aanwezig?

Twee tegengestelde krachten zijn in ons werkzaam. De één is op behoud gericht. De ander voert ons naar de ondergang. Welke moet er zegevieren? Het 'redelijke' in de mens verdient het, zo op het oog, dat het triomfeert. Dat zou inhouden dat de mens zich wijdt aan het vergaren van rijkdommen, die zijn welzijn verzekeren, dat hij de wetten van de natuur aan zich onderwerpt en dat hij geweld en oorlog als slechte gewoontes uitbant. In het andere geval zouden de op vernietiging gerichte impulsen de mens beheersen. Ze komen niet uit het hoofd, maar uit het hart. In zijn streven naar souvereiniteit zou de mens zichzelf de vrije loop laten. Onweerhoudbaar tot excessief handelen gedreven zou hij elke groei tegenhouden, vrijelijk zijn lusten botvieren, ongestraft doden, kortom souverein zijn. Als het redelijke wint is er een wereld van het goede; anders een wereld van het kwaad. In beide werelden zouden de begrippen verbod en overtreding niet bestaan, als ze alléén bestonden. Het is echter onmogelijk dat de ene wereld zonder de andere bestaat.

We moeten dit beseffen: vernietiging en dood zijn noodzakelijke voorwaarden voor nieuwe groei. Alleen door het verdwijnen van bestaand leven kan nieuw leven gevoed en onderhouden worden. Maar voortdurende excessiviteit zou ons verhinderen ons bestaan zeker te stellen en we zouden ten onder gaan. Daarnaast moeten we inzien dat ontkenning van de noodzaak tot excessief handelen een statisch geheel zou opleveren, zonder groei en vernieuwingsimpulsen. Dat zou net zo goed afsterven en uiteindelijke ondergang betekenen.

De normale mens, tot bewustwording van zichzelf gekomen, heeft hiertussen een middenweg gezocht. Hij heeft door een stelsel van verboden en mogelijkheden tot overtreding van die verboden zijn streven naar soevereiniteit ingedamd. Hij is in staat om zijn vermogens te beheersen en vernietigende krachten beperkingen op te leggen.

De twee hierboven aangegeven uitersten zijn in de geschiedenis steeds terug te vinden. Enerzijds zien we mensen een ordelijk en geregeld leven leiden, zorgen voor de kinderen, werken, afspraken maken over onderlinge omgang. Anderzijds heerst er meedogenloos geweld. Dezelfde mensen plunderen, stelen, verkrachten,

martelen en stichten brand. Het rationele functioneert naast het irrationele. De uitersten worden weergegeven in begrippen als beschaving en barbarij. Het gebruik van die woorden suggereert dat er beschaafden zijn aan de ene kant en barbaren aan de andere. Dat is onjuist. Maar: de beschaafden zijn zij die spreken. En de barbaren zwijgen. Met andere woorden: de taal is de uitdrukkingswijze van de beschaafde. Het geweld is stom. Deze partijdigheid van de taal heeft twee gevolgen. Ten eerste dat *wij* de geciviliseerden zijn en *zij* de barbaren. Ten tweede dat het lijkt alsof geweld en barbarij *iets daarbuiten* is, vreemd *aan de mens zelf.*

Wat hieruit vooral blijkt is dat dezelfde volken, dezelfde mensen, opeenvolgend een geciviliseerde en een barbaarse houding kunnen aannemen. Ieder bekijkt de zaken steeds vanuit zijn eigen standpunt. Je hebt enerzijds geen wilden die niet spreken en geen redelijkheid kennen, en anderzijds bestaan er geen beschaafden die niet ook wreed kunnen zijn.

De taal zit hierdoor in een impasse. Gewelddadigheid blijkt een algemene menselijke eigenschap; alleen, zij is zonder taal, zonder uitdrukkingsmogelijkheid gebleven. Dat komt omdat wij ons allen aan een leugen schuldig maken: we ontkennen het geweld door erover te zwijgen. De taal is op deze leugen gegrondvest. De taal ontzegt het geweld elk recht van bestaan, omdat wij het niet kunnen gebruiken, omdat het ons bedreigt. Als zich dus geweld voordoet, in de vorm van dood, overstroming, mislukking van de oogst, dan wordt dat niet gezien als een werking van de tijd, als een natuurlijke kracht maar als het gevolg van een gemaakte fout. Het geweld wordt gerationaliseerd: het is de straf voor een zonde. Daarmee wordt ontkend dat geweld een functie heeft.

De taal kan het geweld als onnuttig of gevaarlijk ontkennen, verzwijgen, maar zij kan de gewelddadige verschijnselen niet wegnemen. Ze kan niet verhinderen dat die verschijnselen plaatsvinden. De *uitdrukking* van het geweld botst zo op een dubbele tegenstelling: *de rede* die het geweld ontkent en *het geweld zelf* dat de woorden die het betreffen zwijgend minacht.

Om dit nogal moeilijke probleem te illustreren gebruikt Bataille het voorbeeld van de beul. Een beul gebruikt nooit de taal van het geweld dat hij toepast. Hij gebruikt de taal van de rede, van het systeem dat hem excuseert en hem een recht van bestaan geeft. Hij zwijgt, dus hij liegt. Als hij spreekt richt hij zich tot de mens in het algemeen, vanuit een kunstmatig verkregen soevereiniteit.

De personages van Sade spreken echter tot hun slachtoffer als gelijken. Met lange verhandelingen proberen zij het geweld dat zij plegen te rechtvaardigen, waarbij zij het doen voorkomen alsof zij volstrekt natuurlijke impulsen volgen. Ze zijn hierin niet consequent, het zijn per slot van rekening romanfiguren, maar ze erkennen in ieder geval de soevereine waarde van het geweld, van buitensporigheid, van irrationeel handelen. Daarmee geven zij het geweld, in het algemeen het Kwade, een taal. Hierin verschilt Sade dus wezenlijk van de beul. Hij liegt niet, maar noemt het geweld bij naam, via personages die in de werkelijkheid gezwegen zouden hebben.

Sade spreekt uit naam van de stilte die het geweld omgeeft. Hij is de woordvoerder van de eenzame, die, in zijn streven naar soevereiniteit, alle banden met de anderen heeft doorgesneden, de eenzame, die zich door niets geremd overgeeft aan de meest waanzinnige uitspattingen, zonder iets of iemand rekenschap en verantwoording schuldig te zijn. Sade kwam volgens Bataille tot deze taal van het Kwade als reactie op zijn afzondering, een onmenselijke eenzaamheid, waarin geen enkele plaats was voor rechtvaardigheid. In de krankzinnig lange periode dat Sade gevangen zat, kon hij steeds meer grenzen laten vervallen, hoefde hij zich steeds minder door beperkingen gebonden te voelen. De 'waanzin' van Sade is een geleidelijk ontwikkelde waanzin.

In tegenstelling tot de schijnheilige taal van de beul, is de taal van Sade die van een slachtoffer dat zich als een razende verzet. De taal van Sade is een protest,

een uiterste poging tot verzet. Zwijgen zou voor Sade betekend hebben: zeer neerleggen bij een ongerechte straf. Sade voert een proces tegen de mensen die hem veroordelen, tegen God, tegen alles

wat zijn soevereiniteit in de weg stond.

Nu doet zich bij Sade iets bijzonders voor. Het geweld als hartstochtelijke, onberedeneerde uitbarsting verandert in de uitgebreide beschrijvingen van Sade in iets beredeneerds, iets rationeels. Dat geweld, in combinatie met de lange filosofische verhandelingen die op de uitvoerig beschreven gewelddaden volgen, maakt de boeken van Sade eigenlijk heel monotoon, zoals op den duur ook pornografie dat is. Het geweld verliest steeds meer zijn verboden karakter. Daarmee verliest de overtreding zijn zin en betekenis. In steeds meer woorden legt de misdadiger bij Sade uit dat hij gelijk heeft en waarom. Het gevolg is dat de woorden ons van het geweld afleiden. De woorden voeren ons van de extase terug naar het rationele. En terwijl het geweld in de theorie van Bataille alleen betekenis heeft als het zich onttrekt aan het bewustzijn, als een streven naar soevereiniteit, probeert het bewustzijn bij Sade zijn invloed uit te breiden, in de veronderstelling dat geweld en erotiek daarmee intenser beleefd kunnen worden.

We zien in het werk van Sade dan ook een steeds grotere concretisering optreden. Het extatische verdwijnt. Het geweld, de erotiek krijgen iets mechanisch. De opwinding stijgt met *het aantal* stokslagen, dat nauwkeurig wordt bijgehouden. Het genot wordt afgemeten aan de lengte van de lullen. Naarmate de greep van het bewustzijn sterker wordt, wordt het hoogtepunt alsmaar uitgesteld en omgeven door steeds meer zijdelingse handelingen. Het is een omweg die voorkomt uit de illusie dat genot ooit eeuwig en volledig zal zijn. Zo bereiken wreedheid en hartstocht tenslotte de kalmte van de rede.

Het schandaalverwekkende van Sade's geschriften is, naast het uitdagende, dit hij maakt ons met zijn taal van iets bewust waar het bewustzijn zich nu juist hevig tegen verzet, wat voor dat bewustzijn het meest onverdraaglijk is: het provoceren van de wellust, de sexuele opwinding. Dat betekende een schending van de regels die wij ingesteld hebben om het leven in stand te kunnen houden. Schending zou tot ondergang leiden. Maar niet elke schending leidt tot ondergang of vernietiging: je uitkleden bij de dokter of om onder de douche te gaan, kortom je naaktheid tonen, daar is niet verbodens aan, maar datzelfde uitkleden, in een nachtclub getoond, maakt die naaktheid tot iets verbodens. Sade speelt hier zo op in dat bij hem elke handeling tot een verboden handeling wordt gemaakt, zó dat zijn personages daarbij voortdurend in sexuele opwinding geraken. De grote verdienste van Sade is dat hij het verband ontdekte tussen *wetsovertreding* en *sexuele opwinding.* Iets doen dat verboden is brengt een soort extase teweeg.

Sade had wel een idee van de door Bataille gehanteerde begrippen verbod en overtreding, maar hij zag niet in hoe nauw die twee begrippen samenhingen: ze zijn elkaars tegengestelde en ze vullen elkaar aan. Sade wilde ons provoceren en ons inzicht verschaffen. Alleen in het eerste slaagde hij. Intussen is de normale mens erachter gekomen ‘dat zijn bewustzijn zich eens open moet stellen voor wat hem het meest tegen de borst stuit.’ Bataille besluit zijn opstel over Sade en de normale mens met de woorden: ‘*Wat ons het meest tegen de borst stuit, zit in ons.*’

De gewelddadigheid zit in ons, en daarmee de stille wens om toegang te krijgen tot het sacrale. We willen soeverein worden.

In zijn dagelijks leven komt de mens daar weinig aan toe. Toch ligt dat ‘ontoegankelijke’ binnen zijn bereik, namelijk door middel van de literatuur. Alleen literatuur kan de diepste geheimen in ons blootleggen. Alleen literatuur kan ongelimiteerd grenzen overschrijden. Sade heeft dat met zijn boeken overtuigend aangetoond.

Emma Brunt
Het wassenbeeldenkabinet van Sade

De reis voert door een wonderbaarlijk landschap. Op enige afstand van de reiziger doemt een grote, onregelmatige vorm op. Aan de verre horizon verrijzen twee sneeuwwitte heuvels waarvan de toppen zachtrose gekleurd zijn - alsof de rozenvingerige dageraad daarachter haar gloed verspreidt. Aan de voet van de heuvels begint een brede, glooiende laagvlakte, waarvan de golvende beweging slechts wordt onderbroken door een kleine vulkanische krater in het midden. Op het laagste punt versmalt de vlakte en verandert het perspectief. Links en rechts verheffen zich twee besneeuwde richels. Op de plek waar ze samenkomen - tevens het einddoel van de reis - bevindt zich een donker woud. Dit woud - eigenlijk is het meer een ruige bossage - is driehoekig van vorm en in het midden ervan loopt een diepe kloof. In zijn duistere schaduwen vindt de reiziger tal van natuurwonderen. Van de bovenrand ervan hangt bijvoorbeeld een grote, rose stalactiet naar beneden waarvan kleur en vorm voortdurend veranderen. Het enigszins peervormige interieur van de kloof herbergt een menigte aan diepe spleten, holen, kluizenaarsgrotten en ondergrondse rivieren - een verborgen, onderaards landschap laat zich hier ontwaren. Het klimaat is warm maar vochtig. Onweersbuien komen vaak voor in dit gebied, evenals aardbevingen. Niet zelden golven de wanden van het ravijn op en neer in een gewelddadig ritme en dan wordt de hoeveelheid zilt vocht die door de rivierbeddingen stroomt verdubbeld. Er heerst duisternis, maar alles is nog juist zichtbaar. Dit is het binnenste der aarde en tevens de plek die de mens het meest vertrouwd is, de reiziger is thuisgekomen.

Reisgidsen over dit gebied vindt men te kust en te keur, zowel in de betere boekhandel als in kiosken en sigarenwinkeltjes. Ze voeren naar Pornotopia, een landstreek die nog het meest lijkt op een reusachtig liggend vrouwelijk naakt. Pornotopia is in alle opzichten een merkwaardig land. Een gevestigde bevolking heeft het eigenlijk niet, er komen alleen wat nieuwsgierige bezoekers, meestal van het mannelijk geslacht. Hier en daar vindt men wat geïsoleerde behuizingen: een eenzaam kasteel op een bergtop, een ommuurde buitenplaats of een verlaten vissershut. De naam Pornotopia zal men op kaarten tevergeefs zoeken, het bevindt zich overal en nergens. In ieder geval ligt het ver buiten het bereik van de beschaving en de maatschappelijke werkelijkheid, net als andere Utopia's waarmee het bepaalde overeenkomsten vertoont. Sommige zoeken Pornotopia in het verre verleden, anderen juist in de toekomst. Sommigen stellen zich er geen natuurgebied bij voor, maar juist een geheimzinnig appartement in de stad, of een bordeel in een achterafstraatje dat - ooit in de nachtelijke uren bezocht - overdag onvindbaar blijkt te zijn. Voor de tijd in Pornotopia geldt hetzelfde als voor de ruimte waarin het zich bevindt: het is droomtijd in een droomlandschap. In zekere zin is het in Pornotopia altijd ‘bed-tijd’. Steven Marcus, aan wie ik bovenstaande typering heb ontleend, baseerde zijn beschrijving op de pornografie die in de 19e eeuw in Engeland verscheen, maar zijn karakteristiek gaat - binnen zekere grenzen - ook op voor pornografie uit andere landen en perioden. De verklaring voor die eenvormige vaagheid met betrekking tot ruimte en tijd ligt voor de hand. Marcus schrijft:

> ... bij de speciale ongebreidelde vrijheid die vereist is voor de handelingen waar het in pornografische fantasieën om gaat, worden détails (zoals de situering van het verhaal op een bepaalde plek of tijdstip, E.B.) beschouwd als beperkingen en hinderpalen die de lezer slechts afleiden.

Het eenzame kasteel op de berg is noodzakelijk, omdat een meer realistische sociale omgeving het verhaal onnodig gecompliceerd en bovendien onwaarschijnlijk zou maken. Voor het tijdsverloop geldt dat de enige tijdsspanne die relevant geacht wordt, bestaat uit de tijd die het kost om een reeks seksuele handelingen te verrichten en die op papier te beschrijven, of - en dat geldt meer voor de lezer - uit de tijd die nodig is om te masturberen.

Marcus voegt daar nog aan toe:

> Iets ruimer bezien, kun je zeggen dat de tijd in Pornotopia wordt bepaald door de hoeveelheid tijd die het kost om een serie af te werken. Uitgaande van een beperkt aantal variabelen - dat wil zeggen, personen van beiderlei kunne - en uitgaande van een beperkt aantal manieren waarop je die variabelen met elkaar kunt combineren, kun je de tijd zien als een mathematische functie die gedefinieerd wordt door het tijdsbestek dat nodig is om alle mogelijke combinaties uitputtend te behandelen en weer te geven.

Marcus noemt in dat verband *The One Hundred and Twenty Days of Sodom* van het ‘waanzinnige genie van de pornografie’, Marquis de Sade, een schoolvoorbeeld. Sade zette zijn roman op ‘met psychotische rigiditeit en precisie, volgens een psychotische logica’ om zo langs rekenkundige lijnen te geraken tot een strikt wiskundige voorstelling: ‘... zoveel van dit en zoveel van deze en die, die zus en zo doen met deze en die in deze bepaalde volgorde; waarna er gedurende de volgende dag, nadat iedereen van rol en plaats verwisseld is... enzovoort, enzovoort.’ Pornotopia is volgens Marcus dan ook geen oord waar ‘vrijheid’ en ‘fantasie’ werkelijk de dienst uitmaken. Integendeel, de gebeurtenissen verlopen er op absoluut voorspelbare wijze, en dat komt omdat de mensen die de handeling dragen niet zozeer personages of ‘karakters’ zijn als wel wandelende geslachtsorganen. Zulke mobiele penissen, vagina's, borsten, billen en aarsen kennen geen emoties of motieven. Hun enige aandrift is die van lust en begeerte, het enige rustpunt wordt gevormd door een - altijd zeer voorbijgaande - bevrediging daarvan, waarna het spel opnieuw kan beginnen in een eindeloze monotone herhaling. Het is een mechanische wereld waarin op mensen gelijkende robots zich onstuitbaar voortbewegen, immer bezig om uitstekende delen van hun machinerie in de metalen inkepingen van een andere robot te plaatsen waarna het schuren van ijzer op ijzer te horen is terwijl de aandrijfstangen op en neer zwoegen.

Wat Marcus hier schetst is een ‘ideaaltype’ in de zin waarin Max Weber die term gebruikte, een verzameling kenmerken waaraan geen enkel concreet pornografisch werkje voor de

volle honderd procent voldoet, maar waarvan een aantal in ieder pornografisch boek terug te vinden is. Het is pornografie in de meest ‘zuivere’ vorm die hij beschrijft. Er zijn natuurlijk ook minder ‘zuivere’ vormen. Toen in het begin van de jaren zestig de overtuiging veld won dat sex goed en gezond was voor mensen, en dat er dus meer en beter geneukt moest worden - zowel in als buiten het huwelijk - steeg de belangstelling voor pornografie. De onpersoonlijke, functionele seksualiteit waar pornografie het van moet hebben viel in goede aarde bij de seksuele hervormers die sex wilden loskoppelen van huwelijk en voortplanting. Zij bouwden voort op de ideeën van dat andere krankzinnig geworden genie, Wilhelm Reich, die sex propageerde als een maatregel van geestelijke en lichamelijke hygiëne: een probaat middel tegen het ontstaan van psychische misvorming. Mensen die genoeg neukten waren volgens Reich zo door en door gezond dat ze natuurlijke afweermiddelen ontwikkelden tegen allerlei vormen van autoritair denken en slaafs gedrag. Zulke mensen waren resistent tegen de ziektekiemen van fascisme en dictatuur.

Sex zou even ‘gewoon’ en vanzelfsprekend genuttigd moeten kunnen worden als een snee brood of een glas water. Het enige probleem was dat er nog niet voor iedereen genoeg willige partners waren om sex van een schaars voorhanden artikel tot een vrijelijk verkrijgbare basisvoorziening te maken. Daartoe moesten bolwerken als het huwelijk worden opgebroken: weg met het sexmonopolie van het boterbriefje. Op die manier zou er genoeg keus zijn voor iedereen. De pornografische boeken die als het ware een model boden voor zo'n zakelijke benadering van de seksualiteit werden druk gelezen. Het waren veelal niet de meest ‘zuivere’ porno-fantasieën in de zin waarin Marcus dat bedoelt: het meest populair werd de ‘literaire’ porno die het verwende palaat van de intellectuele voorhoede van de jaren zestig nog iets meer kon bieden dan de monotone eenheidsworst van de doorsnee pornografie. Henry Miller was een grote ontdekking in die tijd, evenals Norman Mailer. Een absolute *must* was *Lady Chatterley's Lover* van D.H. Lawrence, en voor de meer op zelfwerkzaamheid en bruikbare tips gerichten, was er de *Kama Sutra* - het elegante neuken uit het Oosten - of de esthetische foto's in het boek *Variaties.* Pornografie was destijds buitengewoon vooruitstrevend, werkjes als bovengenoemde mochten niet ontbreken in de boekenkast van mensen die vanuit een mooi progressief ideaal het beste voorhadden met de maatschappij. In Kopenhagen werd in die jaren een tentoonstelling ingericht van pornografische beeldende kunst, en de initiatiefnemers - het echtpaar Kronhausen - reisden de hele wereld af om propaganda te maken voor het vrijgeven van porno ter vergroting van het menselijk geluk.

Het lijkt lang geleden. Inmiddels is de stemming volledig omgeslagen onder invloed van een andere vernieuwingsbeweging die in de jaren zestig begon, het feminisme. Feministen beschouwen pornografie helemaal niet als bevrijdend of progressief, integendeel, ze vatten het op als de agitprop van de ‘mannenmaatschappij’. Geproduceerd dóór en vóór haantjes zou pornografie mannen stijven in de opvatting dat een vrouw slechts een ‘lustobject’ is, altijd willig en beschikbaar. Is zij toevallig niet willig, dan is het gebruik van geweld toegestaan. Met als slimme uitvlucht dat ze het ‘eigenlijk’ toch wel lekker vindt. In veel pornografische boekjes is de constructie te vinden van de vrouw die eerst tegensputtert, maar dan - na met brute kracht tot sex gedwongen te zijn - het orgasme van haar leven krijgt. Vrouwen zeggen wel ‘nee’, maar ze bedoelen allemaal ‘ja’, een opvatting waarvan de echo te horen is in de zwakke klacht van sommige mannen die voor het delict verkrachting voor de rechter verschijnen: ‘Vrouwen zeggen *altijd* “nee”, hoe kon ik nou weten dat ze het ditmaal echt meende?’

Nog onlangs trokken duizenden vrouwen door Utrecht om te demonstreren tegen porno-bioscopen, peep-shows en sex-shops. Ruiten van neringdoenden op dit gebied werden ingegooid. Dit alles onder de leuze: *pornografie is de theorie*, *verkrachting is de praktijk.*

In de hedendaagse feministische ideologie is meer en beter neuken allerminst een goede zaak, het is oorlog tussen de seksen en neuken is ontmaskerd als 'heterodwang' en vrouwenonderdrukking. Seksuele prikkels worden uitsluitend nog toegediend in de vorm van lieflijke plaatjes van vrouwen die met vrouwen vrijen. De feministische - lesbische porno is teder en zacht, een Pornotopia dat vooral put uit het klassieke verleden van de Grieken of uit het Godinnenpantheon van de Voortijd. Het vereist minstens een behoorlijke tegendraadsheid om in zo'n klimaat uitgerekend Sade te behandelen als een pornograaf die bevrijdende dingen te zeggen heeft over vrouwen. Toch is dat precies wat Angela Carter heeft gedaan in haar boek *The Sadeian Woman.* Zij is niet van mening dat pornografen altijd en onder alle omstandigheden 'de vijanden zijn van vrouwen', en zij verduidelijkt dat standpunt in een inleidend hoofdstuk waarin twee soorten pornografie van elkaar onderscheiden worden.

Allereerst is daar de 'gewone' pornografie, die het zich tot taak stelt de lezer aangenaam te prikkelen en te onderhouden met fantastische mythe, zeg maar gerust *leugen*, namelijk dat sex een universeel, onveranderlijk gegeven is dat los staat van de sociale werkelijkheid. Pornotopia dus. Deze mythe gaat gepaard met allerhande stereotype beeldspraak - 'de wind die het koren neerslaat, regen op de omlaaggebogen bomen, torens die vallen' - beeldspraak die bedoeld is om, zoals Carter zegt, een loflied te zingen op 'de vrijheid en de kracht van het bewegelijke, bevruchtende, onweerstaanbare, mannelijke principe en de zware, neerwaartse, eveneens onweerstaanbare aantrekkingskracht van de aardse moederschoot.' Zij noemt dit 'vleiende' en 'verleidelijke' noties die aan sex een wereldwijde 'betekenis' verlenen, maar tegelijkertijd iedere werkelijkheidswaarde eraan ontnemen. Het lijkt poëtisch, maar het is kitsch. In plaats van een man en een vrouw - mét hun sociale en culturele posities en opvattingen - ontmoet hier het 'mannelijk principe' het 'vrouwelijk principe', een illusie die juist zo aantrekkelijk is omdat het een simplificatie betreft. 'De vruchtbare aarde, tjeeminee, dat ben ik!' Verleidelijker inderdaad, dan het inzicht dat sex - net als alle andere menselijke activiteiten - beladen is met de last van de geschiedenis en zijn vorm krijgt binnen een sociale context. D.H. Lawrence dacht dat sex de grote gelijkmaker was waardoor zijn lady Chatterley moeiteloos vervulling kon vinden in de armen van een eenvoudige boswachter. Angela Carter glimlacht een beetje over zoveel naïviteit, ze schrijft:

> Geen bed, hoe onverwachts we er ook in belanden, of hoe vrijblijvend die daad op het eerste gezicht ook lijkt, is gevrijwaard van de de-universaliserende feiten uit het echte leven. We stappen niet eenvoudigweg in bed als een paar; zelfs als we er de voorkeur aan geven over zulke dingen niet te reppen, is het toch zo dat we de culturele bagage van onze sociale klasse met ons meeslepen, evenals die van onze ouders, onze banksaldo, onze seksuele en emotionele verwachtingen, en onze hele levensgeschiedenis - alle stukjes een beetjes die tezamen ons unieke eigen bestaan vormen.

Pornografie is fabel-lectuur. Het benadrukt 'lust' en 'genot' als onveranderlijke gegevens die voor iedereen en overal op dezelfde wijze aanwezig zijn. Die begrippen vormen de spil waarom de wereld draait in Pornotopia. De rechter beboet de hoer terwijl hij in de plooien van zijn toga de erectie verbergt die haar weelderige verschijning bij hem teweegbrengt - een milde satire op de menselijke pretentie dat

het leven door andere belangen wordt bepaald dan die van de seksualiteit alleen. Ondertussen beneemt deze zogenaamd ‘realistische’ visie ons het zicht op de alledaagse werkelijkheid, waar wel degelijk andere belangen een rol spelen en waar sex evenmin een onveranderlijk gegeven is als de mensen die sex bedrijven. Alles is voortdurend in beweging, behalve in Pornotopia, daar is het

leven bevroren in één enkele starre pose.

Allen Jones *Chair*

Heel anders is het gesteld met de pornograaf die de ‘onschuldige’ wereld van de pornografie begint te stofferen met elementen uit de werkelijkheid. Zo'n schrijver bevindt zich al snel op politiek terrein want hij zal ontdekken dat hij in feite bezig is - zoals Carter zegt -

> de werkelijke toestand van de wereld te beschrijven in termen van seksuele confrontaties, of zelfs ontdekken dat de werkelijke aard van deze confrontaties licht werpt op de wereld zelf; de wereld verandert in een gigantisch bordeel, en het gebied in ons leven waarop we meenden ons de meeste vrijheid te kunnen veroorloven wordt gezien als het gebied dat juist het meest ritueel is afgebakend.

Een pornograaf die geen fabeltjes vertelt om de mensen af te leiden van de onbevredigende kanten van het bestaan, maar zijn fantasie aanwendt om de werkelijkheid in zijn diepste uithoeken te belichten, zo iemand is gevaarlijk. Juist omdat de seksualiteit enorm tot de verbeelding spreekt, meeslepend is, heeft hij het in zich om een ‘terrorist van de verbeelding’ te worden. Angela Carter ziet in Sade zo'n terrorist, een man die sex gebruikte als een metafoor voor de onverkwikkelijke zaken die zich elders in de maatschappij voordeden. In zijn wereld-en dus ook in zijn bordelen - stond niet de liefde, de lust en het genot centraal, maar macht, uitbuiting en geweld.

> Hij beschrijft seksuele relaties in de context van een onvrije samenleving als uitingen van pure tirannie, meestal uitgevoerd door mannen over vrouwen, soms door mannen over andere mannen, soms door vrouwen over mannen en andere vrouwen; het enige dat constant blijft in alle monsterachtige orgieën van Sade is het feit dat de hand die de zweep hanteert altijd de hand is van degene met de politieke macht, en dat het

> slachtoffer iemand is die weinig of geen macht bezit, of die daarvan beroofd is. In dit schema betekent 'mannelijk' tiranniek en 'vrouwelijk' betekent geslachtofferd martelarendom, ongeacht de officiële geslachtsidentiteit van de mannen en vrouwen die een rol spelen.

Aanlokkelijk klinkt het niet. De 'morele pornograaf' die de

status quo niet bevestigt maar ondermijnt, kan er op rekenen dat hij niet altijd de instemming van het publiek verwerft, om over de goedkeuring van *the powers that be* maar te zwijgen. Het lijkt Angela Carter veelzeggend dat de rebelse markies ook in zijn eigen tijd te lijden had van de censuur en een groot deel van zijn leven sleet achter de muren van een krankzinnigengesticht. Zijn reputatie bij het lezerspubliek was en is eveneens nogal dubbelzinnig. Weliswaar geldt Sade als ‘klassiek’ maar ik betwijfel of hij druk gelezen wordt. Zeker in de idealistische jaren zestig was zijn boodschap niet zeer welkom - toen geloofde men immers nog op grote schaal in de ongecompliceerde genoegens die het heteroseksuele verkeer - volgens het nieuwe vrijheid-blijheid-credo - te bieden had. Misschien is de tijd nu wèl rijp voor de onbarmhartige analyse van deze 18e eeuwse vrijdenker en zwartkijker. Mijns inziens zijn er aanknopingspunten genoeg die zo'n aansluiting bij hedendaagse opvattingen plausibel of zelfs waarschijnlijk maken. Sade overtreft bijvoorbeeld de meeste feministen in zijn visie op de heteroseksualiteit als het terrein bij uitstek waarop willekeur en machtswellust soeverein zijn. Tevergeefs zul je bij hem zoeken naar een passage waarin sex wordt voorgesteld als iets prettigs. Integendeel, zoals Carter opmerkt:

> Voor Sade is alle tederheid vals, bedrog, een valstrik; alle genot draagt het zaad in zich van verschrikkingen; ieder bed is een mijnenveld. Zodoende wordt de deugdzame Justine veroordeeld tot een leven zonder één enkel ogenblikje van genot; alleen op die manier kan ze haar deugdzaamheid bewaren. Terwijl de slechte Juliette, haar zuster en tegenpool, zichzelf van iedere menselijkheid berooft in haar jacht op genot.

Vrouwen die zich met mannen afgeven deugen niet, daarover zullen de feministen het snel met Sade eens kunnen worden. Ook zijn visie op de wereld als een reusachtig bordeel zal de meeste feministen niet vreemd voorkomen. Wordt in die kringen de ‘mannenmaatschappij’ niet reeds lang afgeschilderd als een reusachtig bordeel, en de uitbuiting van vrouwen - vooral seksueel - als een metafoor voor alle andere vormen van onrecht en exploitatie? Iedere vrouw die met haar onderdrukker naar bed gaat is een hoer, ook daarover zijn de feministen en Sade het geheel eens. Is ze getrouwd, dan is ze ook nog een *hypocriete* hoer, omdat ze het contractuele karakter van haar seksuele dienstverlening ontkent. Overweldigend wordt de overeenstemming als je bedenkt dat het sluitstuk van de feministische redenering bestaat uit de onontkoombaarheid van *geweld*: ‘heterodwang’ loopt uit op verkrachting en vrouwenmishandeling. In het bordeel van samenleving en huwelijk is de hand die de zweep hanteert de hand van een man, en niet zelden de hand van de man met wie de afgeranselde vrouw gehuwd is. Sade heeft het allemaal al bedacht en opgeschreven, zo'n slordige twee honderd jaar geleden.

Wat kunnen hedendaagse vrouwen eigenlijk nog leren van deze libertijn? Waarin schuilt het bevrijdende van zijn analyse? Om te beginnen is een niet door sentimentaliteit vertroebelde blik op de sociale werkelijkheid altijd verhelderend - de waarheid maakt misschien niet gelukkig maar wel vrij. Carter schrijft:

> De pornograaf in zijn gedaante van terrorist beschouwt zichzelf misschien niet als een vriend van vrouwen; wellicht is dat het laatste waar hij aan denkt. Maar hij zal altijd onze onbewuste medestander zijn omdat hij een begin maakt met de onthulling van een soort symbolische waarheid, in tegenstelling tot de serviele pornograaf die, zoals de verraderlijke heren

> die liefdesverhaaltjes schrijven in damesbladen - de zachtste vorm van pornografie die er is - alleen maar schade kunnen doen aan de vrouwenzaak.

De verdienste van Sade reikt echter verder. Hij heeft twee vrouwenfiguren geschapen die in allerlei opzichten de mogelijkheden 'verbeelden' waaruit vrouwen die moeten leven in een slechte wereld - 'bordeel' of 'maatschappij' - kunnen kiezen. Justine en Juliette - zusters en antipoden - staan model voor de twee manieren waarop vrouwen kunnen reageren op uitbuiting en onrecht. Ik zeg 'de twee manieren' omdat Sade er inderdaad maar twee in overweging neemt. Dat onderscheidt hem van de hedendaagse vrouwenbeweging die in toenemende mate begint te neigen tot de opvatting dat er slechts één modus voor vrouwen bestaat: de slachtoffer-rol. Bij Sade wordt die overtuigend vertolkt door de deugdzame Justine, een meisje van goeden huize dat door allerhande tegenslag gedwongen is haar eigen weg te zoeken in het leven, zonder de bescherming van een gefortuneerde familie. Dit loopt niet goed af. Justine - door haar opvoeding niet voorbereid op een samenleving waarin macht en geweld de boventoon voeren - beweegt zich verdwaasd temidden van de slechterikken die het 'bordeel' bevolken. Zij weigert om de spelregels te leren die haar in staat zouden stellen zich te handhaven of zélf enige macht te vergaren. Haar reactie op de talloze malen dat haar onrecht gedaan wordt - verkrachting, vernedering en mishandeling vallen haar dagelijks te beurt, dat kun je wel aan Sade overlaten - is er onveranderlijk één van gekwetste en ongelovige verbazing. Ze draagt haar 'onschuld' als een wapenrusting, maar moet keer op keer constateren dat hij geen bescherming biedt. Ze vertoeft *in* de wereld, maar ze is niet *van* de wereld, haar onnozelheid maakt haar tot eeuwige dupe. Justine kán de spelregels die de anderen zo vlot hanteren ook niet leren, want zij is met haar deugd behept zoals een ander met blond haar of blauwe ogen. Het is een eigenschap die zich niet laat wijzigen of zelfs maar nuanceren, het is haar *aard* om zo te zijn. Een passieve duldende vrouw, madonna en heilige, en - natuurlijk, dat hoort er ook bij - frigide. Geen van de vele verkrachtingen kan haar kuisheid besmetten: het kwaad glijdt van haar af als water van een eend. Door de genoegens van de 'wereld' af te wijzen - zelfs niet te kunnen peilen waaruit die bestaan - blijft zij temidden van de hoeren, de pooiers en de klanten in wezen een non.

Onweerstaanbaar doet Justine mij denken aan het beeld dat door veel feministen van de vrouw wordt opgeroepen. Zacht, duldzaam, vredelievend, en vooral *onschuldig*, onbesmet en onberoerd door de 'mannenmaatschappij' waar agressie, winstbejag en moordlust vrij spel hebben. Gedupeerd, zeker, maar juist in dat martelarendom zo zuiver. Vrouwen, zo is in veel eigentijds feministisch geschrijf te beluisteren, staan buiten de geschiedenis en de maatschappij. Net als Justine zijn het allemaal nonnen in een bordeel.

Hoe anders is het gesteld met de zuster van deze lijdster, Juliette. Aan haar zijn de lessen die je in het bordeel kunt leren niet verspild. Ze wil háár deel van het 'genot', en bij Sade betekent dat niet alleen - of zelfs niet in de eerste plaats - seksueel genot, maar vooral *macht.* Voor Sade is de wereld simpelweg verdeeld in uitbuiters en uitgebuiten, en als je geen dupe wilt worden zul je zelf moeten leren roven, brandschatten, moorden en onderdrukken. Dat is het geheim van Juliette's succes, een op zijn minst dubbelzinnige triomf. Zodra een vrouw haar volledig passieve houding laat varen en een actief aandeel neemt in haar eigen bestaan, wordt ze gecorrumpeerd door haar omgeving. Ze wordt even slecht als de bloeddorstige mannen die haar omringen, zo niet slechter. Angela Carter schrijft:

> Een vrije vrouw in een onvrije maatschappij is een monster. Haar vrijheid zal bestaan uit een toestand van persoonlijke bevoorrechting die degenen waarop ze die priveleges botviert berooft van hun eigen vrijheid. De meest

extreme vorm van deze deprivatie is moord. Deze vrouwen (bij Sade, E.B.) zijn moordenaressen.

In de 18e en vooral in de 19e eeuw - waar Sade nog net deel van uitgemaakt heeft, hij stierf in 1814 - sloeg een niet gering aantal vrouwen daadwerkelijk aan het moorden. Soms zelfs op de massale schaal, zoals bij Sade. In haar boek *Victorian Murderesses*, *a True History of Thirteen Respectable French and English Women Accused of Unspeakable Crimes* doet Mary Hartman een poging om te verklaren hoe die vrouwen

tot hun daden kwamen. Het is precies de scheidslijn tussen ‘actief’ en ‘passief’ waarlangs die vrouwen moesten balanceren, gevangen als ze waren in het dilemma van oude traditionele opvattingen over de rol van de vrouw, en de daarmee strijdige eisen die aan ze gesteld werden door een maatschappij die snel veranderde. Niet allemaal grepen ze naar vergif of vitriool om hun innerlijke en familiale conflicten op te lossen, gelukkig maar. Mary Hartman weet echter aannemelijk te maken dat de verwarring waarin haar beroemde moordenaressen verkeerden door veel vrouwen gedeeld werd, en ze illustreert dat aan de hand van de verslagen die bewaard bleven van zulke destijds alom bekende rechtszaken. Tal van vrouwen bezochten de publieke tribune als een moordenares van man, minnaar of kind terecht moest staan, vielen flauw van emotie, huilden openlijk, en boden de daders niet zelden bloemen aan als een blijk van medeleven. In de rechtszaal zagen die dames de omstandigheden van hun eigen leven dramatisch opgevoerd. Velen moeten gedacht hebben - stilletjes natuurlijk - *There, for the Grace of God, go I.* Opmerkelijk is het *ongeloof* waarop zulke wandaden stuitten. Niet omdat de daad zelf meer *unspeakable* was dan wat mannen op het gebied van de criminaliteit te zien gaven, maar omdat het er bij de rechters, de rechtbankjournalisten en het grote publiek maar moeilijk in wilde dat vrouwen überhaupt tot misdadig gedrag in staat waren. Zij geloofden slechts in vrouwen als evenzovele replica's van de lijdzame Justine: criminaliteit ligt niet in de ‘aard’ van de vrouw. Vrouwen werden allerwegen juist beschouwd als de ‘hoedsters’ van de zeden en de moraal. Daarin is trouwens vandaag de dag nog maar weinig verandering gekomen. Het zwaartepunt van die zedelijke waakhondfunctie lag - en ligt - op het gebied van de seksualiteit. De moordenaressen in de 19e eeuw maakten een goede kans op vrijspraak als hun seksuele levenswandel onberispelijk was. Een kuise vrouw moordt niet, was de onuitgesproken premisse. Een kuise vrouw is een heilige. Was echter aangetoond dat zij seksueel niet van onbesproken gedrag was, dan viel het oordeel des te harder uit. Niet zelden werd zo'n ‘ontaarde’ dame harder gestraft dan een man die een vergelijkbaar delict gepleegd had.

Heilige of monster, madonna of hoer. Het is het dilemma waarin de vrouwen die Sade schetste gevangen zitten, evenals hun ‘zusters’ in het echte leven van de 18e en 19e eeuw. Het zal vrouwen uit onze tijd ook niet vreemd voorkomen. Sade bekommerde zich overigens niet om hun rolverwarring uit humanitaire overwegingen. Hij mag een moreel pornograaf zijn, een zieleherder was hij niet. Net zo min als een feminist avant la lettre. Angela Carter veronderstelt dat hij - impliciet - wel degelijk een verandering van de maatschappij voorzag als vrouwen zich actiever - desnoods beestachtiger - zouden gaan gedragen. Ze schrijft:

> ... hij spoort vrouwen aan om zo actief te neuken als ze maar kunnen, zodat ze zich onder de stoom van hun tot dusverre nog niet aangeboorde seksuele energie al neukend toegang tot de geschiedenis kunnen verschaffen, en, op die manier, de geschiedenis veranderen.

‘Neuken’, dat zal duidelijk zijn, betekent bij Sade heel wat meer dan een ‘nummertje’: het is hem - in overdrachtelijke zin - neuken of verneukt worden. Misschien zwaait Angela Carter Sade op die manier wel teveel lof toe. Zijn visie op zijn heldinnen - Justine en Juliette - is immers vooral een ‘statische’: hun lot wordt bepaald door hun onveranderlijke ‘natuur’. Het bevrijdende van Sade is echter ontegenzeggelijk, dat hij niet terugschrikt voor het vooruitzicht dat vrouwen even machtig, zelfverzekerd en actief kunnen zijn als mannen. Hij dacht ze een eigen, autonome seksualiteit

toe, geheel los van hun rol in huwelijk en voortplanting. Een opvatting die - zoals Carter constateert - ook in onze dagen nog omstreden is. Hij wist dat de vrouwelijke seksualiteit ten nauwste samenhing met het prikkelen van de clitoris, een inzicht dat Freud later weer zou verdoezelen, en dat pas door het werk van Masters en Johnson algemene bekendheid kreeg. In al deze opzichten was hij zijn tijd ver vooruit. Het feminisme heeft hij in zoverre iets te leren, dat hij de meest radicale vleugel daarvan een spiegel voorhoudt van het geïdealiseerde vrouwenbeeld dat daar opgeld doet: Justine, het immer klagende slachtoffer, té teer gebouwd voor de maatschappelijke realiteit. Het alternatief dat Sade biedt is echter minder bevrijdend: het perspectief dat vrouwen hun zelfstandigheid zullen moeten bekopen met een staat van totale verloedering is weinig aanlokkelijk. Maar op dat pad hoeven vrouwen de libertijnse mensenhater niet noodzakelijkerwijze te volgen. Sade beschouwde de wereld als een ‘bordeel’, anders niet; een genuanceerder kleurenschema dan zwart-wit kende hij niet. Om dat mistroostige wereldbeeld op de lezer over te brengen koos hij *vrouwen* als zijn belangrijkste romanpersonages: als hij aannemelijk kon maken dat zelfs deze reine schepsels - de patenthoudsters op de moraal bij uitstek - ten prooi konden vallen aan liederlijkheid, dan was zijn stelling bewezen dat de moraal niet bestaat. Althans niet in déze samenleving. Dát zou de lezers die sidderden van zijn moordenaressen en hun *unspeakable crimes* overtuigen. De redenering werkte echter ook andersom: nadat hij had ‘aangetoond’ dat de wereld immoreel is, moest dat vervolgens dienen als verklaring voor het feit dat een actieve vrouw wel móet vervallen tot misdadigheid. De geoefende *debater* ontwaart hier een tautologie of cirkelredenering.

Sade kon zich niet voorstellen dat er een samenleving kon bestaan waarin vrouwen niet zouden hoeven kiezen tussen een leven in het klooster of in het bordeel. Evenmin kon hij zich voorstellen dat vrouwen ingewikkelder in elkaar zitten dan moreel geprogrammeerde robots. Zoals Justine behept is met ‘deugd’ zo is Juliette behept met ‘ondeugd’: in die zin maken ze geen van beide een echt ‘morele’ keuze, ze hebben niets te kiezen, ze volgen hun ‘natuur’. Het is zijn verdienste dat hij die ‘natuur’ zowel tot het goede als het kwade in staat achtte. Een dergelijk inzicht zou de feministische ideologie anno nu ten zeerste verrijken, of in ieder geval realistischer maken. Het volgen in de voetsporen van Justine lijkt mij in geen geval de weg die leidt tot vrouwenbevrijding! Het is jammer dat hij niet een derde mogelijkheid heeft overwogen: een maatschappij die niet alleen uitbuiters en uitgebuiten zou kennen, maar meer democratische verhoudingen en toenemende gelijkheid. In zo'n samenleving zou een actieve vrouw nog wel iets meer kunnen doen met haar vrijheid dan plunderen, verkrachten en moorden. Uiteindelijk blijft de pornografische verbeeldingskracht van Sade toch een Pornotopia: een bevroren wereld. Het wassenbeeldenkabinet van Madame Tussaud en meer in het bijzonder *the chamber of horrors*, vol met de afgietsels van beulen en slachtoffers, voor de eeuwigheid verstard in hun bloedige pose.

Angela Carter, *The Sadeian Woman*, Virago, London, 1979, Imp. Van Gennep, f 13,30.

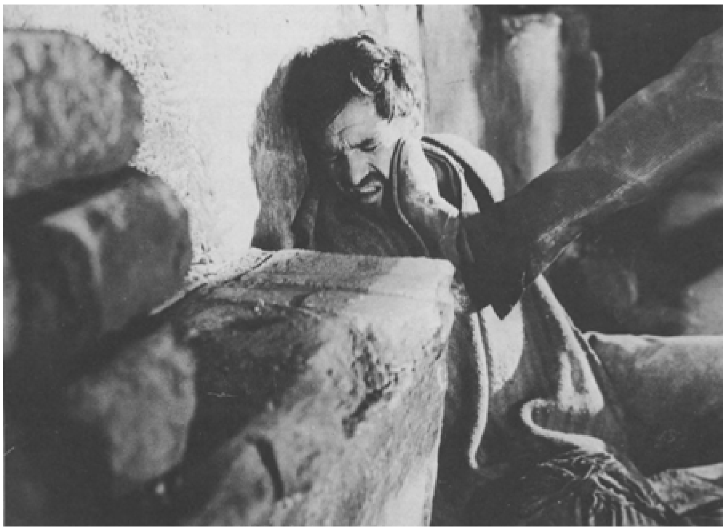
Steven Marcus, *The Other Victorians*, New American Library, New York, 1977, Imp. Van Ditmar, f 16,60.

Mary S. Hartman, *Victorian Murderesses*, Schocken Books, New York, 1977, Imp. Ruward Den Haag, f 18,40 (paperback).

Donald Unger
Sade, sadisme en cinema

In Nederland worden de romans van de Markies de Sade gewoonlijk beschouwd als pornografie. Ze staan bekend als ‘immoreel’, schunnig en aanstootgevend. De schrijver zou een krankzinnige zijn geweest, die terecht is opgesloten. Het lezen van die romans is alleen oogluikend toegestaan aan sexmaniakken, pubers en gefrusteerde ouden van dagen.

In Frankrijk wordt heel anders aangekeken tegen Sade. Er wordt erkend dat hij er een bepaalde filosofie op na hield, die in de kern atheïstisch en materialistisch is. Hij geldt als een psycholoog, die zich als één der eersten heeft losgemaakt van godsdienstige vooroordelen over de menselijke natuur en inzicht verschaft in de ware drijfveren van het menselijk handelen in het driftleven. Hij geldt als een revolutionair, die via verhalen over sexuele onderdrukking onderdrukkende mechanismen in de menselijke samenleving aan de kaak heeft gesteld. Hij zou het klassekarakter van de maatschappij lang vóór Marx hebben blootgesteld.



Francisco Rabal wordt als priester vernederd en vertrapt in Buñuels *Nazarin.*

Franse intellectuelen als Roland Barthes en Michel Foucault vonden het niet beneden hun waardigheid zich met het werk van de ‘Goddelijke Markies’ bezig te houden. Een cineast als Luis Buñuel voelt zich verbonden met diens filosofie.

We willen in het volgende artikel aandacht besteden aan

1) het gebruik van wreedheid bij het overbrengen van een bepaalde boodschap, zoals dat in literatuur, theater en film allang gebeurt. Sade doet het ook, maar hij moraliseert niet op de traditionele manier. Hij verwerpt uitdrukkelijk het besef van schuld en boete. Dat is hem kwalijk genomen: juist daarom heet hij ‘sadist’.

2) De surrealistische visie op Sade, die van belang is voor een begrip van de films van Buñuel. Buñuel gaat niet door voor een sadist, maar ‘Sadisch’ is hij zeer zeker.

3) De interpretatie van Sade als fascist, die onlangs weer in de belangstelling is gekomen via Pasolini's film *Salo of de 120 dagen van Sodom.*

Het is er ons vooral om te doen geweest aan te tonen, dat de kwalificatie ‘sadist’ verbonden met het fenomeen van de ‘sadistische film’ vaak betrekking heeft op een zeer eenzijdige opvatting van moraal. Moraal is niet hetzelfde als schuld-en-boete-moraal en morele bedoelingen bij het gebruik maken van wreedheid als medium plaatsen een regisseur niet zonder meer boven een ‘sadistische’ regisseur.

Het zou misschien het beste zijn als we het niet meer over de ‘sadistische film’ hadden, zoals we het ook niet meer zo gauw over een ‘pornografische film’ hebben. Het verschil tussen ‘kunst’ en sadisme is in de praktijk even groot als het oude verschil tussen ‘kunst’ en porno.

1. Het theater van de wreedheid

Als we over de invloed van de romans van de Markies de Sade op de film spreken dan denken we gewoonlijk aan de zogenaamde sadistische film. Dat wil zeggen: een film vol met gewelddadige en schokkende scènes, waarvan de toeschouwer geniet of in ieder geval geacht wordt te genieten. De sadistische film wordt dan ook meestal gedefinieerd in zijn relatie tot het publiek en vooral tot de verlangens en reacties van dat publiek. Dat is nogal schijnheilig.

De bioscoopbezoeker krijgt opgediend wat de filmmaker wenst op te dienen. Of een film sadistisch is wordt niet in eerste instantie bepaald door de veronderstelde verlangens van de toeschouwers, maar door de bedoelingen van de cineast. Die is verantwoordelijk voor het sadisme in de film en niet het publiek.

De makers van de Frankenstein- en Draculafilms noemen hun produkten openlijk horrorfilms en laten zich voorstaan op hun talent in het scheppen van gruwel- en angsteffecten. Maar de regisseurs van de Engelse Hammerstudio's behoren tot de weinigen die van hun sadistische bedoelingen geen geheim maken. De fans van de bezeten geleerde en de rondwarende vampier komen er van hun kant voor uit dat ze op het beklemmende en broeierig-dreigende in een film afgaan en zo onbeschaamd zijn vele kijkers niet.

Hoe staat het met een serieuze cineast als Igmar Bergman?

Niemand zal hèm zo gauw een sadist noemen, maar toch bevatten sommige van zijn films de afschuwelijkste taferelen. *De Maagdenbron* laat de meest gedetailleerde verkrachtingsscène uit de geschiedenis van de cinema zien. In *Schreeuwen zonder antwoord* wordt in close-up een vagina met een glasscherf opengesneden.

Kijkt het publiek van de ‘serieuze’ film hier werkelijk met gepaste deernis naar? En wat is de bedoeling van de beroemde Zweedse kunstenaar eigenlijk? Ongetwijfeld een respectabele, zal menigeen denken. Bergman gaat door voor een moralist. Hij is stichtelijk en laat het lijden zien om het aan de kaak te stellen.

Het uitbeelden van wreedheid en geweld met stichtelijke bedoelingen heeft in de geschiedenis van film en theater een opvallend lange traditie.

Die traditie wordt objectief geaccepteerd en gewaardeerd. Maar subjectief is het vaak moeilijk om een grens te trekken tussen een wreed schouwspel met en één zonder moraal, hoe ‘edel’ de idee achter het eerste ook mag zijn. In de oude Griekse treurspelen wordt het wel diep ellendige lot van bijvoorbeeld Oedipus, de vadermoordenaar, getoond. De toeschouwer moest als gevolg daarvan een ‘katharsis’ ondergaan, een ‘loutering’ in morele zin. Hij diende te beseffen wat het

betekende ‘gezondigd te hebben d.w.z. zich schuldig te hebben gemaakt aan ‘hubris’, overmoedig gedrag jegens het gezag van de goden der Grieken, en te beseffen welke straf daarop stond. Want Oedipus wordt gestraft voor de moord op zijn vader en het huwelijk met zijn moeder, voor overtreding van de door de goden gegeven moraal. De middeleeuwse passiespelen hebben het ‘heidendom’ van de klassieke tragedies afgestroopt, maar hun schuld-en-boete-psychologie behouden. Deze spelen schilderden de ‘Passio Christi’, het lijden van Jezus Christus, met een wreedheid die in de moderne versie van Oberammergau haar weerga niet vindt. In de teksten, die van de middeleeuwse opvoeringen bewaard zijn gebleven, wordt door de beul bij het kruis op Golgotha bladzijden lang gespeculeerd over de juiste techniek van het spijkers inslaan. De bedoeling van dit stuk was om de gelovigen duidelijk te maken dat Jezus' lijden het lot van de rechtvaardige bij uitstek was. Ja meer nog. Via pijn en martelaarschap werden pas deugd en heil bereikt.

Het gruwelijke spektakel van de ‘Passio Christi’ moraliseerde en choqueerde tegelijkertijd. Het moest de toeschouwers via de voorstelling van Gods zoon, die boet voor de ‘zonden’ der mensen, doordringen van hun zogenaamd zondige menselijkheid en van de noodzaak daarvoor op een of andere manier te lijden. Lijdzaamheid was het lichtend voorbeeld dat Jezus, Gods zoon, zelf had gegeven.

Zo kweekten de christelijke spelen evenals de ‘heidense’ tragedies het besef dat het tegendeel van lijdzaamheid, n.l. opstandigheid en verzet tegen de door God en zijn vertegenwoordigers op aarde gevestigd morele orde, ‘hubris’ was.

Zowel het Griekse als het middeleeuwse ‘theater van de wreedheid’ brachten dus in de eerste plaats een boodschap. De schokkende taferelen waren een hard middel tot een moreel doel. Het doel heiligde letterlijk de middelen.

Ook een filmer als Bergman brengt een bepaalde boodschap, waarop we in dit bestek niet kunnen ingaan, en die toeleg blijkt in het algemeen voldoende om een regisseur te vrijwaren van het odium van sadisme.

Dit theater choqueert dus officieel nooit omwille van het choqueren. Zou het dat wel doen, dan pas is men geneigd het openlijk sadistisch te noemen.

Maar wat is de relatie van het ‘theater van de wreedheid’ tot de boodschap, afgezien van de functie, die het vervult als brenger?

Antonin Artaud schrijft hierover: ‘Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits’.

Als we de betekenis van ‘metaphysique’ beperken tot ‘boodschap’ kunnen we concluderen dat Artaud wreedheid niet als een buitengewoon medium voor het brengen daarvan beschouwt. Het is weliswaar een paardemiddel, maar niettemin een conditio sine qua non. De toeschouwers zijn afgestompt, ‘dégénérés’, zegt hij. Ze reageren alleen nog op heftige schokken.

Deze visie van de Franse surrealist is des te actueler, omdat angst en beklemming, ‘l'élément de cruauté’, als onderdeel van film in onze tijd steeds meer ingeburgerd raken.

Terwijl de populariteit van de traditionele horrorfilm scherp stijgt lijkt ook in de ‘serieuze’ film de wreedheid een steeds belangrijker plaats in te nemen. We hebben het al gehad over de gruwelijke scènes in sommige films van Bergman, maar het recente werk van bijvoorbeeld de serieuze Stanley Kubrick (*The Shining*) spreekt boekdelen. Waar is het verschil tussen die film en een horrorfilm? De Britse criticus James Monaco constateert in een beschouwing over horror en film: ‘Thrills create the most immediately measurable audience response’. Daar wordt dan wel steeds meer op ingespeeld. Evenals Artaud neemt Monaco een vorm van afgestomptheid waar, wanneer hij schrijft: ‘Perhaps we are all so masochistic now that our main form of entertainment is to get our minds blown’.

Er is zo langzamerhand ruimte voor begripsverwarring. Het publiek van onze tijd wordt afwisselend sadistisch en masochistisch genoemd. Het geniet van het zien lijden, van de schok

die het daarbij zelf ondervindt: het reageert afwisselend sadistisch en masochistisch. Betekent dat dat het afgestompt is? En reageert alleen het hedendaagse publiek zo? De ‘Etat de dégénérescene’, waar Artaud het over heeft: wanneer is die eigenlijk begonnen?

In het voorgaande is sprake geweest van ‘theater van de wreedheid’ in vroegere tijden. Ook in het Griekse Epidauros werden de toeschouwers geconfronteerd met ‘thrills’. De middeleeuwer, die naar de ‘Passio Christi’ keek, reageerde ‘par la peau’. De ‘afgestomptheid’ is niets anders dan de sado-masochistische trek, die eigen is geweest aan de ‘beschaafde’, theaterminnende toeschouwer vanaf de oudste tijden tot op heden.

Een teken van ‘dégénérescene’? Maar dan komen we dicht in de buurt van de stelling van Jean-Jacques Rousseau, dat de beschaafde mens als zodanig gedegenereerd is.

Misschien onderschrijft ook Artaud die stelling. Maar dat doet er hier niet toe. Bij al zijn wreedheid is de Franse surrealist geen sadist. De schok is bij hem officieel middel tot het brengen van een bepaalde boodschap, de ‘métaphisique’. In die zin is ook de Markies de Sade geen sadist.

Sade heeft zijn omstreden romans geschreven met de bedoeling een bepaalde filosofie over te brengen, de filosofie van de opstand tegen de gevestigde orde. Hij legt in zijn werk de wreedheid ten grondslag aan alle verhalen, een rauwe, caricaturale en daarom des te meer naar de naakte en door hem verachte realiteit verwijzende wreedheid. Om die reden geldt hij voor Artaud en de andere surrealisten als hun voorloper. Want het surrealisme is het blootleggen van het onderbewuste, de voorloper tegen het oppervlakkig reëel bestaande in haar wreedste vorm.

2. Sade de surrealist

De romans van de Goddelijke Markies zetten het oorspronkelijke ‘theater van de wreedheid’ op zijn kop. De schuld-en-boete-psychologie wordt er namelijk uitgelicht.

Waar de klassieke en middeleeuwse stukken door middel van schokkend schouwspel wilden waarschuwen tegen opstandigheid en verzet en ter verdediging van de ‘goddelijke orde’ dienden, gebruikt Sade dit medium juist om die orde genadeloos te bekritiseren. Dat is zijn doel. Sade is eerst en vooral atheïst en vrijdenker. ‘L'esprit le plus libre, qui ait jamais vécu’ noemde Apollinaire, de ‘vader’ van het surrealisme, hem ooit. Dat atheïsme blijkt met name uit het wegnemen, het ontkennen van Schuld en Boete.

De markies stelt zich op als ‘realist’, niet als moralist. Moraal in de zin van een stelsel van religieuze geboden voor het doen en laten van mensen beschouwt hij als een masker.

In het voorwoord tot *Liefde's misdaden*, getiteld ‘Gedachte over de romans’, vaart de markies uit tegen hen, die hem willen betichten van ‘perverse’, of zoals we nu zouden zeggen: sadistische, bedoelingen:

> Waar mijn romans toe dienen, schijnheilige en perverse lieden, want alleen u stelt die belachelijke vraag, wel, ze dienen om u te schilderen zoals u bent, trotse lieden die u aan de uitbeelding wilt onttrekken, omdat u de resultaten en de uitwerking ervan vreest, want de roman biedt, als men het zo mag zeggen, het tafereel van eeuwenoude zeden, en is voor

de filosoof die de mens wil leren kennen, van even essentieel belang als de geschiedenis. Want de burijn van de geschiedenis graveert hem alleen als hij zich laat zien, en dan is hij zichzelf niet meer, ambitie, trots, bedekken zijn gelaat met een masker waarop niet veel anders meer te lezen staat, en niet zijn eigen gezicht; de roman daarentegen schildert zijn innerlijke drijfveren... tekent hem, zodra hij dat masker aflegt, dat is heel wat interessanter en tegelijkertijd heel wat echter - kijk dat is het nut van (mijn) romans, kille zedenmeesters, u slacht die stommeling die vroeg: en waarom schildert men portretten?

Het klinkt allemaal heel uitdagend en subversief en zo is het ook bedoeld. De filosofie van de Goddelijke Markies wordt in dit verband aangeduid als ‘sadité’. (Wat wij sadistisch noemen heet in het Frans ‘sadique’.)

André Breton en de zijnen wisten wel degelijk dat er andere interpretaties van Sade's werk bestonden en nog bestaan. Zij zetten zich hiertegen af, met name toen zij geïnspireerd door de ‘sadité’ films begonnen te maken. Ado Kyrou brengt het als volgt onder woorden in ‘Le surréalisme au cinéma’: Je voudrais faire une différenciation entre le sadisme libérateur, sain, révolté d'un Buñuel et le sadisme maladif, gratuit et gênant des pédéerastes. Le premier est révolte, érotisme; le second mièvrerie forcée, affichage, aveux de bourgeoisie caractérisée’.

Niet de ons bekende sadistische film geldt als interpretatie van Sade's filosofie, maar de film van Luis Buñuel, de grootste levende surrealistische cineast. De Spanjaard heeft evenals zijn geestverwant Kyrou gewezen op de noodzaak de ‘sadité’ niet te verwarren met sadisme: ‘Nous, les surréalistes, nous avons été des partisans de Sade, nous n'avons jamais été “sadique”, que cela soit bien entendu’, aldus Buñuel. Ado Kyrou is niet de enige auteur, die hem bejubelt als de filmische vertolker van Sade's filosofie. Georges de Courtelay schrijft in zijn *Le sadisme au cinéma* dat ‘l'oeuvre de Luis Bruñel offre exemple unique d'une connaissance et d'une assimilation parfaite de Sade’. In grote bewondering roept deze kenner van de sadistische film bij uitstek: ‘En fait, il n'y a jamais eu qu'un seul réalisateur dont les rapports avec Sade ont pu s'instaurer sur le terrain de la conscience et d'égal à d'égal’.

Een scène uit Pasolini's *Salo ou les 120 journées de Sodome.*

Maar niet alleen speciale studies over surrealisme en sadisme op het witte doek maken gewag van de verbondenheid van de Goddelijke Markies met de godloochende Spaanse kunstenaar. De Duitse filmhistorici Ulrich Gregor en Enno Patalas constateren in hun standaardwerk over de geschiedenis van de cinema dat Buñuels werk vol zit met zwarte humor en toespelingen op de romans van Sade. Des te merkwaardiger is het daarom dat de biograaf van de grote regisseur, Francisco Aranda, nauwelijks ingaat op diens 'sadité' in zijn overigens schitterende boek. Mocht hij niet zoveel aandacht aan deze 'Wahlverwandtschaft' besteden, omdat het werk in Franco-Spanje moest verschijnen? De clericale censuur was daar in 1969 nog heel actief, maar de

tijden zijn veranderd. Dit voorjaar heeft de universiteit van Madrid aan de oude meester een gouden medaille uitgereikt voor 'zijn bijdrage aan de Spaanse cultuur en de mondiale cinema'.

In het voetspoor van Sade stelt de cineast zich tot taak de bourgeoismoraal te ontmaskeren, die hij beschouwt als de 'anti-moraal, want gegrondvest op zeer onrechtvaardige instellingen: de godsdienst, het vaderland, het gezin en andere zuilen van de maatschappij'.

De 'gevestigdheden' van onze samenleving moeten het in alle films van Buñuel ontgelden. Hij slaat meteen onbarmhartig toe in zijn eerste werkstukken: *Un chien andalou* (1928) en *L'Age d'or* (1930). Deze films worden op grond van hun anti-conventionele, schokkende montagetechniek en vooral wegens de voor die tijd bijzonder schaamteloze erotiek en wrede spot met alles wat fatsoenlijk mag heten de meest 'Sadische' films van de Spanjaard genoemd. Uit *Un chien andalou* is met name de opname van het doorsnijden van een oog beroemd geworden. Kyrou noemt de film in koprollende geestdrift 'de eerste, die is gemaakt opdat de toeschouwer het kijken niet meer kan verdragen, de eerste niet aantrekkelijke film'. Aantrekkelijk vond het grote publiek de 'Andalusische hond' zeker niet. Hij veroorzaakte een schandaal, vooral nadat Buñuel hem 'een wanhopige, een hartstochtelijke oproep tot moord' had genoemd. Maar voor de surrealist was het schandaal een revolutionaire daad an sich. *L'Age d'or* provoceerde nog meer dan de eersteling. De film eindigt met de uittocht van de libertijnse schurken uit het kasteel Schilling, dat in Sade's *De 120 dagen van Sodom* het toneel van volstrekt absurde orgieën is. Eén van de misdadigers lijkt sprekend op een bidprentje van Jezus en in Frankrijk barstte de bom.

De recensent van de vooraanstaande conservatieve 'Figaro' schreef dol van kwaadheid: 'Un film intitulé *L'Age d'or* multiplie en spectacle public les épisodes les plus obscènes, les plus répugnants, les plus pauvres. La Patrie, la Famille, la Religion y sont entraînées dans l'ordure'. Wat het laatste betrof had de criticus overigens groot gelijk. Beide films zijn een uitnodiging tot bevrijding van alle soorten dwang, tot ondermijning en vernietiging van alle heersende normen, tot een echt Nietzscheaanse 'Umwertung aller Werte'. Evenals de Goddelijke Markies werkt Buñel zijn revolutionaire boodschap uit via erotiek en wreedheid. Erotiek, niet in de zin van alleen sex, maar inderdaad van liefde, is voor de surrealisten het symbool van de bevrijding. Juist daarom laat de Spaanse regisseur telkens weer en nadrukkelijk zien hoe kerk en bourgeoisie zich van erotiek bedienen om liefde te onderdrukken.

Mag Buñuels 'sadité' het duidelijkst blijken uit zijn twee eerste films, waarin hij de schokkende boodschap verpakt in een schokkende vorm, ook in latere, wat minder rebelse films, verwerkt hij de filosofie van de Markies de Sade. *El* (1952) is het verhaal van een pathologisch geval. In dit werk, dat volgens de Franse filmhistoricus Georges Sadoul van alle latere Buñueliana het meest verwant is aan *L'Age d'or*, is de hoofdpersoon een eenzame rijkaard van middelbare leeftijd. Francisco heeft zijn maagdelijkheid altijd even zorgvuldig bewaard als zijn vermogen. Hij is vroom katholiek en gaat trouw naar de kerk. Op een dag ziet hij tijdens de mis een meisje, waar hij op slag smoorverliefd op wordt. Hij maakt werk van haar en tenslotte stemt ze toe in een huwelijk. Maar als getrouwde vrouw wordt ze geteisterd door Francisco's toenemende jaloezie, die hem steeds gekker maakt. Op een nacht komt hij haar kamer binnen met in zijn handen naald, draad, schaar en antiseptica. Hij is

van plan haar vagina dicht te naaien. Hier maakt *El* een duidelijke toespeling op Sade's *De slaapkamerfilosofen*, waarin zo'n plan ook wordt uitgevoerd. De vrouw weet te ontsnappen en haar man eindigt krankzinnig in een klooster.

De vermenging van antikatholicisme en antibourgeoisinstelling is evident. Het motief van de sexuele wreedheid is hier direkt ontleend aan de schokeffecten van de Goddelijke Markies en manifesteert zich in andere films niet meer zo rauw. Maar de hoofdpersoon in *Ensayo de un crimen* (1955) lijkt als twee druppels water op Francisco.

Archibaldo de la Cruz is een gevierde, maar eenzame kunstenaar. Hij belijdt het katholieke geloof oprecht, maar zijn niet-godsdienstige gevoelens zijn wat troebeler. Archibaldo gaat gebukt onder een traumatische jeugdherinnering, waardoor hij sexuele lust en moordlust niet van elkaar weet te scheiden. Maar zijn voortdurende pogingen een vrouw te vermoorden mislukken telkens. Tenslotte troost de man zich met een wassen vrouwepop, die hij verbrandt in een oven.

Buñuel laat de gefrustreerde lustmoorden fungeren als symbolen voor impotentie en hij maakt er een prachtige zwarte komedie van. Een Spaans criticus heeft hem de films eens aangewreven als ‘pornografie’, waarop de cineast antwoordde: ‘Al mijn films zijn pornografie’.

Het atheïsme van de Spanjaard is een constante in zijn hele oeuvre, maar in *Nazarin* (1959) slaat hij onverwachts een zeer ernstige toon aan. Hij hoont kerk en godsdienst niet ruw, zoals anders, maar geeft zich moeite de zin van christelijke idealen aanschouwelijk te ontkennen. *Nazarin*, de ‘Nazarener’, is een priester, die simpel en zonder enig opportunisme partij kiest voor de ‘vernederden en vertrapten’. Hij wordt tenslotte uitgestoten door een cynische maatschappij, die hem onmogelijk en onnozel vindt. De priester komt terecht in de positie van de vogelvrije en de revolutionair.

Wat in de film opvalt is dat Buñuel er fragmenten atheïstische dialoog uit het werk van Sade letterlijk in heeft overgenomen: één scène geeft een deel van *Le prêtre et le moribond* van de markies getrouw weer.

Dat is kennelijk niet doorgedrongen tot de hervormde predikant A. Dronkers, die nogal wat waarderende woorden voor *Nazarin* over heeft in zijn studie ‘De zwartrok op het witte doek’. Hij meent weliswaar dat ‘Buñuels hoon van het officiële christendom dikwijls wrang is en zonder zelfkritiek’ en het kost hem soms moeite ‘om in de satire de ernst van zijn bedoeling te onderkennen’ (sic). Maar *Nazarin* is voor Dronkers ‘een christelijke tragedie over een groot man, die ondergaat’. En de regisseur kwalificeert hij als ‘een andere Kierkegaard, die herinnert aan de discrepantie tussen het originele en het historisch geworden christendom’.

Van de invloed van Sade's *Le prêtre en le moribond* op de film maakt de hervormde predikant geen melding en het is trouwens niet zo waarschijnlijk dat een surrealist zich geïnspireerd voelt door de deemoedige en in het stof kruipende Christus. Als Spanjaard en revolutionair zal de filmer het voorbeeld van *Nazarin* eerder hebben gezien in de monumentale, maar eenzame rebel Don Quijote, de ‘ridder van de droevige figuur’.

In het rijk van Franco dacht men na *Nazarin* zelfs dat Buñuel op zijn oude dag wilde terugkeren in de schoot van de Heilige Moederkerk en hij kreeg een uitnodiging weer een film in Spanje te maken. Hij maakte *Viridiana*, waarin het Laatste Avondmaal is gefilmd als een orgie van onderwereldfiguren...

3. Sade de ‘fascist’

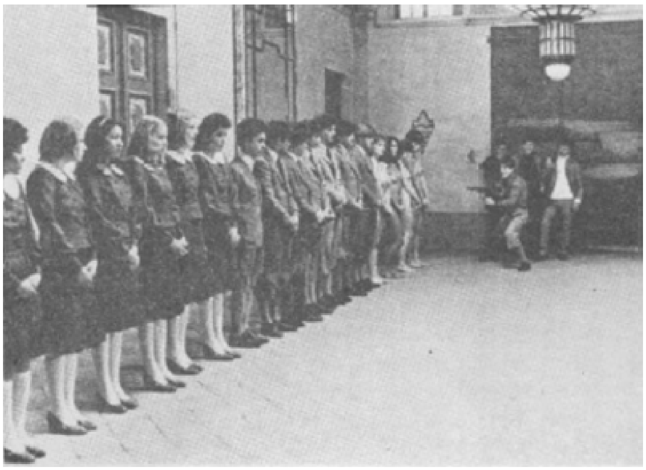
In het voorgaande is gesproken over de verschillende interpretaties van de filosofie van de Goddelijke Markies: er is Sade ‘de bevrijder’, maar ook Sade de ‘sadist’. De

surrealistische opvatting ging lijnrecht in tegen de traditionele en nog steeds dominerende. André Breton c.s. vonden in het werk van de wrede aristocraat een revolutionaire visie, maar ook hun eigen visie op hem was revolutionair.

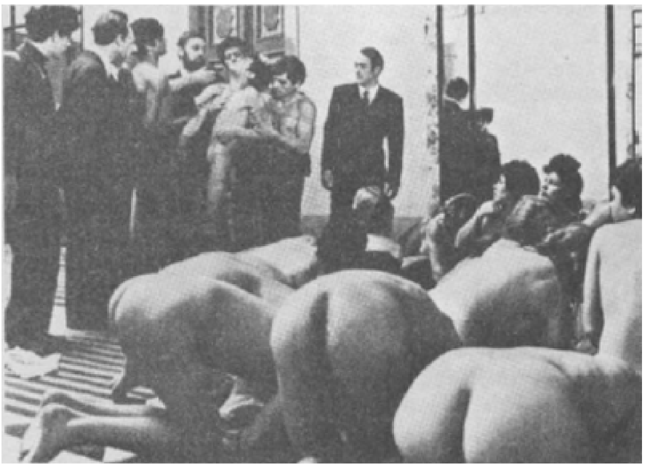
De 'sadité' wordt zoals hierboven uitgelegd is, in eerste instantie gekenmerkt door een 'subversieve' instelling. Donatien-Alphonse-François markies de Sade staat op tegen de gods-

dienst, de kerk, de gevestigde moraal, tegen gezag en orde. In zijn romans trekt hij vooral van leer tegen de psychologie van Schuld en Boete, die de religieuze en voor hem schijnheilige moraal kenmerkt en de basis is van het klassieke 'theater van de wreedheid'. Juist omdat hij die psychologie bestrijdt wordt hij tot op de huidige dag door velen beschouwd als 'immoreel', als 'verdorven', als 'misdadig', als een voorloper van het fascisme. Maar op zijn manier is de Goddelijke Markies natuurlijk ook een moralist. In die zin is hij geen fascist, wanneer we fascisme tenminste opvatten als vervanging van moraal door geloof in het recht van de sterkste.

L'encadrement du social.



Le pensionnat où déjà le nu désigne l'humilité.



Le troisième sens.

Mario Praz, schrijver van de beroemde *Romantic Agony*, heeft in die studie de aanzienlijke invloed van Sade op de Westeuropese letterkunde onderzocht. Maar de filosofie van deze 'pornograaf' verwerpt hij vol weerzin. In een zeer opvallende inleiding tot *Three Gothic Novels: The castle of Otranto/Vathek/Frankenstein*, die als een apart en boeiend literair-filosofisch essay gelezen kan worden, bestempelt Praz Sade tot een 'throw-back'. Deze 'Goddelijke Markies' wil terug naar de 'natuurstaat', schrijft de Italiaanse literatuurspecialist, die, zoals iedereen weet, gekenmerkt wordt door 'murder, destruction and sexual promiscuity'. Alleen al het noemen van sexuele losbandigheid in één adem met moord en vernietiging bestempelt Mario Praz tot een echte christelijke conservatief en het is ook geen wonder dat hij in het essay de 'natuurstaat' belicht vanuit het besef van 'erfzonde'. Het is geen wonder maar wel jammer, dat deze grote en oorspronkelijke wetenschapsmens allesbehalve waardering heeft voor de revolutionaire en militant-atheïstische tendens van Sade's werk. Niettemin geeft hij toe:

> He (Sade) has been hailed as a great moralist, who has contributed to the progress of enlightenment; he has torn the web of abstractions painfully woven by man through aeons, and presented him with a distorted mirror, which nevertheless contains his disturbing authentic image.

Verontrustend is de filosofie van de markies inderdaad. Dat is revolutionaire filosofie altijd. Maar waarom zou het 'authentieke beeld van de mens' zo verontrustend zijn? Praz schrijft: 'Sade had recorded and made articulate for us the voice of the cave-man, that extinct species which still lingers at the bottom of our souls'.

Au sujet de la pantomime fasciote.

Le déjà vu, vécu, le permanent.

In ons hart zijn we dus allemaal Neandertalers, aldus de auteur. Dat is een andere formulering van de oude, wrange uitspraak: ‘De mens is de mens een wolf’. Maar sommige mensen zijn wel wat wolfachtiger dan anderen en bepaalde groepen hebben meer gelegenheid, want meer macht dan anderen om de ‘wolf uit te hangen’. Sade gaat uit van een amorele menselijke natuur. Immoreel maatschappelijk gedrag koppelt hij niet onmiddellijk aan die natuur, maar aan bepaalde sociale machtsverhoudingen.

De onderdrukkers en misdadigers in zijn romans behoren zonder uitzondering tot de heersende klassen. Die kunnen zich veroorloven om ongestraft de 'wolf uit te hangen'. De Goddelijke Markies stelt nergens de menselijke natuur aan de kaak: dat doen kerk en godsdienst. Hij heeft het gemunt op machts- en klasseverhoudingen en daar moeten de clericale en andere heersers van zijn tijd niet zoveel van hebben.

Maar voor velen is het maar één stap van Sade de bestrijder van schuld-en-boete-psychologie naar Sade de 'fascist'. Hij zou de moorddadige want niet door moraal gehinderde 'caveman' juist verheerlijken. Die opvatting is ook doorgedrongen in de film.

Al in 1963 maakten regisseur Roger Vadim (de ontdekker van Brigitte Bardot) en scenarist Roger Vaillant (schrijver van de beroemde roman *La Loi*) de film *La Vice et la Vertu.* De hoofdpersonen zijn Justine de 'deugdzame' en Juliette de 'verdorvene'. Zowel titel als eigennamen verwijzen duidelijk naar het werk van de Goddelijke Markies. Deze film speelt zich af in Frankrijk in de Nazitijd. De SS treedt op als hoedster van Sade's filosofie en het fascistische concentratiekamp wordt voorgesteld als de logische consequentie van de 'sadité'. Juist de typisch 'Sadische' omkering van het religieus-morele psychologiseringsmechanisme ontbreekt echter in *La Vice et la Vertu* volledig. De film is een moderne variant op het oude passiespel. André Cornand schrijft terecht: 'La mort de Juliette, ou celle de Justine apparaissent comme châtiment, expiation, intervention du destin ou d'une puissance divine. La morale chrétienne est sauve'.

Het moderne passiespel als interpretatie van Sade's 'fascisme' is vier jaar geleden nieuw leven ingeblazen door Pier Paolo Pasolini. *Salò of de 120 dagen van Sodom* is eigenlijk een zeer christelijke en vrome film. De zwarte humor en het atheïsme van de Goddelijke Markies ontbreken ten enen male en *Salò* staat geheel in het teken van het Lijden, van martelaarschap. 'Mijn God, mijn God, waarom hebt ge mij verlaten!' roept op een gegeven moment één van de slachtoffers van de fascistische beulen in diepste vertwijfeling uit. Op dat moment is deze omkering van Sade letterlijk een 'Passio Christi' geworden, een 'Evangelie volgens Pasolini'. Het filmisch universum van de 'marxist met het franciscaanse levensgevoel', zoals hij is genoemd, huivert van pijn, leed, haat en ellende. Pierre Leprohon spreekt in zijn studie van de Italiaanse cinema over Pasolini's 'miserabilisme', een verwrongen en maniëristische variant op het inderdaad humane en bewogen neo-realisme, waar de laatste tijd weer zoveel belangstelling voor is. Al in *Accatone* zijn de pseudo-filosofische en esthetische pretenties aanwezig, die in *Salo* de 'sadité' zouden omdraaien, zouden 'perverteren'. De zo gevierde cineast hoort thuis bij het klassieke 'theater van de wreedheid', maar hij is helaas een paar eeuwen te laat geboren. Het ligt ook voor de hand dat hij eerst Griekse tragedies als *Edipo Re* en *Medea* zou filmen, om vervolgens over te stappen op het *Vangelo secondo Matteo*, de oervorm van het passiespel. Over dit werk van de Italiaan merkt Leprohon scherp op: 'Emotion is lacking, especially in the second part, where the Crucifixion is treated in a singularly offhand manner. Far from enhancing te realism, the "dedramatization" of the theme destroys it'.

Dezelfde opmerkingen zouden mutatis mutandis over *Salò* gemaakt kunnen worden. Het is een kille, gekunstelde film, die gespeend is van de religieuze vervoering waardoor de oorspronkelijke 'Passio Christi' werd bezield en waaraan ook de razende subversiviteit van de 'Goddelijke Markies' ontbreekt. het gebruik van de muziek van Carl Orffs *Carmina Burana* bij sommige scènes maakt van *Salò* een esthetisch gedrocht. Het is hier niet de plaats om op Pasolini's marxisme en katholicisme in te gaan, maar wat heeft hem er eigenlijk toe bewogen om een dergelijke verfilming van *De 120 dagen van Sodom* te maken? Antifascisme? Maar

dan hoefde hij toch niet een 18e eeuwse roman als allegorische vorm te gebruiken? En de politieke duidelijkheid van de film wordt bepaald niet gediend door één van de hoofdpersonen te laten zeggen: ‘Macht is de enige echte anarchie en wij fascisten zijn de enige echte anarchisten’.

Was het Sade's sexualiteit die Pasolini zo aantrok? Want in de romans van de Goddelijke Markies wordt opvallend veel aandacht besteed aan anale en homosexuele erotiek en ook in *Salò* laat de homosexueel Pasolini niet na een scène met twee vrijende mannen op te nemen. Het is trouwens de enige echt erotische en hartstochtelijke scène in de film. Dàt aspect van Sade heeft Pasolini in ieder geval niet verdraaid.

De sexualiteit heeft de laatste vier films van de Italiaanse regisseur veel meer beheerst dan de voorgaande. Na het zeer strenge en ingetogen *Vangelo secondo Matteo* waagde hij zich tot verbazing van menigeen plotseling aan ‘frivoliteiten’, als de *Decamerone*, de *Canterbury Tales* en de *Duizend en Eén Nacht.* In die films lag de nadruk niet meer op een bepaalde filosofisch-godsdienstige of sociaal-politieke boodschap, maar op erotiek en sex als zodanig. Pasolini maakte daar zelf in een interview met een Frans tijdschrift een nogal zonderlinge opmerking over: ‘Si vous regardez *l'Evangile* et le *Décameron* avec l'oeil critique, vous voyez que les deux films se ressemblent beaucoup, le style, l'idée du film sont les mêmes: le sexe a pris la place du Christ, c'est tout, mais ce n'est pas une grosse différence.’ Misschien moeten we *Salò* helemaal niet opvatten als een antifascistische film of een verfilming van de roman van de markies de Sade. Misschien heeft de homosexuele marxist Pasolini het in zijn laatste film eindelijk aangedurfd om de mannelijke liefde te laten zien als enige voor hem oprechte hartstocht in een ‘fascistische’ samenleving. Want in het bestoken van die samenleving met ‘katholiek-marxistische’ boodschappen geloofde hij kennelijk niet meer.

Bibliografie

1. Franciso Aranda, *Luis Buñuel: a critical biography*, Londen, 1975 (oorspr. Barcelona, 1969).
2. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1964.
3. Roland Barthes, *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, Paris, 1971.
   Roland Barthes, ‘Pasolini's SALO: Sade to the letter’, in: *(Essays on) Pier Paolo Pasolini*, ed. by Paul Willemen, Londen, 1977.
4. Georges de Coulteray, *Le sadisme au cinéma*, Paris z.j.
5. A. Dronkers, *De zwartrok op het witte doek*, Baarn, 1968.
6. Ulrich Gregor & Enno Patalas, *Geschichte des Films*, Reinbek be: Hamburg, 1976.
7. Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1953.
8. Gilbert Lely, *Vie du Marquis de Sade*, Paris, 1965.
9. Pierre Leprohon, *The Italian cinema*, Londen, 1972. (oorspr. Paris, 1966).
10. James Monaco, ‘Aaaiieeeaarrgghh!: horror movies’, in: *Sight & Sound*, Spring 1980.
11. Mario Praz, *The Romantic Agony*, Cleveland etc., 1967. (oorspr. Rome, 1950).

    Mario Praz, Introductory essay to: ‘Three Gothic novels’, Harmondsworth, Great Britain, 1968.
12. D.A.F. de Sade, *Justine ou les infortunes de la vertu*, Paris, 1969.
    D.A.F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 1975.
    D.A.F. de Sade, *De slaapkamerfilosofen*, Den Haag, 1968.
    D.A.F. de Sade, *Liefde's misdaden*, Den Haag, 1970.

13. Georges Sadoul, *Dictionnaire des films*, Paris, 1976.
Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Parijs, 1977.
14. Patrick Waldberg, *Surrealism*, London, 1972.
15. Het speciale nummer van 'Image et Son' van mei 1973, gewijd aan Sade et la cinéma.
N.B. Hierin is ook het in de tekst geciteerde artikel van André Cornand opgenomen (p. 13).

Gemma Pappot
Sade: schrijven als misdaad
De visie op Sade door de eeuwen heen

Overzicht van de belangrijkste uitgaven van Sade's werken vanaf 1790 tot 1900 gebaseerd op de bibliografie in het Sade-nummer van *Obliques*, 1976, pagina 277-309.

Aline et Valcour	***Justine***	***La Nouvelle Justine***
1793	1791	1797 (2x)
1795	1794	1874
1883	1797	1898
	1800	
	1801	
	1830	
	1870	
	1884	

Juliette	***La Philosophie***	***Les Crimes de l'Amour***
1797	1795	1899
1797	1801	1881
1870	1868	
1874	1870	
1892	1872	
1898	1900	

Onderstreepte jaartallen: dit zijn vertalingen en/of bloemlezingen. De vertalingen zijn in het Engels of Duits. Het merendeel der uitgaven is gedrukt in Holland, Londen en Brussel.

Verder wil ik nog vermelden een aantal politieke geschriften, alle uit 1792: het *Idées sur le mode de la sanction des loix* en enkele petities.

Zoals uit dit overzicht blijkt zijn Sade's belangrijkste werken (met uitzondering van *De 120 dagen van Sodom*) nog tijdens zijn leven verschenen, de meeste zelfs in meerdere drukken, in de periode van 10 jaar die ligt tussen zijn vrijlating uit de Bastille en zijn gevangenschap in Sainte-Pélagie en Charenton. Ook blijkt dat al deze werken in de loop van de 19e eeuw regelmatig herdrukt zijn, in veel groter getale dan algemeen aangenomen werd, en dat Sade wellicht een onbegrepen, maar zeker nooit een onbekend auteur is geweest. De publikaties tijdens zijn leven hebben kunnen plaatsvinden in het betrekkelijke machtsvacuüm van de post-revolutionaire jaren. Wèl neemt Sade de voorzorg alle boeken, behalve *Aline et Valcour* en *Les Crimes de l'Amour* anoniem te laten drukken en ook *Aline et Valcour* draagt alleen maar de vermelding: ‘Geschreven in de Bastille, één jaar voor het uitbreken van de Franse Revolutie (...) Door de burger S.

La Philosophie dans le Boudoir vermeldt op het titelblad: ‘Posthuum werk van de schrijver van Justine’.

In de eerste periode van zijn vrijlating blijkt uit Sade's politiek gedrag en zijn politieke geschriften een zeker optimisme met betrekking tot de Revolutie, en zijn aktiviteiten op dit gebied zijn indrukwekkend als we bedenken met hoeveel moeilijkheden op het persoonlijke vlak hij te kampen had.

Bij de bestorming van de Bastille was een groot deel van zijn oeuvre zoek geraakt - onder andere de voor hem onvervangbare manuscripten van *De 120 Dagen van Sodom.* Zijn familie laat hem in de steek. Hij doet het onmogelijke om geschrapt te worden van een emigranten-lijst waar hij ten onrechte op vermeld staat - iets wat hem politiek en financieel fataal kan zijn. Onder de Terreur wordt hij opnieuw gearresteerd en van december '93 tot oktober '94 in diverse gevangenissen vastgehouden. Na meer dan dertien jaar gevangenschap onder de Monarchie, ontsnapt hij door een gril van het lot aan de guillotine waarvan hij het sinister functioneren vanuit zijn gevangenis maanden had kunnen zien. Dat zijn de jaren die voorafgaan aan het schrijven van *La Nouvelle Justine* en *Juliette*, aan *La Philosophie dans le Boudoir* en intensieve aktiviteit op toneelgebied. Ondanks de uitgaven van zijn boeken zijn het jaren van steeds nijpender armoede. Het huis dat hij met zijn vriendin en diens zoon bewoonde moet hij verlaten in de winter van 1800, om zijn toevlucht te nemen tot het armenhuis van Versailles. Het geld dat hij van de verkoop van zijn bezittingen in de Provence zou kunnen verwachten is enerzijds geblokkeerd vanwege zijn vermeende emigratie, anderzijds door tussenkomst van Mevrouw de Sade, die rente op haar bruidsschat te vorderen heeft.

Tot zover de persoonlijke omstandigheden waarin zijn laatste arrestatie gaat plaatsvinden; de sociale omstandigheden vloeien voort uit het politieke toneel van die dagen.

Justine, Sade's eerste publikatie, is ongetwijfeld zijn meest beroemde roman en zijn tijdgenoten hebben nauwelijks aan zijn auteurschap getwijfeld. De eerste officiële reacties op het boek doen acht jaar op zich wachten maar laten dan door hun felheid het morele en politieke klimaat, dat onder het Directoire en het Consulaat steeds minder tolerant werd, goed voelen. In het blad *L'Ami des Lois* verschijnt op 29 augustus 1799 een artikel, anoniem:

> Er wordt beweerd dat Sade's dood is. Alleen al van de naam van deze schandelijke schrijver komt een lijkenlucht af die de deugd verstikt en afkeer inboezemt: hij is de schrijver van *Justine*, *ou les malheurs de la vertu.* Geen hart, hoe verdorven ook, geen geest, hoe diep ook gevallen, geen verbeelding, van welk een vreemde obsceniteit ook, zijn in staat iets te verzinnen dat zozeer de rede, het schaamtegevoel en de menselijkheid met voeten treedt. Dit werk is even gevaarlijk als het koningsgezinde blad *Le Nécessaire*, want als moed de grondslag legt voor de republiek, goede zeden houden deze in stand; hun ondergang heeft altijd die van wereldrijken tot gevolg.

Sade laat korte berichtjes verschijnen in verschillende bladen om een en ander (zijn dood en zijn auteurschap) te ontkennen... en noemt *Justine* een schandelijk boek.

Er volgen nog meer aanvallen van dezelfde aard, beschuldigingen van geheime verenigingen, oproepen tot ingrijpen van

de politie. In *Le Tribunal d'Apollon* ontstaat er, een maand na het hiervoor geciteerde artikel, een scheldpolemiek tussen Sade en zijn beschimpers waarin de een de ander voor slang en pad uitmaakt en beelden als vergiftigde pijlen, stinkende adem en spugend venijn door geen van beide partijen geschuwd worden. De historicus Michelet zal dezelfde woorden later gebruiken om Sade te kwalificeren, in zijn *Histoire de la Révolution française*

In maart 1801 wordt Sade bij zijn Parijse drukker verrast door een politie-inval. Na verhoren en huiszoekingen wordt hij een maand later opgesloten in Sainte-Pélagie, een voormalig meisjesklooster dat als politieke gevangenis gebruikt werd. Er is geen proces; de reden tot opsluiting wordt 'administratief' genoemd en deze procedure wordt als een gunst voorgesteld met het argument dat een gerechtelijk onderzoek zo'n groot schandaal zou maken dat geen straf ertegen op zou wegen. Later verhuist de gevangene naar het krankzinnigengesticht van Charenton waar hij een relatieve vrijheid van beweging en van materiële zorg genoot, enige tijd toneelvoorstellingen organiseerde met de beste patiënten. Hij zal er tot zijn dood blijven.

Omstreeks 1800 was het in Frankrijk gebruikelijk geworden dat boekhandelaren nieuwgedrukte eksemplaren aan een beoordelingskommissie voorlegden. De politie eiste weldra inzage van manuskripten en gaf al dan niet verlof tot drukken. Hoewel er officieel tijdens het eerste Keizerrijk geen censuur bestond, was de druk van het politieapparaat op de publieke opinie ongekend groot.

In een studie over de censuur in deze tijd van Welschinger, uit 1882, komt de naam van Sade echter maar één keer voor. 'De censuur had ook haar goede kanten,' schrijft de auteur.

> zij verbood de walgelijke geschriften van de Markies de Sade. Deze erotische maniak had de euvele moed zijn romans *Justine* en *Juliette*, in luxueuze band, aan de eerste consul aan te bieden. Bonaparte, door walging bevangen, gooide ze in het vuur. De censuur legde beslag op deze weerzinwekkende geschriften en liet de schrijver arresteren.

Het schijnt dat Sade zijn romans, die onder het Directoire verschenen waren, inderdaad aan alle vijf Directeurs, waaronder Napoleon, toegezonden had. Een passage uit *Le Mémorial de Sainte-Hélène* lijkt het voorafgaande te bevestigen:

> (Napoleon) heeft vermeld dat hij, tijdens zijn keizerschap, gevraagd had om een eksemplaar van het meest afschuwelijke boek dat ooit uit een verworden verbeelding ontstaan is, en dat hij het doorgebladerd heeft: een roman die, ten tijde nog van de Nationale Conventie, de publieke zeden naar zijn zeggen in verontwaardiging gebracht had, zozeer dat de auteur ervan opgesloten was, dat hij niet meer vrijgelaten was en dat hij meende dat hij nog steeds in leven was.

De rol die Napoleon in Sade's gevangenneming gespeeld heeft is duister: er zijn vermoedens dat de eerste Consul gekwetst was door het geschrift *Zoloé et ses deux Acolytes*, een tegen hem en o.a. Joséphine gericht pamflet uit 1800. De tijd van het Consulaat en het eerste Keizerrijk is er een geweest van openbare hielenlikkerij. Schrijvers en drukkers die hierin niet meegingen kwamen regelmatig - soms om absurd kleine opmerkingen - in de gevangenis terecht en bleven daar, net als Sade, zonder proces jaren zitten. Als Consul al stond Napoleon welgezind

ten opzichte van het herstel van de godsdienst: dit werd in 1802 met een plechtig Te Deum gevierd. Als Chateaubriands *Genie du christianisme* verschijnt, laat Napoleon ervoor zorgen dat de schrijver het boek aan hem opdraagt. En als Sade in 1814 in Charenton sterft geeft zijn zoon Donatien (zijn enige andere zoon is in 1809 als luitenant gesneuveld) de politie permissie de manuscripten van zijn vader die strijdig zijn met de goede zeden, te vernietigen, in een poging de naam Sade van smetten te zuiveren...

Sade's invloed gedurende de 19e eeuw

De opluchting in Charenton, het officiële verbod van *Justine* in 1815, de inbeslagnemingen van verschillende oplagen hadden het effekt dat er een legende ontstond rondom Sade en dat er voor zijn boeken klandestien hoge prijzen werden betaald. Voorlopig is de invloed van Sade's oeuvre gering: de enige schrijver die vermeld kan worden is Benjamin Constant. (zie het boek van Beatrice Didier in de biografie).

Verschillende biografieën (hier is bedoeld: boeken met korte levensbeschrijvingen van 'alle' schrijvers) vermelden hem. In 1825 komt in de biografie Michaud een korte vermelding van Sade voor, onlangs pogingen van zijn zoon om dit tegen te houden. De visie op de mens wordt hierin vertroebeld door de ideeën die uit zijn boeken blijken; wel wordt de aandacht gevestigd op Sade's sympathie voor de Revolutie. 'Geen enkel personnage uit de huidige tijd kan met hem vergeleken worden, tenzij men hem naast de Maarschalk de Rais (Blauwbaard) plaatst.' De biografie Rabbe uit 1834 is veel uitvoeriger over Sade, en veel genuanceerder. Sade wordt erin beschreven als een produkt van de verworden zeden van zijn tijd en er wordt zelfs melding gemaakt van de slechte invloed die zijn oom, de abbé de Sade, op hem gehad zou hebben. Zijn boeken zijn wraakpogingen, ontstaan tijdens een lange en smartelijke gevangenschap.

> Toen hij uit de gevangenis kwam heeft Sade op generlei wijze deel gehad aan de misdaden van onze Revolutie. (...) Het enige waarin hij superieur is aan zijn collega's in de misdaad, is de openlijkheid waarmee hij deze laat zien, het feit dat hij over voldoende gaven heeft beschikt om er een soort leer uit op te bouwen, en over genoeg brutaliteit om dat te publiceren. Deze verwijten wegen in feite al zwaar genoeg om zijn reputatie nog met andere zaken waaraan hij vreemd is te belasten.

Dit korte en evenwichtige oordeel over Sade was aan Sade-specialisten lange tijd onbekend, en in de 19e eeuw heeft het totaal geen weerklank gevonden, tenzij misschien in de geringe belangstelling die er van de zijde van veel grote auteurs voor Sade is geweest. Balzac en Hugo kennen hem wel - van Balzac zijn er vrij wat notities in de marge van roman-manuscripten, maar van een wezenlijke beïnvloeding kan niet worden gesproken.

Voor Stendhal heeft het oeuvre van Sade meer aantrekkingskracht gehad, vooral te merken in *Lamiel*, de onafgemaakte roman van zijn laatste levensjaren (1839-1842). In een artikel over Sade en de Romantiek schrijft Claude Duchet hierover:

> Is er reden te denken dat *Lamiel*, als het boek wèl voltooid was, een roman-in-de-geest van Sade geworden zou zijn? Of te geloven dat een van de redenen van het onvoltooid blijven van *Lamiel* juist gelegen is in de onmogelijkheid voor het universum van Stendhal om het sadisme geheel en al te integreren?

Ik wil ook de volgende regels van dit artikel citeren, omdat het naar mijn mening de relatie tussen Sade en een belangrijk deel van de romantische literatuur goed weergeeft:

> Het zou wel eens kunnen gaan om een dubbele onverenigbaarheid tussen de roman-volgens-Sade en de romantische roman, tussen het denken van Sade en de denkrichtingen van deze periode welke, om verschillende redenen, alle ervoor terugdeinzen om de mens als zodanig ter diskussie te stellen en af te dalen in zijn diepten.

Uit hetzelfde jaar als de Rabbe-biografie dateert ook de eerste officiële vermelding van het woord ‘sadisme’, en wel in het *Dictionnaire Universel* van Boiste: *Sadisme*: znw mnl. Vreselijke buitensporigheid van zedeloos gedrag; monsterlijk en anti-maatschappelijk systeem dat tegen de natuur indruist. (van Sade, eigennaam) weinig gangbaar.’ In latere vermeldingen zal de nadruk soms vallen op het immorele, soms op het anti-sociale aspekt van Sade's denken, maar deze definities wijzen tenminste op een opkomend bewustzijn van dat denken.

Hoewel Sainte-Beuve vaak in verband met Sade's invloed op de 19e eeuw genoemd wordt, komt de twijfelachtige eer van het verspreiden van Sade's slechte reputatie bij een breder publiek toe aan een andere kritikus: Jules Janin.

Janin was van 1836 tot 1874 de toneelkritikus van het dagblad *Journal des Débats* (1789-1944) en een gevierde autoriteit in de snel groeiende invloedssfeer van de dagbladpers en - kritiek. Na korte tijd een lans gebroken te hebben voor de -versmade-eigentijdse auteurs, vult Janin voor de rest van zijn karrière zijn kritieken met zedenprekerij op basis van heimwee naar een vertrapte traditie; dit geheel in overeenstemming met het politieke klimaat van de Restauratie en de regeringsperiode van Louis-Philippe.

Janin was zijn loopbaan begonnen als schrijver, in 1829, van een roman getiteld: *L'âne mort et la femme guillotinée*, een om met Théophile Gautier te spreken, *roman-charogne*, letterlijk krengen-roman en dan kreng in de betekenis van lijk. In zijn voorwoord op zijn roman *Mademoiselle de Maupin* kenschetst Gautier de delectatio morosa (het zwelgen in ellende) van het begin van de 19e eeuw als volgt:

> Naast de middeleeuwse roman tierde de krengen-roman... Literatuur uit het lijkenhuis of de gevangenis, nachtmerries van een beul, hallucinaties van een dronken slager en een galeiopzichter ten prooi aan koortsaanvallen!... De tijd van de lijken was aangebroken. Men zwolg erin en vond deze vlees-stapels boeiender dan toneeltjes uit de binnenkamer. (1834)

Mario Praz, in een gezaghebbende studie over dit aspekt van de romantiek, *The Romantic Agony*, denkt aan direkte invloed van Sade's oeuvre op deze literatuur, wijst ook op de omvang ervan in geheel Europa (zoiets als de porno-kultuur nu) en plaatst Sade in een reeks van schrijvers als Diderot, Richardson, Choderlos de Laclos, Lewis, Restif, Sue, Borel enzovoort.

Vijf jaar na deze roman dus, in 1834, schrijft Janin een artikel in *La Revue de Paris* waarin Sade beschreven wordt als het non plus ultra van het demonische in over elkaar struikelende overtreffende trappen van morele afschuw. In 1839 is Janin opnieuw in de aanval naar aanleiding van de roman *Madame Putiphar* van Borel. De hoofdpersoon van dit verhaal heeft een imaginaire ontmoeting met Sade, en ziet hem als een martelaar van het absolutisme. Dit wekt Janins walging en woede: Sade een martelaar! Dat is het toppunt. Mario Praz verdenkt Janin van hypocrisie, maar het is ook mogelijk dat de verschillen tussen Sade's oeuvre en de modieuze ‘black novel’ zo groot waren, dat Sade buiten het gangbare ‘smaakveld’ viel: een soortgelijk verschijnsel dus als Duchet bij Stendhal veronderstelt. Alleen reageert Stendhal niet met moralistische verketterij. In een inleiding op een artikel over de processen van Sade schrijft Janin:

> Ik vraag u deze pagina's te benaderen zoals men in de natuurlijke historie een monografie van de schorpioen of de pad benadert... Maar waar zal ik beginnen, en waar eindigen? Hoe kan men dit mengsel van bloed en modder ontleden? Al die moorden aanpakken? Waar zijn we? ... O onvermoeibare misdadiger! ... Alleen al bij het openslaan van deze pagina's worden we door een siddering bevangen... Wat een afschuwelijk straf is het alleen al voor de ongelukkige lezer, die zijn ogen en zijn hart bezoedelt met deze afschuwelijke lektuur, te ervaren hoe hij achtervolgd wordt door deze droevige schimmen; stil, roerloos en stom deze lugubere taferelen bij te wonen zonder andere wraakmiddelen dan het boek in

> stukken te scheuren of in het vuur te gooien! Gelooft me, wie ge ook zijt; raakt deze boeken niet aan, het zou betekenen dat ge u eigenhandig van de slaap zou beroven, die zoete slaap, deze dagelijkse dood in ons leven, om met Macbeth te spreken...

Door Janin wordt ook verband gelegd tussen Sade en metafysische literatuur, (Sade is niet voor niets 'divin', goddelijk genoemd, al weet ik niet uit welke tijd of hoek deze ironische benaming stamt. De surrealisten?) en Janin ziet dat als een geheim teken van verdorvenheid:

> Juist omdat wij zo laf geweest zijn deze noodlottige regels te lezen, moeten wij de eerlijke en gelukkige mensen die deze boeken nog niet kennen ertegen waarschuwen... Want, vergist u zich niet, de markies de Sade is overal; hij staat in alle boekenkasten, op een of ander verborgen en geheimzinnig schap dat altijd te ontdekken valt; het zijn van die boeken die je gewoonlijk achter een werk van de heilige Johannes Chrysostomus vindt, of achter het *Traité de Morale* van Nicole, of de *Pensées* van Pascal.

Janin vervolgt dan met een verhaal over een jongeman die hysterisch werd na het lezen van *Juliette* en besluit: 'De boeken van de markies de Sade hebben meer kinderen vermoord dan twintig Blauwbaarden; ze doden dagelijks en zullen ermee doorgaan, ze doden zowel hun zielen als hun lichamen.'

De mythe van Sade-als-sadist en van zijn oeuvre als geheim, onweerstaanbaar vergif, lijkt grotendeels aan deze regels te wijten. De mythe van zijn macht ook, die Sainte-Beuve in 1839 tot de mysterieuze, ongefundeerde uitspraak bracht over Sade en Byron als dé grote figuren van de 19e eeuw.

Ook Praz in *The Romantic Agony* interpreteert het ziekelijke in de romantische literatuur als een resultaat van Sade's *invloed*, alsof schrijvers als Baudelaire, Flaubert en de Musset, schilders en komponisten als Delacrois en Berlioz (in wie hij die invloed het sterkst vertegenwoordigd ziet) zonder Sade's oeuvre wezenlijk anders geweest zou zijn.

Sade's bijdrage aan de evolutie van de literaire thema's uit die tijd, ziet Praz voornamelijk in zijn schepping van *Juliette.* Milton en Byron zorgden voor de metamorphose van Satan in een romantische held wiens duistere moed wordt geroemd, net als de ongebroken trots waarmee hij vasthoudt aan zijn principes. (Argumenten die we vaak terugvinden bij Sade-bewonderaars)

Sade bewerkstelligde de metamorphose van het arme, achtervolgde meisje (in *Clarissa Harlowe*, *La Religieuse van Diderot*, *Justine* en *La Nouvelle Justine* van Sade zelf) in de heldin van het kwaad: Juliette. Praz verwijt echter Sade's romans gebrek aan diepte, aan psychologische inhoud (Stendhal vond Sade te 'droog'), duister materialisme. De personnages zijn mechanisch, het is chemisch geëxperimenteer, slagerswerk. Sade is voor hem hèt bewijs van Goethe's uitspraak over de Romantiek als ziekte. Maar Praz onderschat hierbij Sade's invloed op de 20e eeuw volkomen doordat hij geen oog heeft voor zijn originaliteit. Baudelaire komt dichter bij de bedoeling van Sade's denken, als hij in Sade de natuurlijke mens ziet. Hij is het kwaad, het gevolg van de ontkenning van de erfzonde door de 18e eeuw: de zonde van hoogmoed. De mens is niet van nature goed, zoals het fictieve, idealistische mensbeeld van Rousseau wilde doen geloven, maar slecht. 'Alles wat schoon en edel is, is het resultaat van de rede, van berekening.' De vrouw is voor Baudelaire een natuurlijk- dat wil zeggen - abominabel (of aanbeden..) schepsel, waar Juliette model voor had kunnen staan - zij het zonder de bevestiging die Juliette bij Sade meekrijgt.

Uit de dagboeken van de gebroeders Goncourt - en vooral uit zijn eigen brieven en geschriften, blijkt dat Flaubert zeer door Sade geintrigeerd was.

Madame Bovary gaat aan haar verdorven gedrag, als gevolg van haar verdorven lektuur, ten onder; *L'éducation Sentimentale*, *La tentation de Saint-Antoine* en *Salammbô*, Praz noemt ze allemaal, maar wat hebben ze precies aan Sade's oeuvre te danken? Sade's stijl is gebaseerd op schier eindeloze toevoegingen, die van Flaubert op moeizaam wegstrepen en opbouwen en weer wegstrepen tot de juiste vorm gevonden is. Misschien moet Sade's invloed op Flaubert buiten of vóór, zijn schrijverschap gezocht worden, in de relatie tussen de niet-schrijver en de schrijver, de apathie en het oeuvre. Twee citaten, die iets laten zien hiervan: ‘Ik heb met de waanzin en het fantastische gespeeld zoals Mithridates met vergiften. Een grote trots hield me overeind en ik heb het kwaad overwonnen door het in een

lijf aan lijf gevecht te omstrengelen'. (brief uit 1857) en:

> Mensen als Nero, als de markies de Sade, ik zie ze met genoegen... Dergelijke monsters verklaren voor mij de geschiedenis, ze vullen haar aan, zijn er het hoogtepunt, de moraal, het sluitstuk van; geloof me, ook zij zijn grote mensen, onsterflijken. Nero zal even lang leven als Vespasianus, Satan even lang als Jesus Christus. (brief uit 1839)

Sade is Satan... Van Flaubert weten we tenminste met zekerheid dat hij Sade's oeuvre goed kende. Het is misschien de funktie van Sade's oeuvre geweest gestalte te geven aan een negatieve pool, op het metafysische vlak, en niet op het literaire.

Tot slot van dit aspekt iets over Sade en Lautréamont. De relatie tussen deze twee komt voort uit de visie der surrealisten; het boek *Lautréamont et Sade* van Maurice Blanchot (1963) zet ze naast elkaar vanuit een gevoel van affiniteit dat niet duidelijk verwoord wordt. Beiden zijn ze Barden van het Kwaad? Scheppers van een taal: die van het fantasme? Lautréamont zelf noemt Sade niet als inspiratie van zijn in 1869 geschreven werk: wèl noemt hij de Musset, Baudelaire, e.a. Blanchot spreekt van Lautréamont's medeplichtigheid met het kwaad, 'teneinde het te overmeesteren'. Ik dacht dat er een verschil tussen de schrijvers was: bij Sade namelijk is het fantasme een voortzetting of variatie op een reële belevenis, en geen parodie op bestaande literatuur, zoals bij Lautrémont.

1.3 Sade en de psychopathologie: 1880-1910

Het meest bekend op dit gebied is Krafft-Ebing, die in zijn *Psychopathia Sexualis* van 1886 sadisme beschrijft en in verband brengt met masochisme. Ik ben geen specialist op dit gebied en kan alleen maar enige data en titels geven, om te laten zien dat er een vrij levendige belangstelling vanuit de medische wereld voor Sade en sadisme is in deze decennia.

In 1887 verschijnt er een onbekend werkje van 96 pagina's, vermoedelijk van prof. Charles Henry, directeur van het 'laboratoire de physiologie des sensations' van de Sorbonne. Het is pas onlangs ontdekt en schijnt een belangrijke bijdrage te zijn voor die tijd aan de kennis over Sade en zijn denken.

In *Neue Forschungen auf den Gebiete des Psych. Sexualis* (1891) gaat Krafft-Ebing verder in op de kombinatie sadisme-masochisme.

Eugen Dühren, pseudoniem voor de Berlijnse psychiater Iwan Bloch, heeft zich bijzonder voor Sade geïnteresseerd. In een in 1901 verschenen artikel: *Le Marquis de Sade et son temps* (tegelijkertijd in Berlijn en Parijs gepubliceerd) passeert het oeuvre van Sade zijn blik als een sociologische verslag over het (on) zedelijk leven in Frankrijk, en vooral in Parijs, tijdens de regering van Lodewijk XV en XVI: beschrijvingen van bordelen en alle aanverwante vormen van handel en kennis. Dühren maakt ook gewag van een diskussie binnen de medische wereld over de termen sado-masochisme, algolagnie, tussen psychiaters als Krafft-Ebing, Lacassagne, Schrenck-Notzing, Thoinot en Eulenburg. De konklusie is ook dat sadisme en masochisme in één en hetzelfde individu voorkomen. Eugen Dühren had aan het begin van de eeuw de hand weten te leggen op een manuscript van *De 120 Dagen van Sodom*, dat gedurende de 19e eeuw in bezit van een Franse adellijke familie geweest was, en deed het in 1904 in Parijs uitgeven, in een

gebrekkige versie, als zijnde 'van groot belang voor de medische, juridische en anthropologische wetenschap.'

In 1906 verschijnt er van de arts Henri d'Alméras een boekje over Sade: *Le Marquis de Sade, l'homme et l'écrivain* dat, evenmin als het boekje van Apollinaire drie jaar later, weinig nieuws zal toevoegen aan de biografische gegevens. Apollinaire zal wel het tijdperk inluiden van een nieuwe visie op Sade die wel eens aangeduid wordt als: de vergoddelijking.

Overzicht van de Sade-uitgaven in de 20e eeuw.

Tot aan de tweede wereldoorlog is de belangstelling voor heruitgaven van Sade's oeuvre gering, maar na 1904 zijn er regelmatig uitgaven van minder bekende werken van Sade: verhalen, brieven (*Correspondance inédite* 1929, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, 1926, eerste uitgave van de allereerste versie van het Justine-verhaal; *Les Infortunes de la Vertu*: 1930, eerste goede uitgave van *De 120 Dagen van Sodom*, 1931-1935. Dan, na de tweede wereldoorlog, komt de 'boom'.

Ik geef per jaar het aantal uitgaven:

46:4 / 47:4 / 48:5 / 49:5 / 50:5 / 51:6 / 52:4 / 53:18 vertalingen in het Zweeds, Japans, Engels (Olympia Press te Parijs) / 54:9 / 55:2 / 56:6 / 57:7 / 58:4 / 59:4 / 60:6 vertalingen in het Turks, Spaans / 61:5 vertaling in het Italiaans / 62:22 (Komplete werken) vert. in Duits, Japans, Italiaans. / 63:8 / 64:11 vertaling in het Hebreeuws. / 65:22 vertalingen in genoemde talen / 66:37 vertalingen in Koreaans + heruitgave komplete werken / 67:25 / 68:11 vertaling in het Nederlands o.a. / 69:17 vertaling in het Nederlands / 70:4 + 5 delen toneelwerk, 1e uitgave / 71:5 / 72:14 (komplete werken) / 73:3.

Bij de vertalingen valt het grote aantal Japanse uitgaven op.

Het tijdschrift *Obliques* heeft in 1976 een speciaal Sade-nummer uitgegeven, waaruit ik deze gegevens heb. De bibliografie van het werk zelf beslaat 14 pagina's, die van de studies 20 pagina's met naar schatting 600 titels die meestal direkt op Sade betrekking hebben, soms indirekt (Het *Essai sur la Mort* van Aries stond er bijvoorbeeld ook bij, en dat heeft slechts zeer indirekt iets met Sade te maken.)

2.1 Apollinaire; de surrealisten

De belangstelling die Apollinaire voor Sade getoond heeft, moet gezien worden binnen zijn algemene belangstelling voor de erotiek. Samen met Fernand Fleurst heeft Apollinaire een *Bibliographie du roman érotique au XIXe siècle* geschreven (waarin Sade overigens amper voorkomt, vermoedelijk omdat zijn boeken veelal in het buitenland gedrukt werden). Ook hebben zij de aandacht gevestigd op de 'Hel' van de Bibliothèque Nationale, en een 'Société des ami des études sadiques' opgericht.

Apollinaire's *L'oeuvre du Marquis de Sade* bevat een inleiding van 58 pagina's, een bloemlezing uit een aantal werken en een aanzet tot een bibliografie van 11 pagina's. Vooral de inleiding is nieuw, niet vanwege de gegevens, maar vanwege de toon, die van kinderlijke bewondering blijk geeft. Sade was een edelman, hield van de dichtkunst, was niet krankzinnig, geen monster zoals beweerd wordt en is ook beslist niet zo boosaardig geweest als verondersteld wordt. Apollinaire bewondert bovenal Sade's moed, het feit dat hij de vrijheid heeft genomen alles te zeggen wat hij dacht. Lyrisch is hij over Juliette 'die de nieuwe vrouw vertegenwoordigt, een wezen waar men nog geen notie van heeft, dat zich losmaakt van de mensheid, dat vleugels hebben zal en het universum zal vernieuwen.' Apollinaire ziet in Sade 'de meest vrije geest die ooit bestaan heeft' en voorspelt dat zijn oeuvre de 20e eeuw zal beheersen.

Hoewel over het algemeen meer genuanceerd, ligt de houding van de surrealisten (Breton, Eluard, Char) in het verlengde van Apollinaire's bewondering.

Hun theorieën over - en praktijk van - het automatisch schrift (het spontaan schrijven, vanuit het primaire denken, zonder tussenkomst van het controlerende secundaire denken), hun positieve benadering van de droom en het fantasme als kreatieve elementen en faktoren van bevrijding, dat alles maakte dat ze in Sade, zij het in mindere mate dan in Lautréamont, een vóórloper zagen. In het *Eerste Manifest van het Surréalisme* (1924) stelt Breton een hele lijst op van wie surrealist is. Voorbeelden: Hugo is surrealist als hij niet dom is, Reverdy is surrealist als hij thuis is, etcetera. Sade, schrijft hij, is surrealist in het sadis-

me, Swift in surrealist in de boosaardigheid, Chateaubriand in het exotisme. Dit zou betekenen dat volgens Breton alleen de 'puur' sadistische werken (*Les 120 Journées*, *La Nouvelle*, *Juliette*, *La Philosophie*) de toets kunnen doorstaan. (De scheiding tussen de boeken 'met' en de boeken 'zonder', zoals Sade ze zelf aanduidde, vinden we bij verschillende auteurs over Sade.) Het betekent ook dat deze werken van Sade als poëtisch, in de zin van oorspronkelijke scheppingen, gezien worden en niet als mimetisch, in de zin van: een werkelijkheid beschrijvend. Eluard heeft zijn bewondering voor Sade geuit, ('de apostel van de absolute vrijheid') maar spreekt ook over het trieste van Sade, in een lezing en artikelen uit 1926, waarin hij hem in de materialistische traditie van denkers als Proudhon, Fourier, Darwin enz. plaatst. Sade zal de surrealisten niet loslaten, en in 1945 konfronteert Raymond Queneau hun bewonderende houding met de stelling dat de concentratiekampen als logisch complement van dergelijke filosofieën gezien moeten worden. De vraag van het maatschappelijk engagement heeft de surrealistische beweging tijdens de opkomst van het fascisme verscheurd, en botste met de zeer individualistische opstelling van sommigen van hen. De mythe rondom Sade ontstond - van Satan naar goddelijk, apostel der vrijheid - waarin Sade vooral gebruikt werd om ideeën over liefde en erotiek te staven - wijst op een beperkte interpretatie van Sade, maar dat is inherent aan elke lezer, aan elke lezing, van welke literaire tekst ook.

2.2. Het tijdperk der biografen

De positieve visie van de surrealisten wekte nieuwe belangstelling voor het leven van Sade, en in de dertiger jaren is dat merkbaar aan de uitgave van een belangrijk deel van zijn korrespondentie. De arts Maurice Heine begint in diezelfde periode met een nieuw onderzoek naar de processen in Sade's leven. De echte grote Sade-biograaf echter is Gilbert Lely: Sade's biografie is zijn levenswerk. De eerste versie van zijn *Vie du Marquis de Sade* verscheen in 1952 en 1957 (deel 2); een verbeterde editie in 1965 en sindsdien is een derde, aangevulde editie verschenen. Het werk (meer dan 800 pagina's) is gebaseerd op documenten; het is, met alle gegevens die beschikbaar zijn, een nauwgezette chronologie van Sade's leven. Maar omdat het uitvoerig documenten citeert is het meer dan dat. Lely is geen academisch schrijver: zijn enige passie is Sade. In zijn aandachtige bewondering (die ook zijn beperkingen kent) citeert hij de kleinste details en heeft zijn biografie veel dat doet denken aan moderne geschiedschrijving zoals van Leroy-Ladurie en Duby.

Wèl is het de biografie van een individu, en niet van een persoon. Sade's funktioneren als landedelman en zijn relatie tot zijn bezit, de landerijen in de Provence waarvan hij inkomsten kreeg, worden eenzijdig gezien. Lely heeft een zwak voor Sade als libertijns edelman, en geen oog voor het feit dat zijn 'boeren' dat zwak niet delen.

Drie jaar geleden heb ik tijdens een vakantie in de Provence La Coste bezocht, een dorp vlak bij Apt en Avigon, waar de ruïnes van Sade's kasteel staan. Resten van een uit de middeleeuwen daterende burcht: indrukwekkend groot, een dominerend gesitueerd op een boven het dorpje uittorende rots.

Sade's situatie in dat dorp en die streek, historisch maar vooral economisch, de machtsverhoudingen (weinig katholieken, veel protestanten) en verschuivingen (demografie, groeiende ontkerstening) zijn heel goed belicht in een artikel van Michel Vovelle, (*Colloque d'Aix en Provence* van 1966). Sade komt uit dat artikel naar voren

als een decadent edelman die zich voor de economie van zijn landerijen alleen interesseerde voor zover het zijn inkomsten betrof. Voor die tijd niets uitzonderlijks. De Sade van na de Revolutie, verarmd, die zijn brood moet verdienen met schrijven en op zijn titels en zijn bezit niet meer steunen kan, komt sympathieker over dan de libertijn met zijn dubbele moraal. (Hoewel zijn medegevangenen in Charenton nog klaagden over zijn hautaine houding: hij meende iedereen bevelen te kunnen geven.) Wie Sade's leven wat beter kent merkt dat het vol tegenstrijdigheden zit, en heel menselijk is. Wat misschien het meest opvalt is de energie en de concentratie.

La Coste

Voor wie een korte, goeie biografie van Sade zoekt: ik vind nog steeds dat *The life and Ideas of the Marquis de Sade* van Geoffrey Gorer (Panther Books 1964) een goed beeld geeft van het leven en het oeuvre: Gorer beheerst het onderwerp; overheerst niet, laat zich niet meeslepen door emoties.

2.3 De ‘boom’ van de na-oorlogse jaren

Uit de gegevens over de publikaties blijkt, dat vooral de zestiger jaren een piek in Sade-publikaties te zien geven, maar ook in de zeventiger jaren is de belangstelling groot. Wie later het sadisme in de literatuur bestuderen zal, zal vermoedelijk heel andere lijnen zien dan wij, die er dicht bij betrokken zijn.

Stuiptrekkingen van het materialisme? Of voorbode van een nieuwe vloedgolf van fascisme? In een lezing van een arts (Naville, in het Sade-colloquium van Aix-en-Provence) over het sadisme in onze tijd, las ik iets dat de massale belangstelling voor Sade's oeuvre, en literaire of filmische uitbeeldingen van sadisme (in de strikte betekenis van seksuele perversiteit) ten dele misschien verklaart. De medische wetenschappen hebben de seksualiteit, van oudsher een sacraal gegeven, van dat sacrale aura ontdaan en gevulgariseerd. Die vulgarisatie betekent genotsverlies, dat gecompenseerd kan worden door de sadistische literatuur. Deze houdt de sexualiteit in een verboden sfeer door haar met misdaad te associëren. De belangstelling voor Sade's oeuvre en aanverwante literatuur zou het antwoord zijn op die genotsfrustatie.

III. Een keuze uit de belangrijkste visies op Sade

3.1. De akademische visies, al dan niet formalistische

De geïnstitutionaliseerde literatuurkritiek is Sade, mede door het boek van Mario Praz, gaan beschouwen als onmiskenbaar element in de stroming van de ‘black novel’ of ‘roman frénetique’. Daarbij valt de nadruk op dat deel van Sade's oeuvre, dat het minst schokkend is (eigenlijk zou dat zijn toneelwerk zijn, maar dat is gewoon vervelend, nee, ik bedoel de romans ‘zonder’). De andere boeken worden meestal apart gezien, als een geheel waarvan het niet wenselijk is voor een breder publiek om er kennis van te nemen. Deze houding beaamt die van Bataille ten opzichte van Sade's werk, zoals elders in dit nummer tot uiting komt.

In een Essai getiteld *Sade*, *l'écriture du désir* benadrukt de schrijfster Beatrice Didier, het feit dat Sade twee codes heeft.

Haar boek is aardig voor wie wat meer over Sade's stijl(en) wil lezen en bekijkt ook een aantal al dan niet romantische werken vanuit de vraag naar Sade's invloed: Chateaubriand, Constant, Borel, Sand en Vallès. Sade is voor haar de profeet van de obcessie van de 20e eeuw: zijn oeuvre het symbool van de opstand tegen de maatschappij. Zijn ‘taal van opstand’ is in staat, schrijft zij,

> alle gevangenissen van de mensheid te doen openbarsten, gevangenissen van vooroordelen, van woorden, van letterkundige en artistieke vormen en tenslotte de gevangenis binnen in ons allemaal, welke de mensheid steeds opnieuw oproept en wreed doet opstaan om er alles in op te sluiten, te muilkorven en in te metselen wat zich niet gedwee wil aanpassen aan het sociale systeem en de woorden definitief van hun geweld wil ontdoen.

In vrij veel artikelen en boeken over Sade kun je een dergelijk soort vrijheidsmythe aantreffen zoals deze schrijfster hier verwoordt in haar konklusie, waarin Sade als de verlosser wordt gezien die ons van de Wet (maatschappij, kultuur, godsdienstige waarden enz.) is komen bevrijden. Ook de ‘verschrijving’ in de laatste zin is boeiend: Sade doet woorden openbarsten; mensen willen *woorden* van hun geweld ontdoen.

Een speelser benadering van literatuur (waarin het niet de schrijver of het oeuvre is dat lezers, volkeren en ik weet niet wat nog meer moet bevrijden, maar waarin de lezer zelf een pasje maakt) is te vinden in het kritisch oeuvre van de onlangs overleden Roland Barthes. Niet alleen een speelser benadering van Sade, maar van tekst, taal en teken in het algemeen: Barthes is een ‘semioloog’ (Cf. zijn in het Nederlands vertaalde *Mythologieën).* In een nummer van het tijdschrift *Tel Quel* uit 1967, dat aan Sade gewijd was, schreef Barthes een artikel over Sade geheten: *L'arbre du crime*, de boom van de misdaad. Het idee is van Sade zelf, uit zijn eerste roman *Aline et Valcour*:

> Ik wilde dat de mensen, in plaats van fantasiemeubelen die geen enkele gedachte oproepen, in hun huis een soort boom hadden, uitgevoerd in relief, waarvan elke tak de naam van een ondeugd zou dragen, te beginnen met de kleinste overtreding om zo, trapsgewijze, de misdaad te bereiken die voortvloeit uit het verwaarlozen van de elementaire plichten. Zou een dergelijk moreel schilderij niet nuttig zijn? En zou hij niet net zo veel waarde hebben als een Teniers, of een Rubens?

Wie Sade's boeken leest als een mimesis (de visie die Bataille erop heeft: boeken die uitgaan van een belevenis) verveelt zich, zegt Barthes. (Over walging rept hij niet). Sade is niet erotisch, zijn voornaamste eigenschap is een ‘formulateur’ te zijn. Het stuk van Hermans over Sade in zijn *Sadistisch Universum* komt dicht in de buurt van Barthes ‘manier van lezen: Sade's wereld is een gesloten machinale goed geoliede ‘wereld-van-taal’ met zijn eigen grammatika en woordenschat. Sadisme noemt Barthes ‘de vulgaire inhoud’ van de sadische tekst.

Hier worden niet de boeken in twee groepen verdeeld, maar de lezers. Taal gebruiken is als de tocht over het meer van Konstanz, om met Handke te spreken. Woorden, gedachten kunnen diep genoeg blijken om erin te verdrinken, of een oppervlakte zijn die je draagt. De lezer van Barthes is er een die misschien niet altijd op het water loopt, maar in elk geval behoorlijk kan zwemmen. In zijn boek *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, dat grotendeels over Sade gaat, weet Barthes een heel samenhangend netwerk over Sade's ‘afgronden’ heen te spanen, waarvanuit je er genoeglijk naar kunt kijken. Hij zet de stichter van de Jezuiëten-orde, de utopist

Fourier en Sade bij elkaar omdat het volgens hem alle drie taalbouwers zijn, klasseerders bij uitstek, maar bouwers van een *gesloten* taalsysteem, in tegenstelling tot de sociale taal die open is.

Die 'afsluiting' ontstaat bij Sade vanuit het sadisme: zo wordt bij hem het spirituele een waarde van het sexuele. De filosofische verhandelingen zijn een funktie van de erotische scènes; de intelligentie ordent en schept de orgieën en brengt er een maximum aan raffinement in.

Ik wil hier een fragment in zijn geheel vertalen, om enigszins te laten voelen hoe Barthes Sade leest:

De reis

Men vermeldt nooit dat Sade's romans tot het picareske genre behoren (waarin onze literatuur niet rijk is). Dit 'vergeten' vindt klaarblijkelijk zijn oorzaak in het feit dat de sadiaanse avonturier (Juliette, Justine) steeds weer opnieuw hetzelfde meemaakt, en hun avonturen cru zijn.

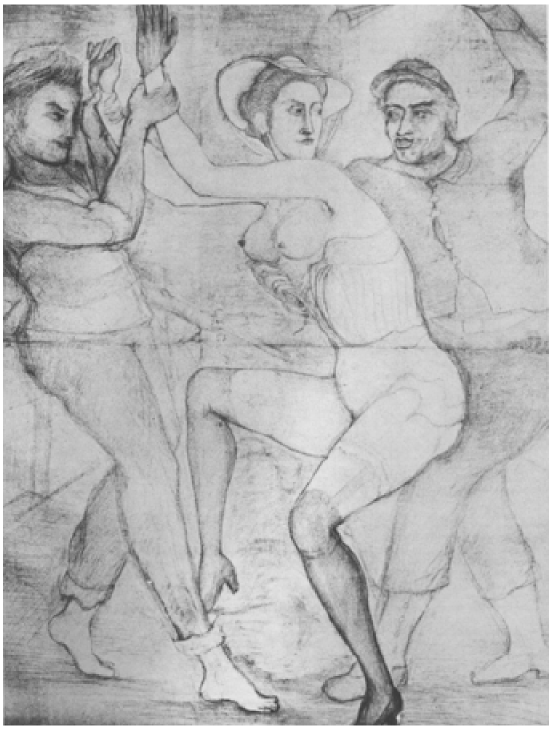
Intussen verhult de grofste vorm van censuur (die welke op de zeden betrekking heeft) altijd het feit, dat de ideologie erbij gebaat is: de sadiaanse roman wordt buiten onze literatuur gehouden, omdat de romaneske rondzwervingen erin nooit een speurtocht naar het Ene zijn (de essentie van de tijd, van de waarheid, van het geluk) maar de herhaling van genot; de sadiaanse dwaaltocht is *onwelvoeglijk*, niet omdat hij genotzuchtig en misdadig is, maar omdat hij mat is en als het ware onbetekenend, onttrokken aan elke vorm van transcendentie, ontdaan van een eindpunt: hij onthult niet, verandert niet, doet niet rijpen, leert niet, sublimeert niet, verricht niet, achterhaalt niets, behalve het heden zelf, afgesneden, stralend, herhaald; geen enkel geduld, geen enkele rijpende ervaring; alles wordt terstond tot het uiterste punt van weten, macht en genot opgevoerd; de tijd maakt niets goed en niets verkeerd, hij herhaalt, brengt weer terug, begint opnieuw, er is geen andere skandering dan die van het afwisselend aanmaken en verspillen van sperma.

De sadiaanse reis geeft dan ook blijk van gebrek aan eerbied jegens wat nu juist de 'roeping' van de roman is. *Juliette* en haar tegendeel *Justine* verhouden zich ten opzichte van het romaneske zoeken zoals het jagen zich verhoudt tot de serieuze liefde: wat doen al deze picareske helden, Juliette, Jérôme, Brisa-Testa, Clairwil en zelf Justine anders dan versieren? Ze versieren partners, slachtoffers, medeplichtigen, beulen, dupes. En net zoals de liefdesjacht de versierder juist niet in een wazige sfeer brengt maar hem voortdurend op de hem omringende wereld doet letten en hem een scherpere gevoeligheid geeft, een nieuwsgierigheid die meer openstaat voor de totale ruimte waarin hij zich beweegt (de versierder - Don Juan, eventueel, - reist goedbeschouwd met een veel onbaatzuchtiger instelling dan de toerist, die helemaal ingepakt is in stereotiepen over monumenten, omdat de kultuur voor hem tot het *indirekte* behoort), zo laat ook de sadiaanse jacht schuin aan onze blik - zonder zich dit *eigen te maken* onder voorwendsel van de waarheid te spreken - heel een historisch Europa voorbijtrekken: maatschappelijke klassen, geldpraktijken, gewoonten wat betreft voeding, kleding, meubilair, vervoer, en zelfs de portrettengalerij van de groten van deze monarchistische wereld (de koning van Napels, de kardinaal de Bernis, Frederik II, Hendrik en Sophie van Pruissen, Victor-Amedeus van Sardinië, Catharina de tweede, Pius VI), wier bespottelijke beschrijving geenszins afbreuk doet aan het historisch teken dat zij vormen, alle onwerkelijke uitspattingen waaraan zij meedoen ten spijt. *Sade*, *Fourier*, *Loyola* Pag. 153, 154

Sade is nog steeds gevangen in een repressieve censuur en moraal, konstateert Barthes die ten aanzien van de burgelijke kultuur het standpunt huldigt van 'diefstal van kultuurvoorwerpen', en het misbruik ervan als oplossing aanraadt, aangezien elke avant-garde toch altijd weer door die bourgeoisie wordt achterhaald. Iemand die zijn eigen taal 'schept', ontfuselt woorden aan het algemeen taalgebruik en ondergraaft dat. Marginale groepen, drugs-gebruikers, bepaalde sektes en/of esoterische gezelschappen hebben vaak een dergelijk taalgebruik dat anderen tot buitenstaanders maakt.

Bij het zien van een griezelfilm kun je, als de neiging opkomt écht bang te worden, even in je arm knijpen en denken: het is maar film. Bij de tientallen delen van Sade's werken kun

je dat ook doen en denken: het is maar taal.



La Belle Versaillaise, tekening van Pierre Klossowski, auteur van *Sade mon prochain.*

Barthes, die zelf ook een beetje taal-maker is (zoals wel meer linguisten, ieder met zijn eigen jargon) maakt hier iets van Sade waarvan je je af kunt vragen of hij het niet ten dele er zelf ingelegd heeft. Maar Barthes is zelf de eerste om te erkennen dat literatuurkritiek die zich met het oeuvre bezighoudt (en niet met de sociale omstandigheden e.d.) alleen maar subjectief kan zijn. Sade lezen op de manier van Barthes is zonder twijfel de minst gevaarlijke manier, de manier van de minste risico's. *De Geestelijke oefeningen* van Ignatius van Loyola worden op dezelfde

wijze gelezen als *Juliette* en *Justine.*

Maar op welke manier je Sade ook leest, of Ignatius van Loyola ook leest, het is niet goed mogelijk zonder enigerlei vorm van affiniteit met hun leven, gedachten- en gevoelswereld, het wezen van hun kreativiteit. Wie die affiniteit niet heeft ervaart het door Barthes geschetste ontbreken van ontwikkeling in Sade's romans als volstrekt zinloze beklemming.

De strikt formele overeenkomsten die Barthes aanwijst tussen Sade, Fourier en Loyola kloppen, en misschien is dat niet zo vreemd, met het 'primitieve' beeld dat een Janin van Sade gaf, met Flauberts visie van Sade als satan en met zoveel andere studies die van Sade gemaakt zijn en waarin het utopische van de vrijheidsmythes, de integrale mens tevoorschijn komt (zoals bij Fourier, bij Beatrice Didier, bij Apollinaire en sommige surrealisten), en òf de ascese op basis van het opgeven van diezelfde mythe (Bataille, Klossowski).

In een tekstje over het rituele in Sade's werk schrijft Barthes:

> Niet de Wet. Wèl het protokol. De meest vrijgevochten schrijver die er is wil Ceremonie, Feest, Rite, Rede. In de sadiaanse enscenering is iemand aanwezig die 'het klaarkomen beveelt, voorschrijft als iemand van plaats verandert, en toeziet op de orde der uitspattingen', er is iemand (maar ook niets meer dan 'iemand') die het programma opstelt, een lijn aangeeft. (...) Het is het tegendeel van een triest sexfeest, waar iedereen zijn 'vrijheid' wil bewaren, zijn verlangens in onmiddellijke bevrediging wil omzetten. Hier wordt het genot een rite opgelegd, die van *elders* komt, maar van geen enkel *persoon.* Dit lijkt het onderscheid te maken tussen de sadiaanse tekst en andere overschrijdingen (bijvoorbeeld de 'trip'). De sadiaanse erotiek, gebaseerd op de combinatie, is noch sensueel, noch mystiek. In plaats van op te lossen valt het subjekt in kleine deeltjes uiteen.
> *Sade*, *Fourier*, *Loyola* P. 170

Barthes' visie op Sade beperkt zich, gezien de citaten, tot een gedeelte van zijn werk, het meest prominente gedeelte ervan, dat ontstond in de jaren rondom de Revolutie. Jaren waarin alle sinds onheugelijke tijden gevestigde waarden wankelden, vielen, na een eeuw lang of meer ondergaven te zijn door de filosofieën van de Rede en de Verlichting.

3.2 Sade als denker: Klossowski

Klossowski is net als Bataille, als Barthes (hoewel deze in mindere mate) een getrouwe van Sade, die verschillende studies aan hem heeft gewijd.

Anders dan Barthes is zijn visie op Sade niet literair, maar probeert hij Sade's systeem te plaatsen, te definiëren vanuit de filosofie en de metafysika van Plato tot Nietzsche, van atheïsme tot het mystieke lichaam van Christus. Zijn eerste studie over Sade is getiteld *Sade mon prochain* (Parijs 1947), een titel gebaseerd op de gedachte dat de heilige Benedictus Labre zonder aarzelen Sade als zijn naaste zou hebben beschouwd. Wie het leven van de kleine heilige Theresia kent, weet hoe betrokken zij zich voelde bij het bestaan van een misdadiger wiens naam mij ontschoten is, maar wiens proces tijdens haar leven gevoerd werd.

Klossowski beschrijft beter dan wie ook Sades relatie tot de Revolutie. Niet zijn individuele geschiedenis in de jaren van de Revolutie maar zijn denken en schrijven,

het voorbeeldige van zijn geschiedenis van libertijns aristocraat binnen het geheel aan onbewuste krachten die leiden tot de Revolutie. In dit boek ziet Klossowski Sade als iemand die, door uitdrukking te geven aan de onbewuste verlangens van zijn tijd, deze zichtbaar heeft gemaakt en in zekere mate hun verwerkelijking verhindert door ze op zich te nemen. Het atheïsme van zijn personnages ziet hij als een pose die de schrijver gebruikt om het sociale atheïsme te ontmaskeren; de uitzichtloze kwellingen die zijn helden ondergaan of aanrichten als een raadsel van de Voorzienigheid dat ons niet op een dwaalspoor moet brengen omtrent haar intenties...

Maar Klossowski schetst wèl een evolutie in Sade's denken over atheïsme en God, tussen de *Dialoog tussen een priester en een stervende* van 1782, het pamflet *Français encore un effort* uit *La Philosophie dans le Boudoir* van 1794 en *Juliette* van 1795. Van de apologie van het kwaad als enig scheppend principe in de *Dialoog*, tot een haast jansenistische moraal in de laatste pagina's van *Juliette.* Daarin legt de heldin de dood van de ongelukkige Justine, die ondanks al haar deugden door de bliksem wordt gedood, uit als een waarschuwing van de hemel, als een beproeving, een raadsel.

'De voorspoed van slechte mensen is slechts een beproeving die de voorzienigheid ons oplegt, hij is als de bliksem vier bedrieglijk licht de hemel een ogenblik verfraait, doch alleen om de ongelukkige die hij verblindt in de afgrond van de dood te storten.' (*Juliette*)

Er is bij mijn weten geen studie over die dubbele vrouw in Sade's oeuvre, Justine en Juliette. Klossowski gaat wel in op Sade's relatie met de moeder-figuur en de maagd, op Sade's intentie om vanuit een negatieve, vernietigende, incestueuze vaderfiguur een allesoverheersende moederfiguur te vernederen en te vernietigen.

Romans waarin de personnages geen ontwikkeling doormaken. Maar wèl de hierboven geschetste, radikale ommekeer van Juliette bij de dood van haar zuster. *Juliette* is dan uit, de heldin kan niet verder voortbestaan want zonder haar zuster is zij niemand. Als het slachtoffer verdwijnt, verdwijnt ook de beul. Echo's van deze romanfiguren zijn terug te vinden in Sade's laatste, historische roman, als hij schrijft dat koningin Isabella van Beieren het brein is geweest dat Bedford bewogen heeft tot het vernederende onderzoek naar de maagdelijkheid van de heilige Jeanne d'Arc. Hoewel Sade's interesse voornamelijk naar de kwaadaardige Isabelle uitgaat, bereikt hij in deze roman een graad van objectiviteit die voor zichzelf spreekt, maar literair is deze roman nauwelijks interessant. Zodra Sade zich buiten het terrein van de negativiteit begeeft, heeft hij niets nieuws te zeggen. En ook zijn negativiteit bevat niets nieuws, is uitzichtloos, tenzij men de tantristische overtuiging (die ook in ketterse zijtakken van het christendom beleden is) aanhangt van de overgave aan de machten van het kwaad, als methode om ervan verlost te worden. Klossowski wijst in dit verband op de sekte van Carpocrates, die ervan uitgaat dat achterwege laten van zonden de reïncarnatie van de ziel tot gevolg heeft, net zolang totdat zij haar hele schuld aan het leven betaald heeft. De reïncarnatiemythe der gnostici veronderstelt een kwantitatieve opvatting van de totale ziel. Zij ontkennen de incarnatie van Christus die de schuld van onze ziel op zich neemt, reïncarnatie onnodig maakt en ook de noodzaak om de overtreding tot in het schier eindeloze te herhalen, zoals bij Sade. Klossowski schrijft in zijn boek over Sade ook over de Don Juan figuur in het oeuvre van Kierkegaard, over Nietzsche, over Bataille's acephaliteit als bewustzijn van òns verloren bewustzijn.

Zozeer als Barthes zich in zijn lezing van Sade 'op de vlakte' houdt, en zorgvuldig het risico van elke relatie tussen de tekst en iets anders dan die tekst vermijdt (maar ook de mogelijkheid dat dat risico een verandering teweeg brengt), zozeer gaat Klossowski de diepten van geschiedenis, filosofie en metafysica in. Later ontwikkelt

zijn visie zich in de richting van het formalisme en schrijft hij in *Tel Quel* van 1967 een artikel waarin hij veel meer op Sade's taalgebruik ingaat, dat elke grond onder het normale taalgebruik wegtrekt voor zover het een substituut van de daad is. In de ogen van Sade's misdaad-filosofie zijn denken en schrijven niet, zoals de westere intellectuele traditie denkt, nobele bezigheden maar een mis-daad, uitdrukkingen van onmacht. De helden van Sade ondergaan een ascese, die niet gericht is op het ontzeggen, maar op het vervangen van het denken door het handelen: Klossowski noemt het de ascese van de apathie.

> Zodra ons spontane opwellingen ons initimideren in de vorm van 'vrees', van 'medelijden', van 'wroeging', hetzij door herinneringen van daden of beelden van mogelijke handelingen, moeten we de handelingen, wat ze ook inhouden, in de plaats van hun afschrikwekkende beelden stellen, iedere keer dat deze beelden de neiging zouden hebben de plaats van het handelen in te nemen en het zo te verhinderen.

Elke nieuwe opwelling van angst of wroeging provoceert het herhalen van de daad, die dus afhankelijk is van de norm. Sade's oeuvre bevat een sterk didaktisch element, en het is niet alleen zo dat het spirituele een funktie van het sexuele wordt, zoals Barthes het uitdrukt; het sexuele is maar één aspekt van het misdadige; alle spirituele vermogens worden aangewend ter overtreding van de norm, zoals in een normale ascese alle vermogens aangewend worden voor het gehoorzamen aan de gestelde gedragslijn.

Het verschil tussen de eerste, sadiaanse ascese en de tweede ascese is, dat de eerste in zichzelf tegenstrijdig is (en zichzelf dus voortdurend opheft) en de tweede zichzelf bevestigt.

3.2 Sade en fascisme: een politieke aspekt

Het is van belang hier onderscheid te maken tussen het oeuvre en de mens Sade, die tijdens de Revolutie van grote tolerantie en persoonlijke moed heeft blijkgegeven, zich tégen de doodstraf heeft uitgesproken en zijn vijanden de handen boven het hoofd heeft gehouden. In zijn gedrag geeft Sade weinig blijk van persoonlijke rancune.

Zijn politieke geschriften vertonen echter veel overeenkomst met die van uiterst rechtse schrijvers, zoals Maurras (van de reactionaire beweging Action Française, 1904-1944) en ook met Hitleriaanse theorieën.

In een uit 1972 daterend artikel in het tijdschrift *L'Esprit* gaat Colette Peter, op deze verwantschappen nader in. Bij zowel Sade en Maurras vindt zij de grondgedachte dat de mens slecht is. Sade geeft hiervoor als oplossing hem te laten zijn zoals hij is, en hem niet door wetten in te dammen. Maurras verlangt een sterke staat om het kwaad in de mens te bedwingen, terwijl Hitler het kwaad in bepaalde rassen projekteert en daarin wil uitroeien. Hoewel dezelfde gedachte tot totaal andere gevolgtrekkingen leidt, ziet de schrijfster wel overeenkomsten in de geschriften over regering en wet. Sade schrijft dat de republiek baat heeft bij zo min mogelijk wetten, en voor Hitler geldt dat een charismatisch leider geen wetten nodig heeft. De politieke geschriften van Maurras bevatte paradoxen die we ook bij Sade vinden: 'Liefde *is* haat, zoals vreugde verdriet is en genot ook pijn is. Iemand vernietigen is hem bewijzen dat je niet zonder hem kunt.'

Het op verschillende wijzen, en op verschillenden terreinen, overschrijden van wetten door Sade, Maurras en Hitler, heeft één aspekt gemeen: het vindt zijn noodzaak en zijn rechtvaardiging juist in het onzekere en wisselvallige karakter van zijn welslagen. De dreigende mislukking ervan is de belangrijkste drijfveer. Hitler en het nationaal-socialisme zijn een uiting van een waarheid betreffende het instinct, welke Sade heeft blootgesteld.

(Dit is in het kort een samenvatting van haar artikel.)

Ik heb geprobeerd in dit artikel een overzicht te geven en daarbij eerst een vrij simpele lijn gevolgd, om uit te komen bij een netwerk van visies. Naar mijn gevoel

ontbreekt in die eerste lijn nog één periode: die van de dekadenten; ik ben er in mijn lektuur niets over tegengekomen, maar ik vermoed dat Sade niet ongemerkt aan schrijvers als Huysmans en Mirbeau is voorbijgegaan.

De meeste visies van na de 2e wereldoorlog die ik heb genoemd zijn geen produkten van 'toeristen' maar van mensen wier denken vaak jarenlang als een maan om het genius van Sade heen blijft draaien.

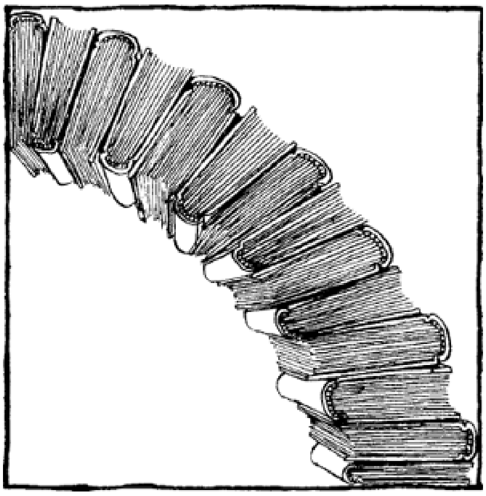
Bibliografie

studies

Apollinaire: *L'oeuvre du Marquis de Sade*, Paris 1909
Barthes: *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, Paris 1971
Breton: *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard 1963
Beatrice Didier: *Sade*, *une écriture du désir*, Paris '76
Klossowski: *Sade mon prochain*, Paris 1947
Praz: *The Romantic Agony*, Oxford 1966
Welschinger: *La censure sous l'Empire*, Paris 1882

tijdschriften en speciale uitgaven:

Caliban, october 1947; artikel van Claude-Edmonde Magny: *Sade martyr de l'athéisme*
Esprit, februari 1972, artikel van Colette Peter: *Maurassisme*, *sadisme*, *nazisme*
Obliques, Sade-nummer 1976
Le marquis de Sade: compte-rendu colloque d'Aix-en-Provence de 1966, artikelen van Vovelle, Duchet, Fabre.
Tel Quel nr 28, artikelen van Barthes en Klossowski. (1967)



Karel van der Leeuw
Wat is materialisme?

> Een van de belangrijkste kenmerken van bijna de gehele Chinese natuurfilosofie was het feit, dat zij onontvankelijk was voor het in Europa eeuwigdurende debat tussen het theïstische wereldbeeld en het mechanisch materialisme - een tegenstelling die door het Westen nog steeds niet volledig tot oplossing is gebracht.

Aldus Joseph Needham in het voorwoord tot het tweede deel van zijn *Science and Civilization in China.* Ofschoon men uit Needham's opmerking niet de conclusie mag trekken, dat materialisme uitsluitend in Europa voorkomt - ook de Indische filosofie kent een belangrijke materialistische stroming - kan men wel stellen, dat materialisme de natuurlijke tegenhanger vormt van het door Needham genoemde theïsme: het geloof in een persoonlijke, bovennatuurlijke godheid. Wat is dit materialisme, dat blijkbaar zo specifiek met de kultuurgeschiedenis van Europa is verbonden?

Materialisme is de opvatting, dat alles materie of stof is, dat geest, ziel, of andere immateriële principes niet bestaan, of van de materie afhankelijk zijn, daar slechts een speciale eigenschap van vormen. Deze definitie lijkt heel duidelijk. Een kleine formele smet is het bijna onvermijdelijke terugkeren van het definiendum in het definiens - in dit geval in de vorm van het bijvoeglijk naamwoord 'immaterieel'. Deze onvolmaaktheid lijkt makkelijk te elimineren: materie is alles wat uitsluitend fysische eigenschappen heeft, dus onderworpen is aan de natuurwetmatigheden. Maar daarmee beginnen de moeilijkheden pas goed. Nog afgezien van het feit, dat de door Needham bedoelde Chinese filosofen er een heel ander idee van 'natuurwet' op nahielden dan wij, zouden zij eenvoudig onze inperking niet begrepen hebben. Natuur is immers alles wat er is ('onder de hemel'); alles is dus onderworpen aan de gang van de natuur. Is dus elke filosofie materialistisch?

Deze korte excursie maakt duidelijk, dat we niet kunnen achterhalen wat materialisme is, zonder het te plaatsen binnen de theorieën over de natuur en het al van de tijd waarin het zich voordoet. En bovenal, dat we de materialistische opvatting moeten plaatsen tegenover haar tegenpool.

De tegenpool van het materialisme is de christelijk-platonische wereldbeschouwing, volgens welke er twee duidelijk gescheiden werkelijkheidssferen zijn: het geestelijke en het materiële, of geest en stof. Het geestelijke - de sfeer waarin God als het ware aan de top van de wereldhiërarchie staat - is het hogere en betere, het materiële is het lagere en de bron van alle kwaad. Deze werelden zijn volledig gescheiden, en alleen de mens - bezitter van geest en lichaam - vormt de schakel tussen beide werkelijkheden en is aldus in zekere zin in het centrum van de wereld geplaatst. Ontkenning van de geest als afzonderlijke werkelijkheid staat dus gelijk met ontkenning van God, van de ziel van de mens, en van de onsterfelijkheid. En daarmede tevens ontkenning van het hogere en van alle moraal. Materialisme moet dus wel leiden tot alle uitwassen van het immoralisme, het maakt de mens tot een beest.

Materialisme staat dus gelijk met atheïsme. En als toonbeeld van deze belichaming van alle kwaad heeft lange tijd de Griekse filosoof Epicurus gegolden (die overigens - maar dit terzijde - het bestaan van goden helemaal niet ontkende), zoals ten tonele gevoerd in een der gedichtjes uit de zg. 'Carmina Burana':

'Alte clamat Epicurus:
venter satur est securus;
venter deus meus erit,
talem deum gual querit,
cuius templum est cucina
in qua redolent divina.'

(In de vertaling van W. van Elden: 'Luid roept Epicurus: Zeker/ Ben je slechts van dis en beker!/ Daarom is mijn buik mijn God,/ Wat hij wenst mijn hoogst gebod,/ En mijn kerk dat is de keuken/ Vol met goddelijke reuken.')

Materialisme is de bron van alle slechtigheid en laag-bij-de-grondsheid, een kwade reuk die lang is blijven hangen, die toen zij bijna was verwaaid weer werd aangewakkerd door het heetgebakerd marxisme, tot zelfs dit in onze tijd burgerrecht heeft verworven, en zelfs tot paspoort van academisch fatsoen is geworden.

Het bij voorbaat vaststaan van de verwerpelijkheid van alle materialisme maakte, dat ieder wiens geloofsopvattingen ook maar enigermate twijfel aan het bestaan van geestelijke principes, of zelfs van de orthodoxie deden opkomen, prompt van materialisme werd beschuldigd. Zo werden in de middeleeuwen bijvoorbeeld de volgelingen van de islamitische filosoof Averroës als materialisten beschouwd. Het is niet altijd eenvoudig na te gaan, in hoeverre deze beschuldigingen juist waren, dat wil zeggen in hoeverre het materialisme sinds de Griekse oudheid een ononderbroken geschiedenis heeft gekend. Ten eerste deed het Christendom alle mogelijke moeite om de vreselijke materialistische en atheïstische leerstellingen benevens hun auteurs uit de wereld te helpen, zodat geschriften van de betreffende filosofen lang niet altijd bewaard zijn gebleven in een tijd waarin het bestaan van het boek veel precairder was dan nu. Wij kennen met andere woorden vele van de verfoeide filosofen slechts uit de weergaven van hun tegenstanders en hebben geen mogelijkheid de betrouwbaarheid van die weergaven te toetsen. Zelfs van de filosofen van de klassieke oudheid hebben diegenen de beste overlevingskansen gehad, wier opvattingen zich het best met de Christelijke leer lieten rijmen.

Ten tweede is het niet altijd even duidelijk, wat men als materialisme moet beschouwen. Materialisme werd bijvoorbeeld in verband gebracht met pantheïsme, het geloof dat God het totaal van de natuur is. Is dit materialisme? Dat hangt ervan af. Als men aan de natuur 'geestelijke eigenschappen' toekent, kan men pantheïsme moeilijk materialisme, laat staan atheïsme noemen. Het is dan wel een monisme (een leer van 'één werkelijkheid'), maar is dan zeer goed verenigbaar met een religieuze wereldbeschouwing en religieuze houding, zoals door zulke uiteenlopende voorbeelden als Spinoza en Chuang-tzu wordt aangetoond. Het kardinale punt is hier, of het al, de natuur in termen van een fysische theorie kan worden begrepen. Die vraag echter kon door middeleeuwse filosofen nauwelijks worden beantwoord, omdat er geen eenduidige opvatting van het fysisch functioneren bestond.

Een verder gegeven dat de inhoud van de materialistische leerstellingen verduisterd is het feit, dat degenen die toch al tegen de gehele maatschappelijke orde van moraal en religie

waren gekant, er natuurlijk een zekere voorkeur voor hadden zich voor materialist uit te geven. De benaming ‘materialist’ kon een even eervol karakter krijgen als de benaming ‘geus’ tijdens de tachtigjarige oorlog.

Een duidelijke materialistische wereldbeschouwing kon pas ontstaan nadat zich een duidelijk beeld van de fysische werkelijkheid had gevormd, in Europa in de 17de eeuw dus. En de filosofie die daar ongetwijfeld het meest toe heeft bijgedragen was die van de uitgesproken anti-materialistische Fransman Descartes. Descartes formuleert de scheiding tussen lichaam en ziel op zijn scherpst. De hele werkelijkheid is opgebouwd uit twee substanties, het bewustzijn, dat gekenmerkt wordt door het denken, en de materie, die gekenmerkt wordt door uitgebreidheid, dwz. door haar meetkundige eigenschappen. Tussen die twee substanties is geen interactie mogelijk. De materie is onderworpen aan de wiskundig geformuleerde wetten van de mechanica. Het materiële gebeuren is strikt gedetermineerd; er is daar geen plaats voor vrije wil. Descartes beschouwde de dieren als zuiver materieel, en dus als ingewikkelde automaten. Alleen de mens is de moeizame fusie van twee substanties: slechts een speciaal ingrijpen van God kon hier eenheid scheppen. Men kan dit zien als een metafysische formulering van het probleem van de vrijheid van de mens in een wereld die gedetermineerd wordt door natuurwetten.

Generaties van filosofen hebben zich het hoofd gebroken over de verhouding van bewustzijn en lichaam, uitgaande van de probleemstelling van Descartes, en daar even ingenieuze als onwaarschijnlijke oplossingen voor bedacht. Welke oplossing ligt echter meer voor de hand dan de mensen gelijk te stellen met de dieren, dwz. ze als automaten te beschouwen?

De Franse arts Julien de Lamettrie is zeker niet de eerste die deze stap heeft gezet. Hij is wel degene die dit geheel en al vanuit natuurwetenschappelijke overwegingen heeft gedaan, en bovendien zijn conclusies met dergelijke nietsontziende konsekwentie heeft getrokken, dat hij het schandaal van zijn tijd was. Reeds de titel van zijn in 1748 verschenen *L'homme machine* verraadt dit provocerende karakter: ‘man konnte Jahrzehnte lang mit tugendhafter Miene auf diesen Verbrecher hinweisen, während man sich seine Ideen allmählig aneignete’ zegt Lange in zijn ‘Geschichte des Materialismus’.

Lamettrie wil zuiver empirisch tewerk gaan, en acht dan ook de combinatie van filosofie en medische wetenschap noodzakelijk voor het bestuderen van het probleem van de verhouding van bewustzijn en lichaam. Een niet gering gedeelte van de Franse en Duitse materialisten van de 18de en 19de eeuw is overigens afkomstig uit de medische wetenschap, en dit gegeven heeft ook zijn stempel gezet op dat materialisme.

Lamettrie ontleent zijn bewijzen aan hetgeen hij in zijn medische praktijk heeft waargenomen: talloos zijn immers de bewijzen dat het bewustzijn door het lichaam, dwz. door de materie wordt beïnvloed. Voorbeelden die hij bespreekt zijn de wijze waarop het bewustzijn wordt beïnvloed door ziekte en slaap, door wat wij heden ten dage psychofarmaca zouden noemen, door voedsel, door honger, door zwangerschap. Sommige van zijn bewijzen zouden wij nogal twijfelachtig vinden, zoals zijn theorieën over het verband tussen uiterlijk en karakter, andere zijn door de huidige wetenschap alleen maar bevestigd.

Lamettrie noemt de mens een ‘machine’, en verwijst ook meermalen naar de beroemde Franse automatenbouwer Vaucanson. Men zou dus denken, dat hij de mens als een soort gekompliceerd mechanisme zou begrijpen, beheerst dus door uitsluitend mechanische wetten. In feite zegt Lamettrie daar niet veel over. Over het

functioneren van de mens-machine is hij vaag, en geeft ook wel toe dat wij er eigenlijk niet zoveel van weten.

Portret van Diderot door Garaud, naar een gravure van Delannoy

Veel verdergaand dan bij Lamettrie ziet men de omtrekken van een natuuurwetenschappelijke mensbeschouwing zich aftekenen bij Diderot in *De droom van d'Alembert.* Diderot kent de materie de eigenschap van 'sensibilité' of 'ontvankelijkheid' toe. Die eigenschap is bij hem niet helemaal duidelijk omschreven. Soms lijkt het wel, alsof hij aan de materie een soort bewustzijn zou willen toekennen, zoals in de dialoog tussen D'Alembert en Diderot waarmee het werk begint:

> *D'Alembert*: ... als die ontvankelijkheid die jij voor het wezen (d.i. het immateriële bewustzijn, dat niet ruimtelijk is) in de plaats stelt, een algemene en wezenlijke eigenschap is van de stof, - dan moet een steen gevoel hebben.
> *Diderot*: Waarom zou dat niet zo zijn?
> *D'Alembert*: Dat is heel moeilijk te geloven.

Maar verderop in het werk schijnt Diderot eerder te bedoelen, dat de materie niet mechanisch passief is, dat zij in staat is uit zichzelf nieuwe dingen voort te brengen en tot een echte ontwikkeling te leiden. Ofschoon geen arts, is Diderot m.a.w. veel meer georiënteerd op scheikunde en biologie, en minder op mechanica dan Lamettrie. Zelfs komt hij tot een min of meer speculatieve veronderstelling van de evolutie der soorten.

Hoe verklaren deze materialisten het bewustzijn uit de materie? Lamettrie houdt het bewustzijn voor een bepaalde organisatie van de materie, die ontstaat onder invloed van indrukken van buitenaf. Daarbij speelt de taal een belangrijke rol, en juist de taal maakt de mens tot het specifieke wezen dat hij is. Lamettrie acht de overgang tussen dier en mens geleidelijk, en denkt dan ook dat het in principe mogelijk moet zijn apen een eenvoudige taal te leren (wat thans, meer dan tweehonderd jaar later, inderdaad is bewezen).

Diderot's opvatting verschilt hiervan niet heel veel. Diderot preformeert het bewustzijn eigenlijk al min of meer in de materie, en bij hem is dus vooral het

probleem hoe de van zichzelf bewuste persoon ontstaat. Ook hierbij is er vooral sprake van organisatiegraad: het overwicht van een centrum waarin alle impulsen samenkomen, en dat door Diderot wordt beschreven in termen die eigenlijk vooruitlopen op een weergave van het zenuwstelsel.

Men moet Diderot zelf lezen, om te zien hoezeer hier reeds het hele raamwerk van de moderne neurofysiologie aanwezig

is, terwijl dit kader slechts hier en daar met enkele vlekjes inhoudelijke kennis is ingevuld. Wat echter nog onbekend terrein is, wordt aangevuld door het pathos van de ontdekkingsreiziger.

Lamettrie verklaart zich geen atheïst:

> Ik wil niet het bestaan van een Opperwezen in twijfel trekken, het komt mij zelfs hoogst waarschijnlijk voor dat er een dergelijk wezen bestaat. Maar aangezien dit bestaan net zo min de noodzaak van een cultus bewijst als het bestaan van wat dan ook, is het een theoretische waarheid, waaraan we in de praktijk maar bitter weinig hebben... Het maakt trouwens voor onze gemoedrust niets uit of de materie eeuwig dan wel geschapen is, of er een God bestaat of niet. (p. 65/66).

Omdat hij hier nog enige opmerkingen over de twijfelachtige moraal waartoe de godsdienst heeft geïnspireerd aan toevoegt, moet men zich echter niet teveel illusies maken omtrent zijn werkelijke standpunt.

Diderot gaat iets verder in zijn atheïsme, zij het dat hij zijn opvattingen voorzichtigerwijze in de mond legt van de arts Bordeu (een der gesprekspartners in de dialoog):

> '*Mejuffer De l'Espinasse*: Maar wie zegt u dat deze wereld niet ook zijn eigen hersenvliezen heeft, of dat niet ergens in een schuilhoek van de ruimte een grote of kleine spin zetelt, wier draden in verbinding staan met alles?
> *Bordeu*: Niemand. Sterker nog, of die spin ooit bestaan heeft of ooit zal bestaan heeft ook niemand gezegd.
> *Mejuffer De l'Espinasse*: Is het mogelijk dat zo'n soort God...
> *Bordeu*: De enog denkbare...
> *Mejuffer De l'Espinasse*: Bestaan heeft, of komt en weer gaat?
> *Bordeu*: Zeker. En omdat hij stof zou zijn in het heelal, deel van het heelal en onderhevig aan veranderingen, zou hij oud worden en sterven.' (p. 67).

In hoeverre zijn nu de beschuldigingen van immoralisme juist, die aan het adres van de materialisten werden gericht?

Voor hun opvattingen over de moraal beroepen de materialisten zich op de natuur, waarmee zij overigens bij een hele traditie aansluiten. Lamettrie begint met te stellen, dat het onderscheid tussen mens en dier niet zo groot is als gemeenlijk wordt gedacht: ook de dieren kennen hun grenzen, en ook de dieren vertonen tekenen van spijt en berouw. Alle levende wezens delen in de natuurwet. 'Hoe definiëren wij nu de Natuurwet? Als een gevoel dat ons leert wat we niet moeten doen, omdat we niet zouden willen dat men het ons deed'. (p. 65). Verderop verklaart hij, dat de Natuurwet niet meer is dan een innerlijk gevoel, en een onderdeel van het voorstellingsvermogen. De natuurwet, en dus de moraal, wordt hiermee gerelateerd aan het functioneren van het organisme, en dus verregaand gerelativeerd.

Wel hanteert Lamettrie in *L'homme machine* nog een begrip van goed en kwaad, dat weliswaar niet expliciet wordt gemaakt, maar in elk geval eenduidig lijkt te zijn. Hij veroordeelt slechts tot op zekere hoogte het menselijk ingrijpen voor zover dat een correctiemiddel voor het functioneren van het organisme is. De natuur kent immers de beloning van de deugd reeds (in het geluk) en de straf van de ondeugd

(in het berouw), en het is niet juist hier nog een extra aan toe te voegen: 'Ieder die zo ongelukkig is niet deugdzaam te zijn geboren, (is) in mijn ogen al genoeg gestraft'. (p. 64). Is de slechte mens immers niet gedetermineerd tot het kwaad? En is het dus niet onlogisch hem daarvoor nog eens te straffen? Lamettrie komt zodiende tot pleidooien voor een humanisering van het strafrecht, zeker in die gevallen waar mensen duidelijk door hun afwijkingen of innerlijke constitutie tot een misdaad zijn gedreven.

In latere werken gaat Lamettrie verder, en wordt het geluk (dat een eigenschap van het organisme is) de eigenlijke leidraad voor het handelen: 'On peut être heureux, j'en conviens, en ne faisant point ce qui donne des remords; mais par-là on s'abstient souvent de ce qui fait plaisir, de ce que demande la nature, de ce qui la fait souffrir, si on est sourd à sa voix; on s'abstient de mille choses, qu'on ne peut s'empêcher de desirer et d'aimer. Ce n'est ici qu'un bonheur d'enfant, fruit d'une éducation mal entendue, et d'une imagination préoccupée: au lieu gu'en ne se privant point de mille agréments, et de mille douceurs, qui, sans faire tort à personne, sont grand bien à ceux qui les goûtent; sachant que c'est pure puérilité de se repentir du plaisir qu'on a eu, on aura le bonheur réeel ou positif, félicité raisonnable, qui ne sera corrompue par aucun remords'. (Oeuvres phil., 1774, II, 87/8). Ik heb deze passage in haar geheel geciteerd, omdat ze laat zien, hoe dicht Lamettrie's opvattingen komen bij een totaal nihilisme (als men even afziet van de beperking 'sans faire tort à personne').

In het algemeen kan men echter niet stellen, dat de materialisten van de Verlichtingstijd de moraal ondergraven hebben; integendeel, zij meenden een rechtvaardiger samenleving te kunnen creëren, vrij van onderdrukking en vooroordelen, waarin ieder gelukkiger zou kunnen zijn. Diderot pleit daarbij vooral voor een vrijere sexuele moraal. Het ongeluksgevoel en de hypocrisie waartoe de religieuze moraal aanleiding geeft, heeft hij vooral benadrukt in zijn *Supplément au voyage de Bougainville*, waarin de Tahitianen zich vrolijk maken over het feit, dat de beklagenswaardige Europeanen zich niet willen overgeven aan allerlei natuurlijke genoegens, omdat deze hun verboden worden door iets onbegrijpelijks dat ze religie noemen. In het laatste gedeelte van de *Droom van d'Alembert* gaat hij zelfs de 'kruising der soorten' niet uit de weg. Alle reden dus voor de christelijke moraalpredikers om enigszins ongerust te worden!

Het begrip 'natuur' waarop de materialisten zich beroepen is vaag, en daardoor lijkt hun moraal slecht onderbouwd of zelfs nihilistisch. Ik meen echter, dat dit geldt voor elke vernieuwende moraal. Duidelijkheid wordt pas geschapen door de onderzoekingen die op basis van de nieuwe opvattingen worden ondernomen. De Verlichtingsfilosofen zijn visionairen, geen analytici.

Het is een goed ding, dat deze beide klassieken van het Franse materialisme in de reeks Boom Klassiek in Nederlandse vertaling beschikbaar zijn gekomen, nu de kennis van de Franse taal buiten Frankrijk bijna uitgestorven is. Beide uitgaven zijn uitstekend verzorgd, voorzien van uitgebreide inleiding, biografische en bibliografische gegevens, notenapparaat. De inleidingen besteden overigens geen van beide aandacht aan de plaats van het materialisme in de 18de eeuw als geheel. De vertalingen zijn goed en leesbaar. In de Diderot-vertaling wordt alleen naar mijn gevoel wat losjes omgesprongen met de terminologie waarin Diderot zijn neurofysiologisch wereldbeeld uitdrukt: termen als 'continuïté', 'contiguïté', 'agrégat', 'composé', 'identité' zijn niet erg konsekwent en niet duidelijk vertaald. Ik kan me voorstellen dat de vertaler enige moeite heeft gehad met het combineren van de eisen van betrouwbaarheid en leesbaarheid.

Het wachten is nu, tot Boom ook *Système de la nature* van d'Holbach in vertaling uitgeeft.

Julien Offray de Lamettrie: *De mens een machine.* Vertaling en inleiding van Hans W. Bakx. Boom Meppel 1978.

Denis Diderot: *De droom van d'Alembert.* Vertaling van J.D. Hubert-Reerink, inleiding en aantekeningen van Th. Verbeek Boom Meppel 1980.

Freddy de Vree
De ring van Moebius en Sade

> *The denial of the existence of a transcendent external world would be just as much a metaphyisical statement as its affirmation. Hence the consistent empiricist does not deny the transcendent world, but shows that both its denial and affirmation are meaningless.*
> Moritz Schlick.

Of het oeuvre van Sade tot stand was gekomen zo hij niet opgesloten had gezeten? Nooit zal ik te weten komen wàt precies Sade voor ogen stond m.b.t. zijn leven, en hoogstwaarschijnlijk wist Sade zelf het ook niet. In zijn levensverloop treffen we weinig aan wat behoort tot het domein van het rationele, dat hij in geschriften scheen na te streven.

De personages van Sade zijn marionetten, die in diverse rollen en met militaire of gymnastische precisie berekende taferelen optreden. Sade's romans zijn toneelstukken waarin filosofische redevoeringen het morele decor vormen voor de sexuele esbattementen, of, andersom, het geslachtelijk gedoe het decor vormt voor eindeloze dissertaties van beschouwelijke aard.

Sade beschouwt zijn argumentatie als overtuigend. De filosofie grijpt in, heeft rechtstreekse gevolgen. In het kort scenario *La philosophie dans le boudoir* wordt overgegaan tot de opvoeding van het nog onschuldige meisje Eugénie; op het eind van het boek kiest het meisje de partij van de beulen, tegen haar moeder. Het woord brengt dus teweeg waartoe de penis niet in staat is, want het Woord overtuigt Eugénie, terwijl *Justine* in haar zesdelig levensverslag in alle beschikbare orificieën (en niet door beginnelingen) geneukt, nooit wordt gebracht tot het ervaren van genot.

Genot lijkt bij Sade enkel denkbaar via de mentale intentie, waarvan de relatie beul/slachtoffer een goed voorbeeld is, relatie die tot in het pathologische, ook wel eens tot in het groteske wordt doorgedreven. (Sade distantieert zich hier en daar van de bedreven excessen: in *Juliette* van de reus Minski, als hij zijn genodigden stront aanbiedt als dessert.)

Sade is, Satan zij dank, geen geschoold filosoof, maar hij behoort wel tot de categorie van de *philosophes*, en hij behoort tot die reeks van neo-aristoteliaanse denkers, voor wie één soort taal nog de hele wetenschap bevatte: logica zowel als zuivere èn toegepaste wetenschappen. Dat ideaal werd nagestreefd door de Encyclopédistes, een kring waartoe ook Jean-Jacques Rousseau behoorde. Rousseau (hier gereduceerd tot een cliché), definieert de mens als fundamenteel *goed*, gaandeweg gecontamineerd door het contact met de beschaving.

Sade vond in Rousseau een denkbare aanleiding tot het uitbouwen van een ander cliché: dat van de fundamenteel slechte mens, die zijn identiteit (de aristoteliaanse logica stoelt op het identiteitsprincipe en op het tegendeel ervan) ontleent aan de negatie van de metafysische principes, die leiden tot de idee van een God, en tot het opstellen van een morele codex. In de blasfemie bevestigt de mens zijn identiteit: maar tegenover wiè, zo God ontbreekt? In de wreedheid volgt de mens de natuur na: om die navolging te adstrueren citeert Sade letterlijk ontelbare voorbeelden van wreedheid, voorkomend bij dieren, en bij primitieve volkeren (en dus, naar het Rousseau-cliché onaangetast door de civilisatie); maar aldus geeft Sade gelijk aan Rousseau, want in fundamentele eenzaamheid zou zelfs de Sadiaanse mens, de Sadist, niet wreed kùnnen zijn.

Sade

De Sadist moet zich opstellen tegen God en tegen de medemens. Deze laatste moet hij omkopen, uitbuiten, benutten als lustobject. Dit genotsprincipe is niet mededeelbaar via de penis, wel via de filosofie, de taal.

Het woord, bemerkt Sade, leidt niet tot bevrijding (zijn Sadisten leven in kloosters, gevangenissen, ongenaakbare paleizen in de bergen); en de enige conclusie van Sade's redenering omtrent de moraal is, dat er van moraal geen sprake kan zijn -- en dus al evenmin van misdaad, van macht, van overheersing, van heerser. Zonder grens, geen transgressie. Er is dan ook geen beul denkbaar zonder slachtoffer, en andersom, maar er bestaat een tussengebied: Sade beschrijft meermaals een beul die zich laat verhangen en pas lossnijden door zijn slachtoffer op het ogenblik tussen ejaculatie en dood in.

Juliette, deel I: ‘Il faudrait des crimes réels pour leur donner une véritable jouissance, et qu'il n'existe malheureusement de crime à rien’. Om werkelijk te genieten zijn echte misdaden vereist, maar helaas kan men geen echte misdaad bedenken.

Sade stelt dus, lang voor Dostoiewski, de vraag naar de mogelijke norm in een wereld waar God dood is, of ontbreekt, niet op zoek naar een moraal, maar een wijze om haar de nek om te wringen. Maar het gedroomde slachtoffer is een waanbeeld: *Chimères!*

Casanova -- ik citeer hem hier als voorbeeld van parallel tussen libertijnse literatuur en anti-clericale literatuur, en in zijn eerlijk zelfonderzoek als voorganger van Stendhal -- Casanova beschrijft in zijn Mémoires (deel I) hoe hij, als negenjarige in een scheepje door een kanaal gevoerd, opschrikt van de bomen die zich lijken te verplaatsen. Zijn moeder stelt hem gerust: het bootje is het dat zich verplaatst. Casanova concludeert hieruit dat mogelijkerwijze de *zon stilstaat*, en ‘Wij van West naar Oost draaien’. Moeder spreekt hem tegen; zijn leermeester Baffo geeft hem echter gelijk en expliciteert de spontaan opgewelde theorie. Casanova noteert: ‘Ce fut le premier vrai plaisir que j'aie goûté dans ma vie.’ Het eerste èchte genoegen dat ik in mijn leven smaken mocht.

Casanova boeit door zijn scherpe analystische geest, die hem leidde tot uitspraken als de volgende: ‘Alles is combinatie, wij zijn de uitvoerders van daden waartegenover we niet medeplichtig zijn. Al wat ons van belang lijkt en ons overkomt is enkel dat wat ons overkomen moest. We zijn slechts nadenkende atomen, geworpen waar de wind ons voerde.’ Casanova ontleedt ook de slaap, en omschrijft hem als genot:

> De mens kan slechts gelukkig zijn wanneer hij zich als gelukkig ervaart, en die ervaring kan hij enkel in een staat van rust beleven; aldus is hij, zonder mogelijkheid van rust en kalmte, niet tot geluk in staat. Het genot moet dus, om geluk te betekenen, buiten de actie om worden ervaren. Wat betekent dan het woord duurzaam? Elke dag komt het ogenblik waarop wij verlangen naar de slaap, en hoewel die een metafoor is van het niet-bestaan, kan niemand ontkennen dat hij genot brengt.

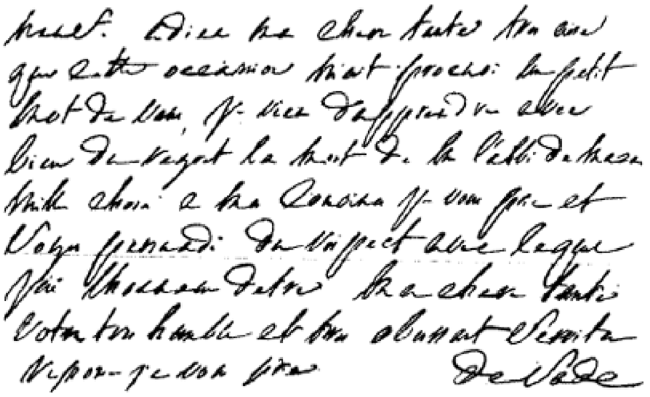
Casanova en Sade zijn aanhangers van de klassieke, ongecompliceerde logica: als A dan B en bijgevolg: als A' dan B', etc. Beiden concluderen zij dat er geen God is, dat geen systeem ons regeert, dat enkel toevalselementen het bestaan regeren. Dat de officiële moraal berust op schijnheiligheid, op wartaal: dat moraal onmogelijk is.

Genot vindt Casanova in het buiten-persoonlijke: de reflexie, de slaap. Voor Sade bevindt zich het genot in het besef dat men geniet, niet in de ervaring.

Zulks verklaart waarom Sade in zijn boeken streeft naar een systematiek van sexuele varianten, alsof hij zocht naar een uitputtende lijst, om telkens te verzuchten: dat is ‘het’ niet, we zoeken verder. Zijn personages gaan dan ook over tot daden, die niet langer behoren tot een intersubjectief begrip van genot: zij folteren en doden, maar zij laten zich ook zelf aftroeven; zij gebruiken hun slaven als toilet, maar slikken zelf ook alles, tot braaksel toe.

Particuliere voorkeuren (het aarsneuken) worden aangeprezen omwille van redenen, die met sexuele predilectie niets te maken hebben. Bij de bisexuele Sade krijgt de aars een metaforische rol toegewezen: de aars is de anti-conceptie, de negatie van zowel de vader- als de moederrol. In Sade, beschrijver van zovele orgieën, vermoed ik dikwijls een speurder naar eenzaamheid: na zijn dood wenste

hij zich een anoniem, onvindbaar graf. Op doorreis in Italië (een van de gelukkigste escapades in zijn reële leven) laat hij Juliette verzuchten: ‘Ik voelde mij op mijn gemak bij het aanschouwen van een land dat ons een idee zou geven van de hemel, kon men het doortrekken zonder inwoners te zien te krijgen.’ In zijn taalgebruik (Michel Foucalt merkte dit op in *Les Mots et les choses*) komt een splitsing voor tussen subject en object, beschrijver en beschrevene. In zijn notities sprak hij zichzelf aan in de beleefdheidsvorm: ‘Vous l'avez annoncé et n'en avez point parlé dans le plan...’ De taal van Sade is per essentie dubbel; hij schrijft tegelijkertijd taal en meta-taal, zonder zich daarvan bewust te zijn. Waar het Sade om gaat, ligt buiten de mens, buiten de taal, buiten het mededeelbare. Zoals Wittgenstein, kwam Sade tot de conclusie dat de termen van de metafysica leeg zijn, en zoals Wittgenstein bleef Sade door die lege termen gefascineerd, want zonder een God kon Sade niet tot blasfemie komen, zonder medemens niet tot sexueel verkeer, zonder taal niet tot zonde: zijn personages, man en vrouw, zouden zich tot onschuldige perforaties lenen zo hun naam niet ware: *broer*, *zuster*, *vader*, *moeder.* De penetratie wordt *sodomie.* Roland Barthes merkte dit eerder op: uit de *benaming* door Sade van zijn marionetten, uit de aanroeping (‘Ah, encule-moi avec une hostie! ...’) wordt de blasfemie geboren, ontstaat het incest. Diezelfde taal dus, waarmee hij taboes genereert die noodzakelijk zijn voor zijn beschrijving van de misdaad, is dezelfde taal niet waarin hij verklaart dat er geen taboe's kunnen bestaan. En, op eerste gezicht paradoxaal, zijn taalgebruik is koel en klinisch in de beschrijving van uitspattingen, maar opgewonden wanneer hij redeneert. Barthes signaleerde de volgende substitutie, waarin het sperma, in het betoog, het *woord* vervangt: ‘La décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emporteé...’: zijn ejaculatie was schitterend, gedurfd en meeslepend. Zodoende verwringt de taal van Sade zich als een ring van Moebius, zij keert in haar negatie van God en diens erkenning teneinde hem te kunnen vervloeken terug van alfa naar omega, als een ouroboros van de logica, maar dubbel op snee. *Immer raisonnieren.*



Sade's handschrift.

En nooit de conclusie trekken: welk auteur zou nog schrijven zo hij handelde overeenkomstig de logica?

Sade was in de ban van dàt waarvan hij de mogelijkheid ontkende: de metafysica.

Zoals ook zijn beleven van en mediteren over sexualiteit gefascineerd was door alles en nog wat, met uitsluiting van de idee van procreatie. Een pleidooi voor existentieel autisme.

Mixhel Foucault: *Les mots et les choses*, NRF-Gallimard.
Roland Barthes: *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, Editions du Seuil.

Jaap T. Harskamp
Bernard de Mandeville
Observerend denker

Al enkele maanden zijn op de achterpagina van NRC/Handelsblad mijn 'Letters from the East End' verschenen, waarin ik verslag poog te doen van mijn ervaringen in dit probleemgebied in Londen. De verzameling van deze stukken zal in het voorjaar onder de titel *Zelfkantportretten* bij Uitgeverij BZZTôH verschijnen. Tot mijn grote verbazing stuitte ik onlangs op het werk van een Nederlands geneesheer en filosoof die zich in de achttiende eeuw ook in dit oostelijke deel van Londen gevestigd had. Dat is naar mijn idee van invloed geweest op zijn zeer controversiële denken.

Bladerend in het werk van Jean-Jacques Rousseau, stuitte ik op de naam van Bernard de Mandeville. In zijn *Discours sur l'inégalité* (1755), verwijst Rousseau met instemming naar Mandeville's *The Fable of the Bees*, waarvan in 1750 in Frankrijk een tweede druk was verschenen. Een voetnoot vermeldt dat Bernard de Mandeville een Nederlands arts was die zich in Londen had gevestigd. Dit wekte als Nederlands Londenaar mijn nieuwgierigheid en ik besloot de catalogus van de British Library eens te raadplegen wat deze auteur, van wie ik tot op dat moment de naam niet kende, aan werken gepubliceerd had. De ontdekking van zijn filosofisch werk was op zijn minst opwindend.

Allereerst enkele biografische gegevens. Bernard de Mandeville werd op 20 november 1670 te Dordrecht of Rotterdam geboren waar hij zijn jeugd doorbracht. Hij studeerde zes jaar medicijnen aan de universiteit van Leiden en in 1691 promoveerde hij aldaar tot doctor in de geneeskunde. Kort daarna vertrok hij naar Engeland om de taal te leren. In 1699 trad hij daar in het huwelijk om nooit meer naar Nederland terug te keren. Hij stierf op 21 januari 1733 in Hackney, in de East End van Londen.

In 1703/4 publiceerde Mandeville een eerste werk, enkele fabels in de stijl van La Fontaine. Al zijn werk overigens - althans voor zover bekend - is in het Engels geschreven. Zijn stijl is opmerkelijk vloeiend en levendig voor iemand die de taal pas op latere leeftijd leerde spreken. Een van die fabels, *The Grumbling Hive*, publiceerde Mandeville afzonderlijk in 1705. De fabel zelf zou reeds lang vergeten zijn, indien deze niet de kern had gevormd voor *The Fable of the Bees* die de auteur voor de eerste maal in 1714 zou publiceren.

Mandeville had geen pretenties als dichter. Hij verwees zelf naar *The Grumbling Hive* als een 'story told in doggerel', een rijmelend verhaal of een verhaal in kreupelrijm. De fabel is volkomen doorzichtig. De bijenkorf is een mini-mensen-samenleving. Ondanks vele individuele ondeugden, verliep het leven in de korf gesmeerd en werd gekenmerkt door een algemene bedrijvigheid. De moralisten echter weten die ondeugden te onderdrukken en de samenleving krijgt een eerlijker karater. Met het wegvallen van trots, egoïsme en afgunst in de samenleving, verdwijnt ook alle bedrijvigheid. Wat eens een gezonde samenleving was, berustend op de natuurlijke zelfzucht van elk individu, verviel tot een zwakke maatschappij welke uiteindelijk een prooi werd van de vijand. De weinige overlevende bijen trokken zich terug in een holle boom, waar zij in eerlijkheid voortleefden. Moraal: een samenleving zonder ondeugd is een ondenkbare utopie - '... fools only strive / To make a great and honest hive'.

Deze fabel zou de basis vormen voor Mandeville's hele (dikwijls onsystematische) denken. De uiteindelijke complete uitgave van de fabel dateert van 1728. De volledige titel luidt: *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits.* Toegevoegd zijn dan essays over deugdzaamheid, over liefdadigheid en een werk over de aard

van de samenleving, alsmede een commentaar op de fabel zelf en enkele dialogen. Als zodanig verschenen in 1728, heeft het werk heel wat filosofisch stof doen opwaaien in de achttiende eeuw.

Mandeville keert zich in dit werk met name tegen kerkelijke moralisten enerzijds en de filosofie van Anthony Ashley Cooper, 'the third Earl of Shaftesbury' anderzijds. Moralisten verwijt hij dat zij vrede in een bestuurbare samenleving trachtten te brengen door de massa achter één idee en doel te scharen - m.a.w. conformisme boven individualisme te stellen. In een iets later werk getiteld *An Enquiry into the Origin of Honour*, schrijft Mandeville in een passage die ik onvertaald zal laten:

> In the Culture of Gardens, whatever comes up in the Paths is weeded out as offensive and flung upon the Dunghill; but among the Vegetables that are all thus promiscuously thrown away for Weeds, there may be many curious Plants, on the Use and Beauty of which a Botanist would read long Lectures.

Deze passage, in een letterlijke context, heeft in een tijd van milieu-bescherming een opmerkelijke actualiteit. De botanische metafoor is typisch achttiende eeuws. Het thema zelf, dat van

de-individualisatie en conformisme, zou een *leit-motiv* in negentiende-eeuwse filosofie worden van Kierkegaard tot Nietzsche.

Shaftesbury, in zijn *Characteristicks* (1711), poneerde het idee van de natuurlijke menselijke goedheid. Mandeville verwerpt een dergelijke ethiek. De mens is van nature niet goed, maar egoïstisch, hebzuchtig en belust op geld, luxe en plezier. Het zijn echter die minder fraaie eigenschappen die hem tot activiteit aanzetten en daardoor een welvarende samenleving tot stand brengen. Niet door onderdrukking van ondeugden maar juist door de erkenning daarvan kunnen zulke individuele tekortkomingen tot algemeen goed omgebogen worden.

Mandeville is dikwijls ambigieus in zijn denken over religie en moraliteit. Gevoelsmatig is hij stellig anti-religieus, maar zijn werkelijke denken blijft verborgen achter het masker van de ironie. Zijn dialogen zijn een opeenvolging van aanval en verdediging, kerkelijke leiders beschuldigend van indoctrinatie, maar zijn aanhang betuigend aan de Church of England. Zijn terughoudendheid is begrijpelijk: in de achttiende eeuw werden vrijdenkers nog altijd vervolgd. Zijn ideeën over sociale situaties, over economie en psychologie echter zijn veel directer uitgedrukt en juist daar vindt men dikwijls fragmenten van scherpe observatie geschilderd in de felle kleuren van een knap stylist.

In zijn denken over vrijhandel, over het economisch liberalisme van het *laisser faire* stelsel, over de mogelijkheden van de arbeidsverdeling, is Mandeville dikwijls de inspirator van Adam Smith genoemd wiens studie over de *Wealth of Nations* voor velen lang de bijbel van het economisch geloof is geweest en voor sommigen, met name in Engeland, nog steeds een profetische waarde heeft behouden.

Mandeville had weinig vertrouwen in de menselijke rede. Naar zijn mening wordt de mens gedreven door hartstochten en passies waarover de rede geen of nauwelijks enige controle kan uitoefenen. In dit opzicht is Mandeville wel bestempeld als voorloper van de psycho-analyse. Hij onderscheidde reeds zulke verdedigings-mechanismen als rationalisatie en onderdrukking. In zijn *Treatise of the Hypochondriack and Hysterick Passions*, hield hij zich als één van de eersten bezig met problemen van neurose.

Voor de sociologie is zijn denken belangrijk geweest, omdat Mandeville de grondgedachte formuleerde dat handelingen die gericht zijn op zuiver individuele doelen, dikwijls een serie van andere gevolgen tot stand kunnen brengen die geheel niet in de bedoeling van de handelende personen hebben gelegen.

Kortom, economen, psychologen en sociologen hebben ideeën en passages in het werk van Mandeville aangetroffen, waarvan hun individuele wetenschappen profijt hebben kunnen trekken. Mijn interesse is vooral literair. Mandeville was een stylist met een scherp oog voor detail en een groot gevoel voor het komi-tragische. In de traditie van de filosofie was wellicht alleen Schopenhauer even bekwaam in het humoristisch en gedetailleerd beschrijven van geobserveerde situaties.

Mandeville woonde in de East End van Londen. Zelf een bewoner van dit deel van de stad, zou ik de klemtoon willen leggen op dit feit want het verklaart naar mijn idee veel van Mandeville's pessimisme ten aanzien van de menselijke natuur.

De East End is het gebied van de ‘echte’ Londenaren. Het is een feit - en dat hebben sociologische studies uitgewezen - dat de bevolking hier een grotere coherentie heeft behouden dan waar elders in Londen. Oost-Londenaren zijn bijzonder honkvast en zelfs de ellende van de naoorlogse flat-epidemie heeft slechts weinig bewoners kunnen verjagen.

De East End heeft een opmerkelijke reputatie. In de romantische schildering van kleine misdaad in roman en film, speelt het Cockney type altijd een vooraanstaande

rol. Figuren als de filmster Michael Caine en de schrijver Arnold Wesker hebben dit gebied van Londen waar zij hun jeugd hebben doorgebracht maar reeds lang hebben verlaten, geïdealiseerd en geromantiseerd (zoals bewoners van buitenhuizen en boerderijtjes, etc. altijd de armoede van hun jeugd idealiseren). In werkelijkheid is de East End een buurt waar men onverschillige en vaak wrede misdadigers vindt, een buurt van hoeren en alcoholisten, van boksers en National Front stemmers. Een generalisatie, natuurlijk - maar een noodzakelijk tegenwicht voor de dwaze romantische termen waarin de East End dikwijls is beschreven.

In de achttiende eeuw was de situatie niet anders. Ook toen overheerste er een atmosfeer van misdadigheid. Mandeville aanschouwde dit alles met de ogen van een harde realist die de problemen niet, zoals zovele van zijn tijdgenoten, wenste te begraven onder de retoriek van moralistische preken. Besmettelijke ziekte waar anderen zich vol afgrijzen vanaf keerden, daar greep Mandeville - letterlijk en figuurlijk - het mes van de chirurg om de kwaal te behandelen.

In 1724 publiceerde hij een werk onder de opmerkelijke titel *A Modest Defence of Publick Stews: or, an Essay upon Whoring.* De auteur keert zich in dit werk tegen de pogingen die ondernomen werden om prostitutie te onderdrukken. Prostitutie was zo'n algemeen kwaad geworden dat men vreesde dat dit een schadelijk gevolg zou hebben voor de volksgezondheid. Mandeville stemt daarmee in. Het grootste gevaar, schrijft hij, is de besmettelijke ziekte die men de *French Disease* of ook de *French Pox* noemt. Deze ziekte had zich binnen twee eeuwen met enorme snelheid over Europa verspreid (het wordt algemeen aangenomen dat Columbus niet slechts goud en zilver uit de Nieuwe Wereld terugbracht maar ook de syfilis).

De auteur wijst erop dat deze ziekte meestal door buitenechtelijk geslachtsverkeer wordt verkregen, en daardoor heeft men dikwijls de neiging de ziekte geheim te houden zonder naar een arts te gaan. Door de besmettelijkheid vormt de ziekte een ernstig gevaar voor de volksgezondheid. De de-vitalisatie welke Mandeville in de samenleving constateert, schrijft hij toe aan het enorme aantal jongeren dat aan de ziekte lijdt.

Het meest effectieve middel om dit alles te bestrijden ligt volgens Mandeville stellig niet in de onderdrukking van prostitutie. Men kan de macht van hartstochten niet met de wet bestrijden. Men moet prostitutie erkennen als een noodzakelijke ondeugd. Hij herhaalt de grondgedachte van al zijn denken: ‘it is the wisdom in all governments to bear with lesser inconveniences to prevent greater’.

In een zeer gedetailleerd voorstel, propageert de auteur het idee van *Publick Stews*, goed-georganiseerde bordelen. Beperkt men prostitutie tot een wijk in de City van Londen, waar men een aantal bordelen vestigt onder streng toezicht van matrones, doktoren en politie, zodat hygiëne en veiligheid gewaarborgd zijn, dan zou men volgens Mandeville een ernstig sociaal probleem uit de wereld helpen. Deze bordelen zouden bovendien een zekere hoeveelheid belastingvrije drank kunnen schenken en de prijzen van de prostituees zouden, al naar gelang klasse en kwaliteit, worden vastgelegd. Aldus zouden de heren zich kunnen vermaken en het gevaar voor de volksgezondheid zijn opgelost.

In de *Fable of the Bees*, had Mandeville in zijn commentaar al in minder detail een vergelijkbaar voorstel gedaan, gebaseerd op de situatie in Amsterdam. Duizenden op sex beluste zeelieden zouden daar een gevaar voor de kuisheid van echtgenotes en dochters betekenen indien prostitutie niet was toegestaan. De wijze bestuurders van die stad hebben altijd een beperkt aantal bordelen opengehouden ‘in which women are hired as publicly as horses at a lively stable’. Wellicht geeft dit alles de inruk dat Mandeville een lage waardering had voor de vrouw. Inderdaad. Maar niet lager dan die voor de man, in tegendeel schijnt het soms. In andere passages komt de auteur naar voren als een uiterst vooruitstrevend denker ten aanzien van de rol van de vrouw in de samenleving.

In 1709, publiceerde Bernard de Mandeville een werk getiteld *The Virgin unmask'd or Female Dialogues Betwixt an Elderly Maiden Lady and her Niece on several diverting Dis-*

courses on Love, *Marriage*, *Memoirs and Morals*, *etc. of the Times.* De zesde dialoog tussen Lucinda en Antonia is met name interessant. In het volgende fragment komt Lucinda naar voren als een fel feministe. In mijn eigen vertaling luidt dit fragment alsvolgt:

An.: Wat heeft de mensheid jou aangedaan? heeft men jou de oorlog verklaard? vanwaar zoveel haatgevoelens?

Lu.: Men heeft ons geslacht tot slaafsheid gedwongen. In het Paradijs waren man en vrouw gelijkwaardige partners. Kijk wat er nu van ons is geworden: is niet iedere gehuwde vrouw de slavin van haar echtgenoot - ik bedoel, indien zij een goede echtgenote is die haar huwelijksbelofte nakomt.

An.: Als je in een ander land zou leven, dan had je wellicht reden tot klagen, maar in *Engeland* wordt iedere vrouw met respect en aanhankelijkheid bejegend.

Lu.: Ik haat juist dat respect en die aanhankelijkheid, omdat het slechts uiterlijke show is. In *Holland* werkt de vrouw op kantoor, doet zaken, of is tenminste volledig op de hoogte van de bezigheden van haar echtgenoot. Maar hier zegt een slappeling, nee, mijn liefje, dat kost al te veel moeite. Die melkmuilen (‘Butter-Boxes’) hebben geen idee hoe zij een vrouw behoren te behandelen... (enz.)

Ook de felheid van de misdaad ontging Mandeville's speurend oog niet. In 1725 schreef hij een pamflet onder de titel *Enquiry into the Causes of the Frequent at Tyburn*, mede gebaseerd op de publieke executie van Jonathan Wild. Deze laatste was een beruchte misdadiger die Europese faam kreeg door Daniel Defoe's *Life and Actions of Jonathan Wild*, de misdadiger vormde de inspiratie voor Gay's *The Beggar's Opera* (men zegt dat Gay en Wild elkaar persoonlijk hebben gekend), maar met name door Henry Fielding's *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*, waarvan een Nederlandse vertaling verscheen onder de titel van *Leevensbeschryving van wylen den heere Jonathan Wild, den Grooten* (Amsterdam: Pieter Meyer, 1757).

Mandeville maakte zich zorgen over een dergelijke persoonsverheerlijking van een misdadiger. In zijn pamflet viel hij krachtig het verschijnsel van de ‘Tyburn Fair’ aan. Eén keer per maand werden de veroordeelden van de gevangenis in Newgate op een open kar vervoerd naar de beruchte ‘Tyburn Tree’ waar zij werden opgehangen (het tegenwoordige Marble Arch).

De openbare terechtstelling leek in alle opzichten op een nationale feestdag. De tocht zelf was een triomftocht en de executie een soort van publiek vermaak voor de ongelooflijke massa van aanwezigen. Boswell zelf bekende dat hij geen enkele executie zonder zijn aanwezigheid voorbij liet gaan. Beschrijvingen van deze tonelen vindt men in het werk van Defoe, Fielding, Samuel Richardson. Een levendig beeld is geschetst in Swift's gedicht ‘Clever *Tom Finch* going to be hanged’, waarvan de slotregel luidt: Tom Finch - ‘Who hung like a Hero, and never would flinch’.

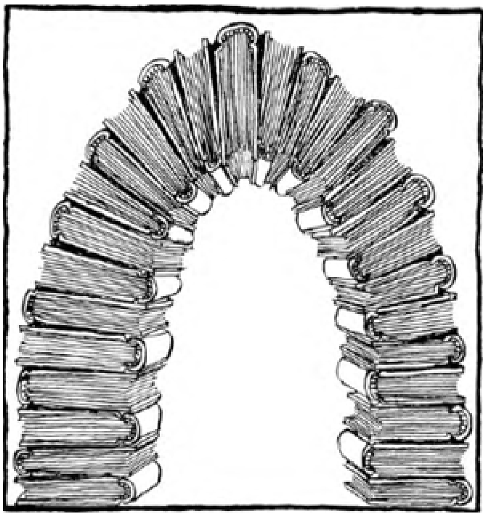
De meest levendige beschrijving echter vindt men in hoofdstuk drie van Mandeville's pamflet waarin hij in detail de reis van Newgate naar Tyburn beschrijft. Alles stroomde daar samen: nieuwsgierigen, op sensatie belusten, moralisten en zakkenrollers, hoeren en handelaren, aristocraten en straatverkopers. De massa was enorm. De veroordeelden op de kar werden toegejuicht als helden en zij zelf schreeuwden tot de massa, vloekten en verkochten obscene praatjes tot hun geestelijk begeleider. Temidden van geschreeuw en gevloek werden psalmen gezongen. De wijn en sherry stroomde in overvloed. De kar stopte verscheidene malen om de veroordeelden van meer drank te voorzien. Van spijt en schaamte geen spoor, de angst was weggedronken: zo werden de veroordeelden gehangen. Na de executie vochten familieleden, vrienden en doktoren om het lichaam van de veroordeelde. De laatsten wilden het lichaam om anatomische studies te verrichten.

Geen wonder dat sommigen zich begonnen af te vragen wat men met dit soort executies bereikte. De misdadiger stierf als een dronken held en de massa was nauwelijks afgeschrikt. Mandeville's houding tegenover het idee van straf is typisch achttiende eeuws. De wet moet zo hard mogelijk worden toegepast, de wet is daar om af te schrikken. Aan de juistheid van de doodstraf twijfelt hij geen moment, maar hij propageert snelle berechting en een sobere executie waarbij slechts enkele aanwezigen. Mandeville verzet zich tevens tegen valse normen van medeleven waardoor sommige criminelen vrijuit gaan, tegen het willekeurig bijeen brengen van jeugdige criminelen met geharde misdadigers, tegen het feit dat mannen en vrouwen in één cel werden gezet, etc.

Ondanks zijn conservatief standpunt, blijft Mandeville's pamflet een prachtig geschreven document, niet zozeer voor de ideeën die hij propageert, maar juist door de beschrijvingen waarin men het talent van een rasecht schrijver herkent en die de waarde van het eigenlijke argument ver overtreffen.

Mandeville is een reactionair denker genoemd. Ik vind het altijd moeilijk om dit soort termen toe te passen, met name op een denker als Mandeville. Zijn ideeën zijn dikwijls ultra-conservatief, maar op andere momenten bezitten zij een verbazingwekkende actualiteit en frisheid. Maar bovenal zijn realisme, zijn observatie-vermogen, zijn gevoel voor detail geven hem een unieke plaats in de geschiedenis van de filosofie. Het denken van Shaftesbury, meer abstract en hemels georiënteerd, heeft veel meer wetenschappelijke belangstelling gekregen dan het meer praktische en realistische schrijven van Mandeville. Het verschil tussen beide denkers laat zich vergelijken met het verschil in atmosfeer van de verheven ernst in de leeszaal van de British Library en het uitspattende, vulgaire leven in een ruwe pub in de East End. In beide plaatsen echter behoort een observator van de menselijke natuur zijn werkterrein te vinden.

In januari 1983 zal het tweehonderdenvijftig jaar geleden zijn dat Mandeville overleed. De Fransen, intellectuele kolonialisten als zij dikwijls zijn, hebben de filosoof opgeëist als staande in een typisch Franse traditie van denken. Men vergeet dan echter dat Mandeville tot zijn volwassenheid in een opwindende fase van Nederlandse geschiedenis in ons land gewoond en gestudeerd heeft. Zou men een parallel met de schilderkunst mogen trekken, dan herinneren taferelen in zijn geschriften aan het werk van Breughel of Brouwer. Er bestaat nog geen enkele biografie of alomvattende studie van het werk van Mandeville, de Bredero van de filosofie, en ik ben er zeker van dat er nog veel bibliografisch werk verricht moet worden. Het zou aardig zijn als in 1983 een Nederlandse studie aan deze opmerkelijke Nederlandse Londenaar gewijd zou kunnen worden. Maar wie, in een tijd van akademisch specialisme, durft nog een dergelijke grote taak aan te vatten?



Kees Simhoffer
De dood van een indiaan

Voor Theo Geene

... gedurende meer dan veertig jaar was de heer Smienk een gewaardeerde kracht op onze boekhoudafdeling en een ieder een voorbeeld van plichtsbesef en verantwoordelijkheidsgevoel. Onnodig te zeggen dat wij hem node zullen missen nu hij met vervroegd pensioen...

Hij rijgt de glibberige worm aan het haakje en werpt zijn hengel uit. Het snoer slaat een barst in de spiegel van het water. De lichte stroming in het water hier vlak bij de sluis, trekt de dobber ongemerkt naar het midden van de vaart. Hij hoeft niets te vangen, want hij lust geen vis. Als hij maar naar dat rode puntje mag kijken, en ondertussen denken.

Hij weet van zichzelf dat hij hardop praat, als hij zit te vissen, maar zijn stekkie is ver van de bewoonde wereld. Enkel de vogels kunnen hem horen, en die verstaan geen Hollands. Hij heeft in zijn leven nooit erg veel gepraat. Van jongsafaan kreeg ie de wind van voren, als ie zijn mond open deed. Strenge vader, strenge onderwijzers. Alles wat ie in zijn leven had willen en moeten zeggen, tegen haar, tegen de kinderen of de chefs op kantoor, heeft ie opgekropt. Chefs heeft ie niet meer; de kinderen hebben allang hun eigen leven, en zij is er niet meer. Dus kan hij eindelijk praten. Tegen de vissen en de waterhoentjes hier in de polder, want die luisteren prima en laten je uitpraten. Als je trouwens niet praat, hier op het water, ga je aan jezelf twijfelen. Of je er nog wel bent, zo stil is het hier. De man die de roeiboten verhuurt, zei de eerste keer:

‘Als u rust zoekt, moet u voorbij de drie molens wezen, daar komt geen mens.’

Dus vist hij altijd voorbij de molens, ook al is het een rot eind roeien. De polder is er zo drassig, dat geen boer er zijn vee aan wil wagen; er komen enkel af en toe mensen van waterstaat kijken of alles nog klopt en of de dijken het houden. Soms blijft er één op de dijk staan om naar hem in zijn boot te kijken.

‘Zo opa, willen ze bijten?’

Dan doet hij of zijn neus bloedt en houdt zich doof. Deed hij thuis ook altijd als ze aan zijn kop zeurde. Hij is hun opa niet.

... lieve Gerda, wij weten dat jij nu bij de Heer bent in de schaduw van zijn oneindige wijsheid vanwaar je dankbaar terugdenkt aan je leven met Bert en de kinderen, ook al was dat leven vaak hard en vol zorgen. Je laat een leegte achter en enkel ons geloof in...

Hij ziet die dominee nog vóór zich. Naast de kist met de bloemen van de kinderen erop: goede reis lieve moeder! Alsof ze alleen maar een weekend naar haar zus in Harderwijk was. Hij kende dat smoel van die predikant nog vaag van vroeger, toen ze nog wel eens naar een kerk gingen omdat je je kinderen wàt wilt voorhouden. De vent deed het vanaf de kansel naast haar kist voorkomen alsof hij nog dagelijks bij hen over de vloer kwam met zijn vrome handel. Na afloop van de dienst in het crematorium, toen hij in een zaaltje handen moest geven in een rij tussen de kinderen, kwam de kerel ook nog temen met zijn deelneming en hij hoort het zichzelf nog zeggen:

‘U heeft mooi gesproken, dominee, maar ik ben alleen voor mijn vrienden Bert, voor anderen gewoon de heer Smienk.’

Hij moet nog grinniken als ie denkt aan het beteuterde gezicht van meneer de predikant:

‘Vader...’ had zijn oudste dochter naast hem gesist. Maar hij had er de hele verdere dag nog lol om gehad. En later op weg naar huis, had zijn zoon gezegd:

‘Vader, het lijkt wel of je blij bent dat moeder...?’

Hij had hem eens goed aangekeken en toen zachtjes gezegd, zodat de chauffeur van de huurauto niks kon horen:

‘En jij dan?’

Zijn zoon had een rode kop gekregen en de hele rit niks meer gezegd. En dat vond ie best. De mensen praten al veel te veel zonder dat het wat uithaalt. Dat is het fijne van vissen, alleen met jezelf op het water. Vissen is eigenlijk alleen maar een smoes om alleen te zijn. Het enige nadeel is dat je 's avonds weer naar huis moet, naar die rotstad en die lege portiekwoning met al dat geluid onder, naast en boven je.

Ze is nu een paar maanden dood. Zo maar ineens gegaan. Zonder gedag te zeggen, wat ze al jaren niet meer deed. Naar bed zonder gedag te zeggen. Naar de kinderen zonder wat te zeggen. Naar de dokter zonder het zeggen. Hij merkte het alleen aan de nieuwe pillen op het nachtkastje dat ze weer eens niet kon slapen vanwege haar rug. Naar haar zus in Harderwijk zonder wat te zeggen. Maar hij mist haar wel. Jaren lang heeft ie haar wég gewenst. Maar toen ze definitief vertrokken was, begon hij haar na een paar dagen al te missen, haar gemopper over as op het kleed en dat eeuwige klagen over haar rug.

... jij hebt makkelijk praten. Jij voelt niet wat ik voel. Ik wil heus niet klagen, maar als je wist wat voor pijn ik heb altijd, zou je wel anders praten. En die dokters daar heb je ook niks aan. Je betaalt je blauw en ze weten niks anders dan: ja mevrouwtje daar zult u mee moeten leren...

Morgen ga ik lekker vissen, had hij gedacht toen hij op de avond van de crematie alleen naar de televisie zat te kijken. De kinderen die overbezorgd deden, had hij weggestuurd: ‘Ga nou maar naar huis, ik wil gewoon alleen zijn.’

En hij was met een dure sigaar op de bank gaan zitten waar zij altijd naast hem zat, meestal de halve avond slapend. Na het laatste journaal had hij de fles gepakt en een bierglas in plaats van een borrelglaasje. Op de teevee stond een foto van haar in een zilveren lijstje toen ze nog jong was. Hij was ervoor gaan staan en had gezegd:

‘Gerda, daar gá je!’

Toen had ie met het glas in zijn hand zitten kijken naar de sneeuwbui op het beeldscherm. En na twee volle glazen was hij wankelend opgestaan en had haar foto omgekeerd, want hij

kon niet goed tegen die blik in haar ogen.

De volgende morgen kwam zijn jongste dochter de uitvaartbloemen water geven en zei verbaasd:

‘Waarom staat moeder achterstevoren op de teevee?’

Hij had haar onschuldig aangekeken en gezegd:

‘Ach, ze zat zo te kijken gisteravond.’

Zijn dochter had gedaan van: ik snap het, en had de foto weer goed gezet. Maar ze snapte er natuurlijk niets van. En het bierglas in de keuken op het aanrecht verried niets, daarvoor was het te groot.

Toen zijn dochter weg was, had hij de foto weer omgedraaid en dezelfde dag kocht hij in een sportzaak alles wat nodig was om te kunnen vissen, wat hij sinds zijn jongelingsjaren niet meer gedaan had, want Gerda wou het niet. Die zei altijd:

‘Van vissen komt drinken en dan kom je met een kater thuis in plaats van met brasem.’

Brasem... tegenwoordig mag je al blij zijn als je stekelbaarsjes tegenkomt in je viswater.

Hij is zo bezig met zijn gedachten dat hij niet merkt dat ie beet heeft. Maar als hij ophaalt, is de worm alleen maar van het haakje. En nu pas merkt hij dat het begint te betrekken en fris begint te worden. Dus pakt hij zijn spullen bij elkaar en roeit langzaam terug, alleen met zichzelf en de waterhoentjes. ‘Doe het nu maar rustig aan, anders ben je bekaf als je bij de verhuurder aanlegt. Je moet trouwens dat end naar de stad ook nog fietsen en de lucht voorspelt regen. En als je vóór zes uur nog een fles wilt halen, moet je opschieten...’

Terwijl hij roeit, schrikt hij op van een heldere kinderstem: ‘Dag meneer, tegen wie praat u?’

Hij kijkt opzij. Op de dijk staat een meisje naast een zwarte ouderwetse damesfiets. Ze draagt een slobberige jurk met bloemetjes en heeft lichtblond piekhaar. Zo stonden ze vroeger op de wandplaten van de lagere school. Wanneer hij niets zegt en verder roeit, blijft ze langzaam naast hem op de smalle dijk rijden. Tot ze bij de molens zijn waar de weg de dijk afmoet. ‘Dag meneer!’ hoort hij nog als alleen haar hoofd nog te zien is.

... we bedoelen het goed met je, vader. Je moet niet denken dat we je opgeborgen willen hebben. We denken alleen dat je het in zo'n tehuis meer naar je zin zal hebben dan alleen in zo'n portiek waar trouwens steeds meer van die zwarten komen wonen. Niet dat die mensen per se anders zijn, maar ze leven nou eenmaal...

Als hij de roeiboot heeft afgeleverd, begint het zacht te regenen. En even later op de fiets moet hij zijn bril afzetten, want met die vette motregen ziet hij geen pest.

Als zijn zoon en zijn dochters nou vanavond maar niet komen zaniken over dat tehuis. Normaal ziet hij ze amper. Alleen zijn jongste dochter komt elke week de was halen. En met een verjaardag ziet hij ze. Daarom voelde hij meteen nattigheid toen ze een tijdje geleden ineens met zijn allen kwamen. Ze hadden op hem ingepraat als die dominee bij de crematie, mooi maar huichelachtig. Vooral zijn oudste dochter die natuurlijk zijn spulletjes al bij haar op de flat zag staan. Hij had ze laten praten, tot ze met die Surinamers kwamen aandragen. Toen was hij kwaad geworden:

‘Ik heb liever tien van die negerinnen of wat zijn het als buren dan één eigen dochter!’

Toen ze weg waren, voelde hij zich alsof ie de toto had gewonnen. Eindelijk had ie een keer van zich afgebeten en nee gezegd als het nee was. En in de gang vóór

de spiegel waar Gerda altijd haar hoed opzette als ze uitgingen, had ie verbaasd naar zijn eigen gezicht gekeken en grinnikend gezegd:

'Bert Smienk, je wordt oud!'

En in de kamer had hij met een bierglas halfvol jenever vóór Gerda haar foto gestaan:

'Ze willen me opsluiten, Gerda, maar die lol gun ik ze niet!' Maar na twee glazen keek Gerda hem aan als een zuster van een bejaardentehuis. Dus had hij haar omgedraaid en toen hij naar bed wankelde, wist hij precies wat hij wou, nu het zonder haar kon, al kon hij het zich de volgende morgen nauwelijks herinneren. Pas in zijn roeiboot, voorbij de molens, wist hij het weer.

Er toetert een auto. Hij rijdt teveel naar links. Hij gaat opzij en als de auto hem passeert, ziet hij de bestuurder naar zijn voorhoofd wijzen. 'Ouwe zak!' denkt die man natuurlijk. En dat is zo. Hij wordt oud. Maar hoé hij dat wordt, dat maakt Bert Smienk zelf uit.

... ons bedrijf is altijd sterk geweest dankzij de degelijke plichtsbetrachting van mensen als de heer Smienk. Des te spijtiger dat bedrijfsreorganisatie ons noopt werkers als de heer Smienk te laten vertrekken. Weest u niettemin overtuigd bij dit vertrek dat onze waardering voor wat u...

Als hij de stad binnenrijdt, begint het harder te regenen. Op zijn gouden-veertig-jaren-dienst-horloge ziet hij dat het al zes uur is. Hij haalt de slijter niet meer...

Dan schrikt hij ineens van een knul op een brommer die vlak langs hem schiet. Hij komt met zijn voorwiel in de tramrail maar kan zich nog net overeind houden. Een vrouw als zijn oudste dochter komt toeschieten en bemoedert hem mopperend:

'Gaat het weer opa? U moet op uw leeftijd ook niet meer op de fiets in die drukte.'

'Ik ben wezen vissen en als ik wil fietsen, fiets ik.'

'Oh neem me niet kwalijk ouwe, ik bedoelde het anders goed.' Verongelijkt loopt het mens verder. Hij wil weer opstappen, maar zijn voorvork is verbogen. Hij trapt ertegen maar dat helpt niks. Waar bemoeien ze zich ook mee? Ik bedoel het goed, zegt zo'n mens. Ze bedoelen het altijd goed. Gerda bedoelde het goed... doe je jas aan vader, het is winderig. En dat zei ze bij voorkeur als de mussen van het dak vielen. Zijn kinderen bedoelen het goed... zo'n tehuis is echt het beste, daar ben je onder leeftijdgenoten. Ouwe mopperkonten zullen ze bedoelen.

Hij zet zijn fiets onafgesloten tegen een boom, haalt de visspullen eraf en loopt ermee verder. Hij heeft dat roestende kreng eigenlijk niet nodig. En waarom zou hij in de regen naar huis lopen waar geen mens op hem wacht? Dus gaat ie de eerste de beste kroeg die er een beetje rustig uitziet, binnen. Gerda staat toch omgedraaid op de televisie. 'Zo opa, wezen hengelen?' vraagt de man achter de tapkast die hij eerst niet goed ziet omdat zijn bril beslaat. Ja, ik ben wezen hengelen en mijn emmer met paling staat buiten. Maar zoiets denkt hij altijd alleen, hij krijgt het nooit over zijn lippen. Hij zet zijn natte visspullen in een hoek en gaat aan een leeg tafeltje zitten. Een dikke man aan de bar begint meteen met hem te praten, maar hij knikt alleen maar af en toe ja of nee. Het is net zo'n type als zijn laatste chef op kantoor, maar dat is ondertussen vijftien jaar geleden, dus die is onderhand ook al oud. Toch ziet hij hem nog zo vóór zich. Ook zo'n man die het goed bedoelde... waarom zou je blijven werken tot je vijf en zestigste Smienk, als machines dat saaie werk van je zo kunnen overnemen en jij met vervroegd pensioen? Saai werk noemde hij het, maar je had tenminste wat omhanden, ook al was het alleen maar tabelletjes invullen. Hij had eerst geweigerd, maar dat haalde niks uit. Die computer kwam toch. Wat die kapitalisten in hun hoofd hebben, hebben ze niet in hun kont. Hij was hun te duur met dat beetje salaris dat hij verdiende. En toen ie met drie en zestig ophield, zei iedereen:

‘Wees blij, nou kun je nog van je leven genieten.’

Maar hoe moest je van je leven genieten, als je iedere gulden drie keer moest uitgeven. Af en toe naar de eendjes in het park en een stiekeme borrel was zijn enige verzet, want je kon niet de hele dag je benen optillen omdat je vrouw zo nodig moest zuigen.

... til je benen nou eens op, of ga ergens anders zitten. Telkens als ik met de stofzuiger ergens moet zijn, zit jij me in de weg. En er ligt weer as op het kleed. Waarom ga je niet wat wandelen of iets anders nuttigs? Andere mannen van jouw leeftijd hebben tenminste wat omhanden, die zitten niet...

Na drie borrels staat hij op en maakt zijn natte jas dicht. Hij betaalt en loopt naar de deur.

'Hé opa, je vergeet je visspullen!' roept de man hem na. Zijn spullen, dat is waar. Maar wat zou het?

'Geef ze maar aan je zoontje, ik heb ze niet meer nodig!'

Een half uur later komt hij zonder fiets en zonder hengels thuis. Bij zijn portiek staat een buurvrouw die hij pas met de crematie heeft leren kennen.

'Zo meneer Smienk, zonder fiets? Ik dacht dat u was wezen vissen.'

'Was ik ook,' zegt hij kortaf en wil de trap op.

'En wouen ze bijten?'

Hij kijkt haar aan. Net zulke ogen als Gerda. Uit hun mond komt altijd wat anders dan in hun ogen te lezen staat.

'Ze hoeven niet te bijten, als ze maar met mijn dobber spelen. Ik hou trouwens niet van vis.'

Het mens snapt er niks van. Ziet haar buurman met zijn hengels op de fiets vertrekken en hij komt terug zonder iets.

'Maar hoe kan dat nou? U was toch op de fiets? Is er wat gebeurd?'

'Niks bijzonders,' zegt hij en gaat de trap op. Straks hoeft hij geen trappen meer te lopen, dan heeft ie een lift. Hij hoort het zijn dochter beamen, maar die denkt aan een bejaardentehuis. Op de mat ligt een briefje. Aan het handschrift te zien, van zijn zoon. Hij raapt het op en leest. Godverdomme! Ze zijn zonder hem van alles aan het regelen! Of hij morgen bij zijn zoon thuis kan komen praten samen met iemand van de sociale dienst over plaatsing in een bejaardentehuis. Er is haast bij... Hij gooit het briefje in de pedaalemmer in de keuken en als hij met zijn glas en met de fles waar nog een bodempje inzit, de kamer binnenkomt en net lekker wil gaan zitten, gaat de telefoon. Het is zijn jongste dochter en hij weet al wat ze gaat zeggen.

... papa ik moet op school een versje leren voor als jij jarig bent. Maar het is heel moeilijk, nog moeilijker dan toen ik met nieuwjaar dat versje had geleerd van: nu staan wij voor het nieuwe jaar, het oude haast voorbij. En ik mag het van mama niet aan jou verklappen, maar je weet toch wel...

Het is lang geleden dat zijn kinderen hem nog nodig hadden en zijn raad vroegen. Nu vertellen ze hem wat híȷ́ moet doen.

'Ik heb de hele dag geprobeerd je te bereiken, waar was je?'

'Vissen, wat anders?'

En ze begint ook over die maatschappelijk werkster. Hij scheept haar af:

'Ja ik zal morgen wel opbellen. Dat tehuis loopt niet weg!'

'Ja maar er komt heel wat bij kijken, vader. Ze moeten je keuren en je zal niet alles kunnen meenemen, dus dat moeten we goed regelen wat wel en wat niet.'

Ze bedoelt natuurlijk: wat wij willen en wat jij mag houden, maar ze zegt het netter. De tijd dat ze nog op zijn schoot kroop, is allang voorbij. Vroeger had ze net zulke rode konen en van dat peenhaar als dat kind op de dijk vanmiddag... tegen wie praat u? Hij legt de hoorn op de haak en schenkt de fles leeg in het bierglas. Dan doet hij de televisie aan. Honger heeft ie niet. Een show. Terwijl er een mager grietje staat te hupsen met een microfoon in haar hand, pakt hij het boek van de tafel dat

hij een tijd geleden ergens onder in een la vond en opnieuw is gaan lezen. Hij slaat het open en laat het grietje op de teevee verder hupsen in haar glitterbroek... over het leven der indianen. Eigenlijk heeft hij zich altijd geïnteresseerd in hoe ze bij andere volkeren leven. Vroeger las hij wat af. Maar toen kwam de televisie en dan ga je steeds minder lezen.

'Als bij de stam der.,' hij kan die rare namen niet meer goed lezen, zo ingewikkeld, '... een oude man zijn einde voelt naderen, trekt hij alleen het bos in of de bergen, wetend dat zijn tijd gekomen is en dat jonge, sterkere krijgers dan hij zijn taak zullen overnemen. En daar in de eenzaamheid van het bos of hoog in de bergen, met boven zich de stille hemel en om zich heen de nachtelijke geluiden der dieren, neemt hij giftige en verdovende kruiden tot zich om voorgoed in te slapen...'

Een tijd later schrikt hij wakker. De teevee zendt alleen nog sneeuw uit en het boek ligt open op zijn schoot. Hij ziet dat zijn glas leeg is, maar weet niet meer dat hij ervan gedronken heeft. Slaperig staat hij op en gaat naar zijn koude bed.

... u moet niet denken, meneer Smienk, dat u op stel en sprong naar een tehuis zult moeten. Er is namelijk een lange wachtlijst en de procedure in uw geval vergt nogal wat tijd. U zult allereerst medisch moeten worden gekeurd wat natuurlijk een formaliteit is. Van uw kinderen heb ik begrepen dat u nog kerngezond...

De volgende morgen is hij al vroeger wakker en hij realiseert zich dat vanaf vandaag alles anders is. Zijn fiets staat ergens tegen een boom en het zoontje van de barkeeper gaat vandaag met zijn spullen vissen. Als hij nog naar zijn stekkie wil, zal hij een taxi moeten nemen. En waarom eigelijk niet? In de la van het dressoir ligt zijn spaarbankboekje. De laatste keer dat hij er geld vanaf heeft gehaald, was vorig jaar met hun gouden huwelijksfeest, toen Gerda nog leefde. Hij had geboekt voor een driedaagse trip naar Londen voor hun tweeën. Maar toen het eropaan kwam, wou zij niet en kon hij de annuleringskosten betalen. Ze wou niet met de boot en niet met het vliegtuig, dus ging het feest niet door. Dat andere wel, met kinderen en kleinkinderen, want dat wou zíj: een diner voor allemaal in een dure tent waar je voor de grijns van de obers net zoveel moet betalen als voor een biefstuk. Zonde van het geld! En hij had nog zo aangedrongen op die reis. 'Doe het nou, het is misschien de laatste kans van je leven.' En dat klopte, want vlak na de gouden bruiloft ging ze ineens dood. Een kennis van hun gaat elke winter met zijn vrouw naar Spanje. Hij is nooit verder gekomen dan zijn stekkie in de polder en met de zaak één keer per jaar naar Valkenburg of de Deltawerken. Hij steekt het spaarbankboekje in zijn zak, draait de foto van Gerda om, om gedag te zeggen en gaat naar beneden.

Hij loopt naar de taxistandplaats bij het winkelcentrum. Tuk op een vrachtje, komen er drie chauffeurs tegelijk op hem af. 'Ik wou de hele morgen een taxi; ik moet een hoop dingen regelen.' Het verbaast hem zelf dat het zo glad zijn mond uit komt.

'Dat kan vader, als je betaalt, want dat kan een kostbare grap worden,' zegt één van de drie, een klein zuur ventje. Hij laat zijn spaarbankboekje zien en zegt tegen de aardigste van de drie, een dikke blonde met een Ajax-t-shirt:

'Ik wil eerst geld opnemen, dus kan je controleren of ik poen heb.'

Even later zit hij als prins Bernhard zelf, op de achterbank van de taxi en laat zich naar de bank rijden.

Het meisje aan het loket doet even moeilijk, als hij het hele bedrag van vijfduizend gulden ineens wil opnemen. Maar nadat ze heeft gesmoesd met een broertje van Wiegel in een apart glazen kamertje, kan het.

'Graag eentje klein,' zegt hij zelfverzekerd, als ze hem vijf lappen van duizend wil geven.

... de loononderhandelingen tussen werkgevers en werknemers zijn in een beslissende fase van het overleg afgebroken, omdat de standpunten van beide partners onverzoenlijk leken. De woordvoerder van Sociale Zaken tekent hierbij aan, dat het niet bereiken van een loonakkoord en de krapte op de kapitaalmarkt het politieke klimaat...

De taxichauffeur vraagt waar de reis nu heen gaat en draait aan de autoradio tot de sociale partners hun plaats afstaan aan ‘Luv’.

‘Of wou dat gezwets horen? U zegt het maar. De klant is koning’.

‘Ik ben allang gepensioneerd. Het interesseert me niet meer.’

‘Leuke meisjes, Luv, altijd beter dan de tweede kamer of niet soms? Maar waar wou u naartoe?

Ze rijden naar het centrum waar hij de man laat stoppen bij een dure herenmodezaak, want hij wil straks goed voor de dag komen.

De verkoper die eerst een beetje argwanend kijkt, wordt ineens poepbeleefd, als hij een jas wil van achthonderd gulden en een witte zijden shawl van twee honderd gulden. En hij staat tegen zichzelf te grinniken in de spiegel van de paskamer. Ze moesten hem eens zien in zijn hengelkloffie, dan zouden ze hem niet eens hebben binnengelaten.

Hij houdt de jas aan en laat zijn oude jas inpakken. En betaalt kontant. Als hij de taxi weer instapt, reageert de chauffeur meteen:

‘Met die nieuwe jas van u verhoog ik het tarief.’

Hij grinnikt:

‘Dat was mijn eigen loonmaatregel. Ik wou nu graag de polder in.’

De man kijkt om en zegt opgewekt: ‘Gelijk heb u. Maar welke polder zal het wezen?’

‘Waar ik altijd ga vissen. Ik zal het wel wijzen.’

Terwijl ze steeds verder de stad uitrijden, ziet hij de taximeter lopen en hoe hoger het bedrag wordt, des te lekkerder voelt hij zich. Altijd heeft ie moeten sabbelen voor elke gulden en nu kan het hem niet hoog genoeg oplopen. Het zijn zijn eigen centen.

Als ze op de smalle dijk bij de molens rijden, vraagt hij de chauffeur te stoppen. Hij stapt uit en kijkt over het water en de polder erachter. De chauffeur komt naast hem staan en draait een shaggie.

‘Lekker rustig hier hè? Ik moest vaker zo'n vrachtje hebben naar de vrije natuur. Dat doet een mens goed.’

‘Hier ging ik altijd vissen,’ zegt hij, alsof de laatste keer jaren geleden is.

‘Heb ik geen geduld voor,’ zegt de man, ‘voor vissen. Ik ga liever naar een goede voetbalwedstrijd.’

‘Er woont hier een meisje met peenhaar en rode wangen,’ zegt hij vóór zich uit.

De chauffeur lacht.

‘Die kan ik u ook bezorgen. Ik heb drie dochters met peenhaar. Had mijn vrouw vroeger ook. Nou heb ze rode krullen. Mode.’ Later rijden ze terug. Onderweg laat hij de man nog stoppen bij een slijterij voor een fles ouwe klare. Als ze vóór de deur van zijn portiekwoning stoppen, staat de meter op honderd zes en vijftig gulden. Hij geeft tweehonderd gulden.

‘Dat hoeft nou ook niet,’ zegt de man.

‘Geef het maar aan die dochters van je met hun peenhaar. Dat verdienen ze want ik heb fijn met hun vader gepraat.’

Hij loopt de trap op en doet de huisdeur open. Als zijn kinderen hem nou maar met rust laten vanavond. Want hij wil die fles helemaal leegdrinken terwijl Gerda toekijkt. Om te oefenen.

... veel van onze bejaarde medemensen verkeren daarom in een hevige identiteitscrisis. Hun bestaan was immers zo afhankelijk van een op produktiviteit gerichte samenleving, dat zij op latere leeftijd als de noodzaak tot arbeid wegvalt, de zin van het leven niet meer zien. Wij jongeren, hebben er geen idee van hoe...

Omdat er op de televisie alleen maar geklets is, duwt hij de knop in en drinkt zijn bierglas leeg. Later gaat hij naar bed en slaapt als een os.

De volgende morgen doet hij zijn beste pak aan en scheert zich zorgvuldig. Dan zoekt hij alles wat waardevol is bij elkaar en legt het in de keukenla. Daarna schrijft hij een kort briefje dat hij onder de asbak op de salontafel legt. 'Alles wat waarde heeft ligt voor jullie in de la bij de polissen. Zie maar wat je ermee doet, maar vreet elkaar niet op, dat heb ik je nooit geleerd. Je vader.'

Hij pakt het boek over het leven der Indianen en Gerda haar potje met slaappillen dat nog bijna vol is. Het zilveren portretje laat hij staan, anders hebben de kinderen daar weer wat van te zeggen. Echt zilver notabene. Wie er op de foto staat, doet er niet toe. Hij belt een taxi en even later komt hij in zijn nieuwe jas en een koffertje met wat spullen de trap af. In het portiek staat de buurvrouw van eergisteren:

'Goh, meneer Smienk, gaat u op reis?'

Hij zegt zacht:

'Een begrafenis.'

De taxi staat er al. Hij stapt in en zegt tegen de chauffeur die de deur voor hem openhoudt:

'Amstelhotel.'

'Komt in orde meneer.'

Een half uur later staat hij in de lounge van het hotel en laat zich inschrijven. Nog nooit eerder heeft hij zo'n chique boel bij elkaar gezien.

'Voor hoeveel nachten meneer?'

'Drie nachten. En ik wil graag vooruit betalen. Drie nachten met ontbijt op bed.'

De receptionist tovert een beroepsglimlach op zijn gezicht:

'Oh maar u hoeft volstrekt niet vooruit te betalen, meneer Smienk.'

'Nee, dat begrijp ik, maar ik doe het liever,' zegt hij zacht.

Hij schrijft zijn naam en adres op een kaartje en legt een briefje van duizend op de balie.

'Laat de rest maar zitten.'

De man kijkt verrast en wenkt dan een bediende in een fluwelen jasje die met hem de lift ingaat en zijn koffer wil dragen.

'Nee die draag ik liever zelf.'

Op de derde verdieping stappen ze uit de lift. Een gang met dik tapijt. Een brede deur.

'Alles naar wens meneer?'

De kamer ziet uit op de Amstel. Aan de overkant ziet hij het gebouw van de Nederlandse Bank boven de huizen uitkomen. Als hij de ramen opent, hoort hij een tram over de brug gaan.

'Alles naar wens meneer?' De man staat er nog in zijn fluwelen jasje. En ineens beseft hij dat hij hier niks meer zelf hoeft te doen.

'Ik zou graag drie flessen oude bols en een fles Franse cognac hebben.'

'Komt in orde meneer.' Hij hoort nu pas dat de man een accent heeft. Waarschijnlijk een Turk of een Marokkaan.

Hij loopt de ruime kamer rond. Televisie, radio. Een kleine koelkast met flesjes fris. Een aparte badkamer met ligbad en w.c. en kraakheldere handdoeken. Hij opent zijn koffer en zet de pot met slaappillen op de wastafel.

Even later is de hotelbediende er met drie flessen zeer oude bols en een fles cognac die hij alleen maar uit advertenties kent. De man heeft een mooi slank borrelglaasje en zo'n groot bollen cognacglas meegebracht.

En als hij even later met het cognacglas vol jenever vóór het raam zit en tevreden naar buiten kijkt, vraagt hij zich af, wanneer hij het het beste kan doen: vóór het open raam, als de kantoren uitgaan en al die mannen op hun fiets de brug over

komen, zoals hij vroeger, op weg naar de boerenkool en de kinderen, of 's avonds vóór de teevee na het laatste nieuws.

... de weersverwachting voor morgen en overmorgen luidt: lichtbewolkt met plaatselijk een bui. Wind van zwak tot matig uit west tot zuidwest. Minimumtemperaturen acht graden, maximum 15 graden in het westen en 18 in het zuidoosten van het land. Verwachting voor het weekend...

De volgende morgen wordt hij gewekt voor het ontbijt door een aardig meisje. Het duurt even tot het tot hem doordringt waar hij is en wat er de vorige dag gebeurd is.

'Alstublieft meneer en eet smakelijk.' Hij kijkt haar na. Hoe lang is het geleden dat hij het tussen zijn benen merkte als hij een meisje nakeek?

Als hij zijn eitje - wat hij bij Gerda nooit kreeg vanwege zijn gezondheid - heeft leeggegeten, gaat hij in zijn pyama vóór het raam staan. Beneden hem op de Amstel komt een bootje voorbij tuffen met een hengelaar. En over de brug fietst een meisje met net zo'n peenhaar als toen hij voor het laatst zat te vissen. Meneer, met wie praat u?

Dan loopt hij naar de telefoon en vraagt de receptie hem te verbinden met het kantoor van zijn zoon.

'Waar zit je, vader? Ik ben aan de deur geweest en een buurvrouw zei...'

'Ik ben een paar dagen op pad, jongen. Je moet die afspraak met de sociale dienst maar verschuiven.'

En voordat zijn zoon lastig kan worden, legt hij op.

Die buurbrouw zei natuurlijk:

'Uw vader was zo chique en hij ging naar een begrafenis.'

Dat klopt dan aardig. Ze weten alleen niet wie zijn begrafenis. Hij kleedt zich aan en neemt de lift naar beneden. Bij de balie bestelt hij een taxi en laat zich naar het park rijden waar hij op een bank naar de eendjes gaat zitten kijken. Aan twee kinderen die vlak bij zijn bank spelen, vraagt hij of ze een ijsje willen en hij geeft ze een tientje.

'Gossie wat veel!' zegt de een en de ander zegt, terwijl ze al op weg zijn naar de ijskraam:

'Ah joh die ouwe is gek, een tientje.'

Tevreden laat hij zich een uur later door een andere taxi terug naar het hotel rijden. Onderweg meent hij zijn dochter met haar kind achterop te zien langskomen.

Aan de balie vraagt hij of hij de flessen drank van gisteren kan betalen, maar het meisje dat er zit, weet niet hoe dat moet.

En als hij in de lift staat en zijn gezicht in het spiegeltje ziet boven de chique kraag van zijn nieuwe jas, besluit hij ineens niet langer te wachten. Op zijn kamer pakt hij het cognacglas, de flessen en het potje pillen en gaat vóór het open venster zitten. Hij heeft lekker geslapen in dat prachtige bed. Hij hoort de trams op de brug en de bootjes op het water. En de Nederlandse Bank kan alles op de voet volgen. Hij neemt het laatste briefje van duizend uit zijn portefeuille en laat het uit het raam dwarrelen. Eerst waait het in de richting van de Nederlandse Bank, maar dan drijft het een hele andere kant uit. Hij schenkt het glas vol en pakt de pillen. Hij heeft het precies uitgerekend. In elk glas drie pillen. Ze lossen makkelijk op en hij proeft ze amper in de jenever. Na drie glazen ziet hij Gerda over de brug fietsen in een gebloemd jurkje met de borsten van vroeger en met de ogen van naderhand. Na zes glazen als het al wat fris begint te worden bij het open raam, kruipt het peenharen meisje uit de polder op zijn schoot en vraagt zachtjes:

'Tegen wie praat u meneer?'

... niet lang na de dood van jullie moeder, is ook vader geroepen om vóór de Heer te verschijnen. Hij heeft het verlies van zijn dierbare vrouw niet kunnen dragen en wanhopig van verdriet stelde hij een daad die ons met afschuw vervulde. Maar wie zijn wij om te oordelen over dit...

Elly de Waard
Gedichten

Media vita

Verspreid tegen de lucht gespijkerd als de sterren
En van liefde ziek ben ik, ik kom tot niets.

Nacht is het in je ziel, de grijze iris van je blik
Balt zich rondom je ondoordringbare pupillen samen.

Ons bed, de plek van je confessies, is zo naakt
Als kalend linnen en zo onbevlekt

Als het uitzicht op de stad die in de diepte
Voor het raam van dit hotel in sneeuw ligt uitgeteld.

Een wolkenkrabber klieft het stratenplan
Dat in een vorige eeuw met vaste hand werd aangelegd -

Platanen, stammen bladderend als plafonds,
Ontbloten er hun pleisterwerk en in hun takken

Hangen uitgebrand de vruchten van hun lampions -
Zwart kant bedekt frivool balcons, ook die van onze kamers

Waar de stoelen gapen nu over de vloeren
Lopers van ochtendlicht in banen worden uitgerold.

Wij reizen samen,
Slapen zonder lief te hebben en staan haastig op -

Stations zijn dit en restauraties, haltes, oponthoud
En alles wat zij van ons vergen

Is wat de opdracht is van elke dag aan elk voor zich:
De tijd te doden tot wij sterven.

Elegie

Ik droeg mijn geest op je te slepen
Naar de Noordpool, liefste, waar het ijs je beter
En in monnikskappen past.

De kou die ik van jou trotseer is weker
Dan ik kan harden en niet verhel-
Derender dan tot zelfbeklag.

Onleefbaar is mijn huis dat in je zomer
Killer is dan buiten, huiver
Dwingt mij mijn plek van schrijven te verlaten bij het raam.

Als ik maar denken kon dat je onbereikbaar was
Het zou mij leren, hoe mijn begeerte naar je

Moest worden afgeschaft.

Zwaar als een boom in volle dracht van regen en blind
Van staren aarzel ik als knoppen van de waterlelie
Voor het oppervlak.

Er heerst hier een regiem dat van verdriet is,
Niet hardhandig, niet krampachtig en zo argeloos
Wreed dat het ontkracht.

Alleen in slaap ben ik gezegend, omarm ik
Schaduwen, de onbeschreven
Lakens leggen mij en mijn verbeelding af.

Ik droeg mijn geest op je te slepen naar de Noordpool,
Liefste, waar ik tenminste zeker zou kunnen weten
Dat je koud en onbereikbaar was.

Ik lust de lucht graag, maar
Mijn honger is vandaag niet van dien aard:
Ik lust naar jou!

Lief, slapend lichaam dat mij satisfactie geeft
En van wiens adem, voedzamer dan lucht,
Ik leef.

De stof waarin je je instructies weeft
Is zo etherisch
Dat je mij tot verslaving dreef.

Wellust, hoogmoed en woede, het zijn kwalen
Die je verenigt
En tot deugd geneest.

O alleen vloeibaar kan ik jou bevelen -
En al dat vloeibaar goud
Dat ik voor je vergeef!

Ik wierp het in je delicate schaal -
Je reageerde initiaal -

En tilde langzaam mijn gewicht -
Tot ik lichter was dan ik ooit wist -

Je naald heeft, in balans, getrild
En hangt nu, afgewogen, stil -

O wuft geluk dat je mij geeft:
Aan je gewaagd te zijn geweest!

Water is wederkerig, want het blinkt.
Het vraagt dringend om aandacht voor het
In zijn golfslag zinkt - o door te dringen in de diepten
Van het uitzicht, waar het wijkt,
In schaduwen die telkens dieper schaduwen bereiken.

Een imprint is de blik, blinddruk van zien.
Van zweet en speeksel zijn in dit patroon de vlekken, onanie -
Extase van de achtriemsgiek die ademend door water schiet,
Ontvleesde borstkas van het roeien, afasie -
Vergeet niet dat ik, nee, vergeet me niet.

Onspreekbaar, onaanspreekbaar reservoir.
De wind geeft sporen aan de golven met sissend misbaar,
Een hete bout die vouwen in de troost van linnen drijft,
Meer der vergetelheid, vacantie's ledigheid - is het in woestheid
Dat de zee zich onderscheidt van jouw verblijf?

Twee dagen reizen ben je ver
Maar zoveel verder weg in tijd van schrijven.

En als jij eb bent, ben ik vloed,
Nooit valt ons tijdstip samen -
De wind jaagt beider golven op
Gedoemd te reiken naar hun top
In achtervolging van extase.

Aan deze wedstrijd komt geen eind
Want na het nachtelijk geweld
Dat ons in evenwicht herstelt
Blinkt slechts de klaarte van je dagen.

O tergend is je zuigend tij,
Je stoet trekt onder mij voorbij -
Altijd vertrokken als ik kom
Moet ik mij in je voetspoor werpen.

Opzettend storm ik je nabij,
De kans van springvloed, keert het tij?
O hijgend, zingend vechten wij,
Die strijdig onafscheidelijk zijn.

Je stond mij toe, maar slechts ten dele -
Gescherpt door honger zijn mijn lippen nog

Gaver dan mijn geweten gebleven.
Blind is de hand die je sierlijk vlees

Mocht strelen, blind als de mol
Die ik achter je rug om spelen moest

Te zijn en die niet anders kan
Dan graven naar het hele

Van je - mij liever dan iets.

Nog steeds verstoken van de kern
Die je mij onthoudt omdat ik hem

Niet hebben mag van jou
Voel ik mij even jong als oud

En is het levendst het besef
Dat ik als niemand ben

En dat het niemand is van wie jij houdt.

En in de schemering die achterwaarts vanavond
Invalt ebt je gestalte weg

Maar ben ik onverwacht bestand tegen het zien
Van mollengangen in het zand

Liggend als aderen
Op een na arbeidzame dag - misschien -

Toch niet onaangenaam vermoeide hand.

Als schalen drijven de auto's door de stad.
Hun banden lispelen van het water
En zij dampen mat -

De tekens op de wegen zijn onzichtbaar
Van de regen en een schip verheft zich lichtend
Langs de tunnelschacht -

Is dit mijn huis?
Is het dit kamertje dat met metalen paardekracht
Op snelheid komt nu,

Kleine cel, luchtbel op het water
Van de nacht waaraan de radio
Het air verleent van niet alleen te zijn erin?

De achterlichten van wie voor mij gaan
Geven de richting aan -
Zij meniën het asfalt dat ligt uitgestrekt

Naar een bestemming, onbekend
Als mijn gevoel dat met mij meereist zonder mee
Te doen en zonder doel -

Zijkanaal F, zegt het vanuit de berm, *Het Industriegebied* -
En ik weet opeens dat ik op weg naar jou ben
Maar je bent er niet.

In dromen drijf ik stuurloos rond,
Wordt er gejaagd terwijl het stormt,
Seint wind zijn morse in golven.

Het gezicht gesluierd door de mist
Bots ik geluidloos op beton
En tracht de aard van het kloppen te beluisteren.

Hou op te rukken aan mijn hart!
Van alles dat onuitgesproken, onontward en ongedaan vooral
Bleef kermen de ramen aan hun haken.

Neem ik je woord teveel als wet? Het is net of wij,
Reikend naar elkaar,
Steeds verder van elkaar verwijderd raken.

Alleen en wakker in mijn bed
Grijp ik mijn kussen, liefkoos het,
Verfrommel sloop en laken.

En uit de keel van het open raam
Hoor ik de jammerklacht ontstaan
Die in mijn mond is blijven haken.

Als wij elkaar zo ver en draadloos tussen ons verstaan
Ontmoeten onze kussen
Elkaar dan midden op de oceaan?

Ons spreken sneller dan het licht
Dat immers tijd verliest
Met om de ronding van de horizon te gaan?

Je bent niet in mijn armen maar aan
Mijn oor alleen
Mij meer nabij gevoeld dan ooit -

Zo vreemd om te bedenken dat ons onteigend woord
In onbekende verten door ons
Onbekende golven wordt gevoerd.

Godenschemering

De magistrale avondlucht
Schildert het industrieterrein

Tot Bagdad aan het IJ -
Filters van ragdun fijngemalen vuil

Waardoor de zon in balken schijnt
Versluieren de arabeske werf

En uit dit schitterend palet
Rijst er een zeeslag op van wolken.

Bezuiden dit druipt honingzoet elektrisch licht
Uit steeds meer ramen van de huizen.

Ik ben alleen -

Gekleed in flarden van gezang
Dat uit de autoradio rafelt

Achter mij aan en om mij heen
Voeg ik mij zwijgend in de rij.

De stemmen die uit deze stoet
Van water en metaal opgaan

Vertellen een tumultueus
Scheppingsverhaal van een nieuw Babylon

Waarvan de duistere contouren
Al lokken aan de horizon.

Het ozon verft het asfalt adellijk blauw
Als het ademloos door ons bewaarde bloed

Dat eens gemorst zal worden op de vloeren
Van wie de aarde van ons erven -

Geplukt is dan de oogst die wij het waard vonden
Te redden uit het avondlijke vuur

Door hem te zaaien in het uur
Waarop het sterven al was uitgerukt.

Rob Molin
Emeritaat

Het huis van mijn grootouders van moederszijde was gelegen in een arbeiderswijk, maar de hoge lindebomen aan weerszijden van de straat en de enigszins waardige puien deden hieromtrent niets vermoeden.

Achter de voordeur belandde men dadelijk in de kamer. Boven de divan hing een immens groot schilderij, dat mijn grootvader op een veiling voor weinig geld had weten te bemachtigen. Het spoorde de toeschouwer aan zich te bekeren tot het christelijk geloof. Jezus, gehuld in een bruine pij en met een nimbus om het hoofd, predikte voor een mensenschaar in een veld met lelies. Zijn opgeheven handen leken de omstanders te betoveren. In de verte waren glooiingen zichtbaar die ik in werkelijkheid nooit gezien had. De voorgrond was gevuld met struikgewas, dat een scheidslijn leek tussen hemel en aarde. De natuur te midden waarvan Jezus predikte, kende geen seizoenen. Het was er altijd zomer.

Mijn grootmoeder kan ik mij niet herinneren zonder te denken aan dat religieuze tafereel. Zij vertelde tijdens de middagen die ik bij haar doorbracht, sprookjes uit het land van Jezus. Het huis was dan een hof van Eden en dat leek altijd zo te blijven.

Geruime tijd voor de thuiskomst van mijn grootvader verdween zij in de keuken. Weldra verspreidde zich een etensgeur die het paradijs het huis uitjoeg.

Als een reus die niemand kwaad doet trad mijn grootvader binnen, blij dat hij verlost was uit de donkere kamer van de firma Abrahams en Zoon, drogerijen en fotohandel. Hij begaf zich terstond naar de kast onder de trap, haalde er een kleerhanger uit en hing daar zorgvuldig zijn colbert overheen. Als hij zo bezig was vielen zijn degelijke lederen bretels op. Ik had ze eens op tafel zien liggen en mijn grootmoeder gevraagd wat de letters betekenden die in het leer waren gebrand.

‘Voor politie en brandweer,’ las zij. Ja, hij hield van stevigheid. Als hij zich omdraaide voor de kast leek hij pas onze aanwezigheid te ontdekken. Mij begroette hij door me in de wangen te knijpen en te briesen alsof hij verschrikkelijk boos was. Soms nam hij een gevechtshouding aan en nodigde hij me uit de strijd met hem aan te binden.

‘Laat dat kind toch,’ zei mijn grootmoeder want hij maakte zulke vervaarlijke bewegingen dat zij vreesde dat zijn handen plotseling zouden uitschieten. Als ik met mijn vuist op zijn maaiende armen sloeg liet hij zich achterover vallen en jammerde alsof hij verslagen was. Mijn grootmoeder moest zijn schoenen verwisselen voor zijn pantoffels. Terwijl ze daarmee bezig was hoorde ik hem klagen over zijn eksterogen, de beslommeringen van de voorbije dag, het weer, altijd was er wel een reden om zijn ongenoegen te uiten. Gaandeweg verdween zijn goede humeur, behalve wanneer de pot zijn lievelingsgerecht schafte: tuinbonen in witte saus, voedsel dat ik verafschuwde. Ik kon niet begrijpen dat hij er zo smakelijk van at en er telkens de loftrompet over stak.

Hij verbouwde de tuinbonen achter het huis waar de bonestaken boven alles uittorenden. Hij hield er twee konijnen die hij tegen Kerstmis slachtte. In het najaar voelde hij geregeld aan hun rug om vast te stellen of ze vet werden. Vlak achter het huis lag een stenen vloertje waar hij ze boven het afvoerputje doodsloeg. Dagen daarna was het bloed nog zichtbaar. Het konijnevlees dat met Kerstmis bij ons op tafel kwam, maakte me onpasselijk. Ik moest telkens eraan denken hoe de dieren in hun hok levendig bewogen. Mijn grootvader had geen begrip voor mijn dierenliefde, je kon wel merken dat hij uit een agrarisch geslacht stamde. Zijn kippen waren een langer leven beschoren, maar ook hier vierde de wreedheid hoogtij. Als er een

broeds werd en hem dat niet zinde, vulde hij een emmer met ijskoud water en dompelde het dier daarin.

'Zijn ze meteen genezen,' zei hij.

Ik vond het jammer als het verblijf bij mijn grootouders eindigde en ik achterop de fiets van mijn vader huiswaarts keerde, sla of boerenkool meevoerend.

De bezoeken van mijn grootouders waren niet geliefd: de gewone gang van zaken werd erdoor ontwricht. Mijn grootvader toepte met mij dat het een lieve lust was. Het huis daverde van de geweldige klappen die hij met de vlakke hand op tafel gaf. Hij speelde zo vals mogelijk. Mijn grootmoeder had het wel in de gaten. Toen zij het niet meer kon aanzien en beweerde dat hij een groot kind was, barstte hij in een driftbui uit, smeet de kaarten op tafel en zwoor dat hij in het vervolg niets meer zou ondernemen om mij te amuseren. Dat voornemen vergat hij spoedig want de volgende keer trok hij de kaarten weer uit zijn binnenzak en wachtte af tot hij won, waarna hij ze zodanig manipuleerde dat hij me opscheepte met azen, heren en andere prullen.

Tijdens het visseizoen zagen we mijn grootvader uitsluitend op al te regenachtige dagen. Ik begrijp nog steeds niet hoe mijn vader zich ertoe had laten brengen, maar 's maandags bezorgde hij tussen de middag de hengel en de viskist in de drogisterij waar mijn grootvader werkte. Van daaruit kon hij zich zonder omwegen en oponthoud naar de Maas begeven. Tussen de spullen in de viskist bevond zich een pannetje eten: aardappels, tuinbonen en een magere cotelet. Hij verorberde dat bij een glas bier in een café tegenover de winkel. Kon hij zijn geduld niet bewaren, dan at hij aan de waterkant, terwijl hij naar de drijvende dobber tuurde.

Mijn vader schaamde zich als hij met de hengel, bevestigd aan de stang van zijn fiets, over straat reed. Er waren altijd mensen die hem nakeken en om hem glimlachten. Hij hinderde het verkeer, een ongeluk kon niet uitblijven. Toen de hengel zich tussen de spaken van een bromfietswiel boorde en de berijder gewond raakte, weigerde mijn vader in het vervolg de benodigheden voor de vrije middag aan te reiken.

Vanaf dat moment deed mijn grootvader alles eerder langzamer. Het kwam voor dat hij op maandagmiddag uren prutste aan zijn visgerei, zodat hij om vijf uur nog niet aan het water was. Hij treuzelde in het slachthuis waar hij zich van maden voorzag. Uit een paardeschedel klopte hij een hele voorraad of hij wroette zolang in een kuil met rottend vlees tot hij op die

witte rupsjes stootte. Had hij een handvol maden verzameld, dan stopte hij die in zijn jaszak en dat terwijl mijn grootmoeder hem daarvoor gekapitteld had, nadat uit de kast waar zijn jas hing, een zwerm vliegen tevoorschijn was gekomen.

Vaak zat ik bij hem aan de waterkant te kijken naar de dobber. Ik hield het nooit lang uit want niet ver van de vaste plaats die hij aan de Maas bezette, was een plas die zich van de rivier scheen te hebben losgemaakt. Tussen de waterplanten lag een geheimzinnig wereldje. Geen ogenblik was het leven er statisch. Soms schrikte mijn grootvader mij op door het slaken van een kreet als hij een vis uit het water tilde die op het laatste moment ontsnapte.

‘De krengen!’ riep hij dan. En om zich af te reageren: ‘Waar hang je uit? Verzuip niet in die modderpoel!’

Ik ging dan weer naast hem zitten. Met zijn bruine vingers prikte hij een made aan de angel waarbij ze wit vocht verloor.

De laatste jaren voor zijn pensionering verzuchtte hij herhaaldelijk dat hij niet elke dag naar de Maas kon gaan. Als hij niet meer hoefde te werken kon hij zich uitsluitend aan het vissen wijden.

Niet alleen zijn bruine vingers, ook zijn slechte gezichtsvermogen bewezen dat hij te lang in de donkere kamer had gestaan. ‘Ik word nog eens zo blind als een mijnpaard,’ zei hij. De eentonige arbeid maakte hem humeurig. Hij ergerde zich aan de kwalitatief minderwaardige foto's die hij in zijn ontwikkelbad zag opkomen.

‘Van fotograferen hebben de mensen geen kaas gegeten,’ zei hij. ‘De meest elementaire regels slaan ze in de wind. Wat jammer van dat kostbare materiaal.’

Zelf kon hij ook niet goed met een fototoestel overweg. Niet voor niets was hem, als jongeman, door een vakfotograaf bij wie hij in de leer was, ontraden het geambieerde beroep te kiezen. Zo was hij in de donkere kamer terechtgekomen. In het fotoalbum van mijn ouders bevinden zich een tiental familieportretten van de hand van mijn grootvader. Vrijwel alle zijn ze mislukt. We konden hem dat niet kwalijk nemen want hij moest de zelfontspanner in werking stellen en zich vervolgens naar de groep spoeden. Meestal arriveerde hij te laat, zodat hij een schim op de foto bracht. Slaagde hij erin op tijd ter plaatste te zijn, dan vertrouwde hij niet op de werking van de zelfontspanner en trok hij grimassen om zijn wantrouwen kracht bij te zetten.

Er is één opname die scherp is en waar mijn grootvader ongedwongen opstaat. Hij woog toen ruim honderd kilo, een gewicht dat hij bereikte na het nuttigen van massa's tuinbonen in witte saus; mijn grootmoeder droeg een gebloemde jurk, op haar gezicht ziet men geen sporen van de ziekte die haar, niet lang na het nemen van deze foto, zou overvallen. Mijn ouders staan er enigszins verdwaasd bij, vooral mijn vader die, met zijn handen langs zijn ietwat gedrongen lichaam, naar mijn moeder kijkt.

Ik weet nog goed dat mijn grootvader op de ochtend dat mijn grootmoeder een beroerte kreeg, regelrecht naar ons huis liep en gillend het onheil meldde. Mijn vader belde onmiddellijk een dokter die haar naar het ziekenhuis liet brengen.

‘Wat moet ik nou beginnen!’ riep mijn grootvader uit.

Dezelfde dag nam hij bij ons voorlopig zijn intrek onder de door mijn ouders gestelde voorwaarde dat het dagelijkse leven gewoon zijn gang moest kunnen gaan.

‘Van mij zullen jullie geen last hebben,’ zei hij. ‘Ik ga na mijn werk vissen, daar word ik rustig van.’

Het is vreemd dat ik nog precies weet onder welke hemel het bericht van mijn grootmoeders overlijden tot mij kwam. De lucht was strakblauw, voor een groot deel gekloofd door witte strepen van straaljagers die, naarmate de vliegtuigen zich verder verwijderden, breder en onscherper werden. Ik wandelde door de tuin die boordevol

bloemen stond en die zich baadde in het zonlicht. In het huis was het donker en ik vond mijn moeder achter de keukentafel, haar hoofd in haar handen geborgen. Vóór haar merkte ik drie schalen met fruit op die kort geleden neergezet moesten zijn. Ik streelde met mijn wijsvinger over de perziken. Mijn moeder haalde langzaam haar handen weg. Ik schrok van haar gezicht.

'Ga nu maar spelen,' zei ze. Ik durfde niet weg te gaan, niet naar de tuin want daar was te veel licht. Ik moest in het halfduistere huis blijven alsof ik behoorde in de sferen waar dood en leven naast elkaar heersen. Mijn grootmoeder was overkomen waaraan ik eerder soms gedacht had. Soms besefte ik wat dood zijn betekent, ik kon mij voorstellen dat mijn hart op zou houden met kloppen. Ik voelde me machteloos en opstandig.

De zomer dat mijn grootmoeder stierf, dreef de sombere stemming in huis mij naar de met hoog onkruid overwoekerde velden. Op een warme middag ontdekte ik achter de spoordijk een diepliggend terrein waarvan ik het bestaan niet vermoed had. Aan het begin van het pad dat naar beneden voerde bleef ik staan. In de begroeiing in de diepte meende ik het struikgewas te herkennen op het schilderij van mijn grootouders. Ik bewoog mij naar beneden. In de schaduw van een struik ging ik op de grond zitten. Een gele kever met zwarte strepen kroop over mijn hand. Een coloradokever, dacht ik. Tussen de struiken zaten er tientallen, sommige vraten aan de bladeren. Plotseling verdween de zon achter een wolk.

Dagenlang regende het, de zomer was vroegtijdig ten einde. Toen ik het terrein weer opzocht bleken de struiken geheel kaal. Ik herkende het nauwelijks terug. Huilend keerde ik het de rug toe.

Mijn grootvader had voorgoed zijn intrek bij ons genomen. Na zijn werk zat hij achter de krant, de rouwtijd liet hem geen andere vrijetijdsbesteding toe. Toen hij de rouwbanden van zijn kleren haalde besefte hij pas dat hij weduwnaar was. Op een hinderlijke manier bemoeide hij zich met het huishouden en mengde hij zich in de gesprekken tussen mijn ouders. Mijn moeder meed hem. Daardoor werd hij opvallend zwijgzaam, hij hield op een protesterende manier zijn mond. Zij verlangde vurig naar de lente en de opening van het visseizoen, maar vreesde de pensionering die kort daarna zou plaatsvinden. Die winter verminderde het gezichtsvermogen van mijn grootvader, de dokter schreef hem brilleglazen voor die zijn ogen vrijwel onzichtbaar maakten.

Op onze mansardekamer had hij de spullen samengebracht waaraan hij het meest gehecht was. Het overige had hij verkocht op de rommelmarkt. Daar had hij zich ook ontdaan van het schilderij alsof voor hem de herfst voor eeuwig was ingetreden.

Eindelijk begon het visseizoen. Elke dag zat hij aan de Maas, maar de vangst viel tegen. Met mijn ouders stond hij nog steeds op voet van oorlog.

'Voor mij hoeft het niet meer,' zei hij, meer tegen een onzichtbaar persoon dan tegen mij.

De laatste dag in de donkere kamer moest hij een jongeman inwerken. Hij kwam thuis met een zilveren polshorloge dat Abrahams junior aan hem uitgereikt had met de uitnodiging om, als hij toch in de stad was, vooral eens binnen te lopen. Het viel hem bitter tegen dat hij niet bedankt werd, maar nog meer stoorde hij zich eraan dat Abrahams junior met geen woord repte over zijn gezichtsvermogen dat hij in zijn onderneming ernstig geschaad had.

De eerste dagen na zijn pensionering voelde hij geen drang om naar het water te gaan. Hij zat thuis voor zich uit te staren en vormde een waar obstakel voor mijn moeder. Als zij de kamer stofzuigde duwde hij demonstratief zijn vingers in zijn oren. Zij wees hem erop dat nu toch eindelijk de tijd was aangebroken waarnaar hij altijd verlangd had. Dat maakte hem nog humeuriger.

'Laat me toch met rust,' zei hij. Plotseling liep hij zonder aanleiding de kamer uit, waar hij spoedig met een koffer terugkeerde.

‘Ik ga weg,’ zei hij en nog voordat mijn moeder iets kon zeggen viel de deur achter hem dicht en beende hij de straat uit. Dezelfde avond was hij terug. Hij zonderde zich af in het schuurtje achter in de tuin en was daar tot laat bezig met angels, vislijn

en kurk.

De volgende ochtend zagen we hem niet aan het ontbijt. Hij bleek vroeg het huis te hebben verlaten want zijn bed was beslapen.

'Hij is naar de Maas,' stelde mijn vader vast. Na school fietste ik erheen. In de verte zag ik zijn witte haren boven het struikgewas. Hij zat roerloos voor zich uit te kijken. Toen ik hem van dichtbij genaderd was merkte ik dat zijn ogen gesloten waren alsof hij rechtop sliep. Ik zocht op het wateroppervlak de dobber, maar deze was nergens te bespeuren. De top van de hengel ging met regelmatige bewegingen op en neer. Ik rukte aan de hengel. De angel zat vast in het wier. Ik stootte mijn grootvader aan. Met een ruk trok hij de hengel omhoog. In een ondeelbaar ogenblik zag ik de spanning op de plaats waar de lijn ging breken.

'De angel en het lood zijn foetsie,' zei hij. Hij stond op, opende zijn kist en haalde nieuwe spullen tevoorschijn.

'Eerst eentje draaien.' Met zijn lange vingers tastte hij in zijn tabaksbuidel en plukte er tabak uit die hij in een vloei uitspreidde. Met een handige beweging rolde hij een sigaret waar hij dadelijk de brand in stak.

'Zat u te slapen?'

'Welnee jongen.'

'Willen ze bijten, Herman?' vroeg een stem achter ons.

'Waardeloos,' antwoordde mijn grootvader. 'De vissen zijn van me geschrokken. Ze hebben er geen zin meer in.' Hij nam een steen op en smeet deze in het water. Hij schonk geen aandacht aan me en scheen me vergeten nu deze man zich vertoonde. Ik verplaatste me in de richting van de plas. Ik ging op mijn hurken zitten en speurde naar leven onder het wateroppervlak.

'Even lood aanschuiven en angels aanslaan,' hoorde ik mijn grootvader zeggen. Zijn stem klonk alsof er weer een steen in het water werd gegooid en de vredigheid verstoord.

'Ik sla een grote angel aan, ik ga op karpers vissen.'

'Toe maar,' zei de man, half bewonderend, half spottend. Er volgde een lange stilte. Bij het in orde brengen van de vislijn moest mijn grootvader voornamelijk op de tast te werk gaan. Met een plons wierp hij de dobber uit. Het doordringende geluid van een scheepsfluit kondigde aan dat een boot dichtbij was.

'Wat een kolos,' zei de man. 'Zo zie je ze zelden. We mogen wel een stuk achteruitgaan. Die zal wel een behoorlijke golfslag maken.'

'Ik ga inpakken,' zei mijn grootvader. 'Het wordt toch niks. Wat wil je, ik heb gisteren niet gevoederd. Geen wonder dat de karpers en het kleine grut ergens midden in de Maas zitten, die zullen gek zijn.' Ik ging terug om te zien welk schip in aantocht was. Mijn grootvader had de vislijn op het droge. Hij haalde de bewegingloze made van de angel en wierp deze tussen de lissen. Gehaast trok hij het leefnet omhoog alsof een zondvloed aanstaande was en heiste de viskist aan de leren riem op zijn schouder. 'Tabé,' zei de man. Mijn grootvader groette niet en liep weg, terwijl het schip passeerde. Aan boord schrobde een vrouw het dek. De schipper stond ernstig aan het roer. Mijn grootvader zwaaide naar hem, maar hij reageerde niet. We liepen langs het kanaal waarin zich volgens mijn grootvader veel paling ophield. Naast de ingang van een café plaatste hij zijn hengel. De kastelein zette hem een glaasje genever voor dat hij in één teug opdronk. 'Dat doet een mens goed. Wil je een reep?' Hij stak een hand in de lucht om de aandacht te trekken van de kastelein en bestelde. Het zilverpapier dat ik van de chocola haalde, streek ik zorgvuldig glad.

'Geef me een stukje,' zei mijn grootvader. 'Die lucht aan het water maakt hongerig.'

We troffen mijn moeder in de keuken.

'Heb je wat aardappels?' vroeg mijn grootvader.

‘Gaat u voeren?’

‘Vanavond. Zet de pan maar klaar. Morgen wordt er vis gegeten.’ Mijn moeder reikte hem een kom aan. Hij nam plaats aan tafel en stortte de inhoud op een oude krant uit. Hij sneed de aardappels in partjes.

Die avond kwam hij laat thuis. Zijn spraakzaamheid was verdwenen. Ik hoorde hem tot middernacht in zijn kamer op en neer lopen en door datzelfde geluid werd ik in alle vroegte gewekt. Ik begreep dat hij zich gereed maakte om te gaan vissen. Door het raam tekende zich de lucht zwart af. Over uren zou pas de school beginnen.

‘Mag ik mee?’ vroeg ik toen hij in vol ornaat op het portaal verscheen.

‘Kwajongen,’ zei hij. ‘Doe een wollen sjaal om, anders vat je kou. Een hengelaar moet zich harden tegen weer en wind.’ Hij volgde een weg naar de Maas tussen huizen die in diepe rust gedompeld waren en die ik nooit eerder had gezien.

‘Je bent toch zeker niet bang om 's nachts over straat te gaan?’ vroeg hij.

De schrik sloeg mij om het hart toen ik een hengelaar op de vaste plaats van mijn grootvader zag zitten. Hij had het niet meteen in de gaten want seconden nadat ik het ontdekte begon hij zijn pas te versnellen en binnensmonds te vloeken. De man aan het water schrok bij de aanblik van mijn grootvader.

‘Maak dat je wegkomt.’

‘Voor jou zeker. Het staat iedereen vrij om te vissen waar hij wil.’ Mijn grootvader tilde het leefnet uit het water, drie grote karpers flitsten in een grote boog terug in de rivier. De man stond bedaard op en plaatste rustig de handen in zijn zij.

‘Dat had je niet moeten doen, oude man.’ Mijn grootvader wilde hem omverduwen, maar hij was hem voor en gaf hem met zijn vuist een geweldige stoot, zodat hij dadelijk zijn evenwicht verloor. Blindelings volgde ik de weg die ik gekomen was. De rust had opgehouden te bestaan, ik ontmoette mannen die in het schaarse licht naar hun werk gingen. In de gang zag ik mijn vader.

‘Waar heb jij uitgehangen in de vroege ochtend?’ vroeg hij verbaasd.

‘Ze hebben grootvader neergeslagen,’ antwoordde ik. Mijn vader schudde het hoofd.

‘Op die leeftijd vechten,’ zei hij. Op de plek van het onheil lag hij roerloos naast zijn viskist. De dader was in geen velden of wegen te bekennen. Mijn vader legde zijn oor op de borst van mijn grootvader. ‘Zijn hart klopt,’ zei hij. ‘Hij is bewusteloos. Hoe durven ze.’

Dagen bleef mijn grootvader in bed.

‘Het is beter dat hij niet meer naar het water gaat,’ zei mijn vader. ‘Ik moet er niet aan denken dat hij weer gaat vechten, dat wordt zijn ondergang.’

‘Maar de hele dag in bed liggen gaat toch ook niet,’ zei mijn moeder. ‘Hij is niet ziek, hij ligt gewoon wat te kniezen.’ Ze keek mijn vader wanhopig aan.

‘In het bejaardenhuis heeft hij de beste verzorging.’ vervolgde zij voorzichtig. Alsof mijn grootvader het gehele gesprek had staan afluisteren betrad hij de kamer en zei kalm: ‘Ik pak mijn biezen.’

Dezelfde dag vertrok hij. Voorgoed. Ik herinner me het kleine optrekje waar ik hem aantrof, terwijl hij zijn kleren uit zijn koffer haalde en zorgvuldig wegborg. Het was de eerste en de laatste keer dat ik hem daar aantrof want hij mocht geen bezoek ontvangen.

De duisternis daalde over hem neer. Hij verliet zijn woning voor korte wandelingen in de buurt, met een blindenstok zijn weg banend. Het liefst zat hij voor zich uit te kijken op de bank in het parkje langs de Maas. De schepen op de rivier en de meeuwen aan de oever leken hem intens te boeien. Sinds hij ons verlaten had ging ik na school met een omweg naar huis om hem te ontmoeten. Als ik geluk had vond ik hem in het parkje. Hij klaagde erover dat hij, nu hij zich zo moeilijk kon voortbewegen, door niemand van de familie een middag gehaald werd. Ik probeerde me voor te stellen hoe hij de dingen om zich heen waarnam door mijn oogleden tot

een spleet te sluiten. Afschuwelijk om zo te leven, het verschilde nauwelijks van de dood. Het geluid van de langsvarende schepen was een

baken in zijn grijze wereld. De witheid van de krijsende meeuwen wierp een lichtflits in de schemering. Toen ik hem dagen niet meer in het parkje vond en ik langs zijn huis fietste zag ik hem als versteend voor het raam zitten. Hij reageerde niet op mijn geroep en mijn heftige armbewegingen.

Niet lang daarna werd hij opgenomen in Huize Licht en Liefde aan de andere zijde van de Maas, maar niet ver daarvan verwijderd.

‘Ik ruik dat het water dichtbij is,’ zei hij. Hij informeerde geregeld naar het gebeuren bij en op de Maas. Ik telde voor hem het aantal schepen bij de kade, hij vroeg naar de namen ervan en de ladingen die zij losten. Ik herinner mij de zondagmiddag dat mijn ouders en ik hem voor het eerst bezochten in het zaaltje waar de patiënten overdag verbleven. Hij vertikte het, na de geestdriftige begroeting van mijn moeder, zijn mond open te doen. Hij zette zijn bril af alsof hij zijn doodzieke ogen wilde tonen.

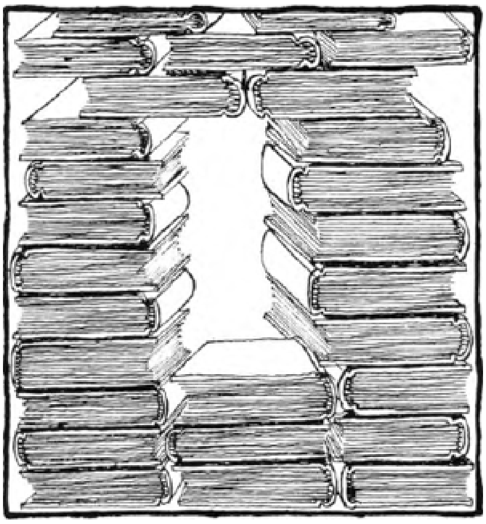
‘Nu zijn jullie van me af,’ zei hij eindelijk. ‘Ik kan wel zonder mijn kinderen sterven, jullie kunnen wel gaan.’ Vreemd genoeg klonk zijn stem niet echt driftig.

‘We hebben toch alleen het beste met u voor gehad,’ zei mijn moeder.

‘Mij de deur uitjagen,’ zei hij.

‘Dat is niet waar, vader, u bent uit eigen beweging gegaan.’ Hij mopperde nog wat, maar zijn boosheid ebde weg. Zoals hij daar zat, de handen op zijn bovenbenen, leek hij intens tevreden, terwijl de zon op zijn dunne haar scheen.

Mijn ouders en ik hebben hem jaren elke zondagmiddag bezocht. Hij had een vast plekje bij het raam, dat als het kon, openstond alsof hij de geur van de Maas wilde opsnuiven. Vaak verkeerde hij in het gezelschap van een kleine magere dame die ademloos luisterde naar zijn verhalen, doorspekt met visserslatijn.



Sjoerd Kuyper
Gedichten

Ik morste drank op woorden,
ik vond de strot van de liefde -
en had een mes.

Wie danst danst met zichzelf,
vol haat en zakspiegels.

Dus nam ik spiegels mee op reis,
liet ze op rotsen los -
spreuken die geen mens ooit sprak.
Steen stond op, omhelsde mij
ter dood. Naamloos is steen,
en naamloos noemt ze mij.

Nu weet ik alles van de wereld,
de wereld weet alles van mij -
stenen in een verzwegen spel.

Zo zal het altijd zijn:
wie reist betreedt de sporen
die hij in de heenreis vroor,
wie ontwaakt
omhelst de dag die hij vergat.

Eens had ik vrienden
die ik rond mij sloeg - taal
van de wereld, vlammend
koudvuur langs mijn huid.

Nu weet ik van de wereld
alles, behalve haar voornaam.

Laten we spelen dat wie schrijft
slechts ziet wat is gebeurd -
nooit wat gebeurt.

Ziet wat hij schrijft:

een schaakbord boven zee, een jas,
een aalscholver, een horizon van hout,
vier windstreken belagen hem.

Ik was een stad met muren
middeleeuws, modder en varkens,
rijk geschilderd leven - kroeg
en kermis sloot de poort.

Nijverheid en handel bloeiden,
scholen en bordelen - van 9 tot 5
was het Kuyper Museum geopend.
Daarna speelde ik mikado met God.

Wie beweegt verliest,
wie wint verliest
en zwijgt van winst -
geen mes
gaat door zijn hart.

Ik speelde en de poort
sloeg dicht, de val
schaafde mijn hielen.

Ik liep weer moeizaam,
maar ik liep.
Ik werd weer klein -
haatte de mensen mild.

Die nacht
kwamen de legers terug.

Ze riepen mij tot Grootvorst
van Bewegen uit. Al wat beweegt
beweegt door mij: mijn stuur
zit los in bochten, mijn rem
weigert, mijn voedsel vergiftigd.

Ik had dus toch gelijk
toen ik voor zeer veel geld
rouwadvertenties vertaalde
in: de Reis komt alfabetisch
na de Dood.

Gelijk als ik droomde
van ontvleesde botten
waar de pijn nog inzat -
fietsketting
schrapend langs de beenderen.

Toch gelijk om op te stijgen
boven de stad.
Ik zag de tuin weer
toen zij vruchten droeg
voor mij,
toen ik nog wist van
prijzen wat ik won: retours
naar waar geen reis begon.

Nu ben ik neergedaald tot
kroegen, kots graffiti
waar altijd een Royal Flush
geboren wordt -
omdat ik handen maakte.

Daar roem ik mijn stad.
Biljarters zoeken zachter
keus, zo dierbaar
is de stilte ons - steden
die wij samen bezochten.

Alles leeft, iedere cel
herhaalt zich, mijn ooghoek
kent spiegels
die applaudisseren, iedereen
ziet regen in kaarten
die ik nooit spelen zal.

Toen viel de nacht.

Wij sliepen en verzwegen
het horloge in het gras,
droomden in het Oog van God
bestaan slechts spiegels.

Laten we spelen
dat spiegels bestaan - de angst
waarmee we zo doorzien.

Spelen
dat al wat ze tonen bestaat,
meer niet.

Laten we daarom spelen
dat de haat bestaat -
en iedereen mag meedoen.

Achterwaarts wankelt de tijd
over het koord -
dromen zijn spiegels
waarop geschreven staat
wie God had willen zijn.

In zulke dromen regent het niet.

Er zijn kinderen en tuinen
vol witte pluimen
die langs spiegels strijken
maar niet uitwissen -

dag prachtige ochtend
van een zeker verlies.

Storm uit Zuid, geen barometer
danst op dode haargroei

- medailles zonder keerzijde,
withete prijsbekers, eksters
wijzen je het kerkhof
waar de tuinman kanker heeft -

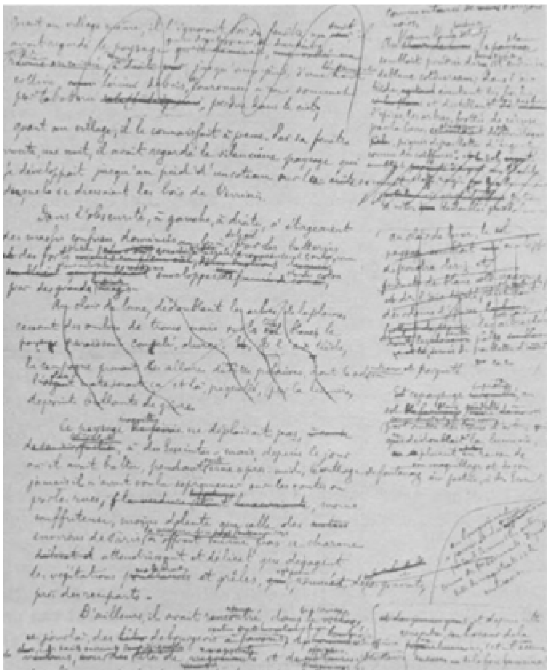
naar de sleutels van de vuist.

Ik weet dat ik besta en droom

van vrouwen die mijn dromen
sluiten - behalve deze.

Leo den Os
Joris-Karl Huysmans
Spelen met de duivel

Joris-Karl Huysmans maakte in 1876 op voorspraak van zijn vriend Henri Céard kennis met Emile Zola. Bij die gelegenheid bood hij de meester zijn eerste werk aan *le Drageoir aux épices*, een bundel prozagedichten, waarvoor hij met veel pijn en moeite een uitgever had kunnen vinden. Enkele jaren later (1880) behoorde hij bij het groepje schrijvers dat met veel tam-tam een serie verhalen presenteerde onder de titel *Les Soirées de Médan.* Dit boek was bedoeld als een soort literair manifest: Zola wilde bewijzen dat hij met zijn ideeën over de literatuur niet alleen stond, maar dat zijn opvattingen vooral door de jongere schrijvers gedeeld werden. Voor die jongeren - Céard, Alexis, Hennique, de Maupassant en Huysmans - had deze publicatie in ieder geval tot gevolg dat hun namen in één klap in heel Frankrijk bekend waren geworden, iets waar ze tot dan toe alleen van hadden kunnen dromen. Céard, Hennique, Alexis: wie kent ze nog? Hun namen zijn behalve voor een kleine groep ingewijden van het literaire toneel verdwenen. Voor Huysmans zou het er waarschijnlijk niet veel beter hebben uitgezien, als hij niet in 1884 een hoogst merkwaardig boek gepubliceerd had, dat hem losweekte uit de groep van schrijvers, over wie de in die tijd bekende criticus Albert Wolff smalend opmerkte dat ze niet meer waren dan een stel hielenlikkers rondom Zola, die hem vol adoratie aanspraken met ‘Cher Maître’.



Pagina uit het manuscript van *A Rebours* (*Tegen de keer*).

Dit boek *A Rebours* (in 't Nederlands voortreffelijk vertaald door Jan Siebelink: *Tegen de Keer*) is zeker niet makkelijk te lezen. Dialogen ontbreken; in feite is er maar één romanfiguur: de decadente Des Esseintes, die zich in zijn huis tussen zeldzame boeken, religieuze voorwerpen en enkele met zorg uitgekozen schilderijen heeft teruggetrokken. Het boek staat vol met verhandelingen over de literatuur van het Romeinse Keizerrijk, over tijdgenoten als Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Flaubert,

Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam en bevat meesterlijke bladzijden gewijd aan het werk van de schilders Jan Luyken, Gustave Moreau en Odilon Redon.

Des Esseintes, geportretteerd naar de beroemde dandy Robert de Montesquiou, is de laatste telg van een oud adellijk geslacht. Na zich volgepropt te hebben met alle geneugten die het leven hem kon bieden, gaat hij als een soort kluizenaar leven in Fontenay-aux-Roses, een dorp in de buurt van Parijs. Van alles walgt hij: van de politiek, de maatschappij, vrouwen én van zichzelf. Als geneesmiddel creëert hij zich een totaal kunstmatige wereld: zelfs de vissen in zijn aquarium zijn niet echt, maar bewegen zich door het water dank zij een opwindmechaniekje. Een schilpad, die als huisdier is aangeschaft, mag niet in zijn natuurlijke staat over het rijkgekleurde tapijt schuifelen: zijn schild wordt ingelegd met flonkerende edelstenen. Het beest overleeft de ingreep niet. Met het naturalisme van Zola heeft dit werk van Huysmans weinig te maken; de bijna verplichte thema's van erfelijkheid en milieu worden in het eerste hoofdstuk afgewerkt, ze hadden net zo goed kunnen ontbreken. Barbey d'Aurevilly voelde dat haarfijn aan en sprak over een schisma in de naturalistische beweging. Van hem is ook de beroemde uitspraak: ‘na zo'n boek rest de schrijver alleen nog de keuze tussen de vuurmond van een pistool en de voeten van het kruis’

A Rebours getuigt van een diep pessimisme, weliswaar onder een dikke laag ironie bedolven, maar heel duidelijk voelbaar. Des Esseintes is aan het eind van het boek nog net zo gek als in het begin; van enige ontwikkeling in zijn psychische gesteldheid is geen sprake. Hij moet op advies van de dokter terugkeren naar Parijs om daar een medische behandeling te ondergaan die in Fontenay-aux-Roses niet mogelijk is. We lezen dan in de slotpassage van dit boek:

> ‘Ach!’ zuchtte hij, ‘en dan te bedenken dat dat alles geen droom is! dat ik op het punt sta terug te keren in de ploertige, kruipende massa van deze tijd!’
> Om zijn leed te verzachten, riep hij de vertroostende leerstellingen van Schopenhauer te hulp en herhaalde in zichzelf Pascals smartelijke uitspraak: ‘De ziel ziet niets dat haar niet bedroefd, als zij er over na denkt,’ maar de woorden galmden in hem als zinloze klanken; zijn uitgeputte, door zwaarmoedigheid gekwelde geest deed ze uiteenvallen, ontnam hun iedere betekenis,

> iedere eigenschap, iedere werkzame en verzachtende kracht.'

In het voorwoord dat Huysmans toevoegde aan de editie van 1903, schreef hij, dat al zijn werken na *A Rebours*, in kiem reeds in dit werk aanwezig waren; het pessimisme komt in den brede aan de orde in een buitengewoon zwartgallig werkje *A Vau l'eau* (in het Nederlands vertaald door Wim Raven: *Op drift*). Des Esseintes opvattingen over de schilderkunst vinden we terug en verder uitgewerkt in een verzameling essays: *Certains*, terwijl alle mystieke en occulte thema's zó belangrijk in Huysmans werken gaan worden, dat zij een onmisbaar onderdeel vormen van elk boek, dat hij na 1884 geschreven heeft. Ten tijde van *A Rebours* interesseerde Huysmans zich alleen voor religie en occultisme, wanneer hem dat in staat stelde kennis te nemen van ongewone mensen en toestanden. Een heilige, die met gloeiende poken doorpriemd en gevierendeeld de geest gaf, kon rekenen op zijn warme belangstelling. De katholieke eredienst boeide hem alleen, als de gewaden en de Gregoriaanse muziek hem een esthetisch genoegen verschaften. Kort na de publicatie van *A Rebours* kwam Huysmans in contact met Léon Bloy en Villiers de l'Isle-Adam, die beiden zijn belangstelling voor occulte en mystieke aangelegenheden nog meer aangewakkerd hebben. De tijd was rijp: het spel met de duivel kon beginnen.

Door Bloy en Villiers leerde Huysmans de Naundorffisten kennen, die zich sterk maakten om een zoon van de in Delft overleden Naundorff erkend te krijgen als de rechtmatige koning van Frankrijk. Van meet af aan is deze groep verbonden geweest met mensen die, zoals Huysmans het uitdrukte, zich 'in de randgebieden van het geestelijk leven' ophielden. Het zou te ver voeren om hierop uitvoerig in te gaan: ik maak een uitzondering voor Eugène Vintras, ook wel de profeet van Tilly genoemd, omdat verderop in dit artikel zal blijken, dat zijn ideeën voor het werk van Huysmans van belang zijn. Vintras vertelde, dat hij van de aartsengel Michael de opdracht had gekregen om de komst op aarde van de Heilige Geest voor te bereiden. Hij riep daartoe een religieuze organisatie in het leven: l'Oeuvre de la Miséricorde, die tot taak had het mensdom te zuiveren. Het materialisme en het verval van de Katholieke Kerk zag Vintras als voorboden van het einde van het Christus-tijdperk. Zijn beweging trok grote aandacht en door zijn charismatische persoonlijkheid sloten vele mensen zich bij zijn kerk aan. Vintras erkende Naundorff als de zoon van de tijdens de Franse Revolutie terechtgestelde Lodewijk XVI; daardoor kreeg zijn kerk ook een politieke betekenis.

Huysmans liet zich in 1886 overhalen om in de redactie te gaan zitten van een krant, die door aanhangers van Naundorff was opgericht. Het blad - Le Légitimiste - heeft niet veel aan Huysmans gehad; hij schreef er geen letter in. Dat is misschien verklaarbaar als je bedenkt, dat Huysmans sinds 1866 in dienst was van het Ministerie van Binnenlandse Zaken. Langzamerhand was hij opgeklommen tot plaatsvervangend chef van het 4e Bureau van de 'Sureté Générale', een soort Franse BVD. Bij nader inzien wilde hij zijn ambtelijke carrière niet in gevaar brengen door daadwerkelijk deze krant te steunen. In het najaar van 1887 liet Huysmans aan enkele vrienden weten, dat hij bezig was met een nieuw boek, waarvoor hij toen nog geen titel had gevonden. Dat gebeurde enkel maanden later: het werd *Là-Bas.* Aan de Nederlander Arij Prins schreef hij:

> Ik zit tot over mijn oren in het werk. Ik ga beslist werken aan mijn roman over de randgebieden van het geestelijk leven en over Naundorff, koning Charles XI. Ik heb nog een maand nodig voor het voorbereidend werk:

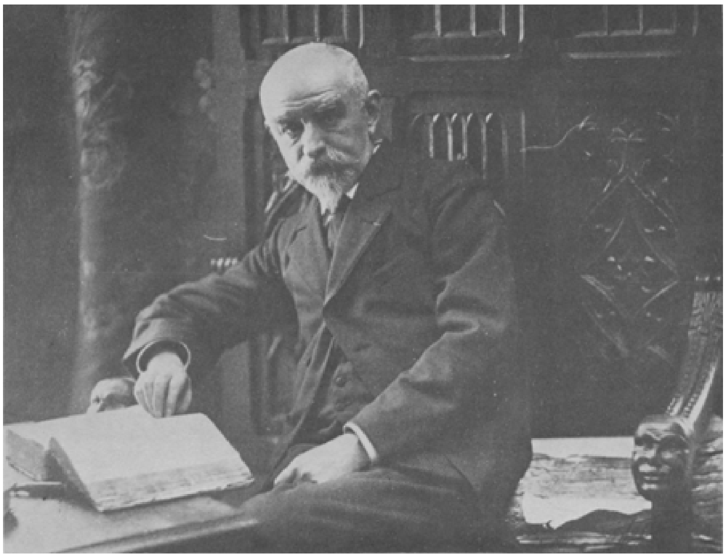
het bestuderen van heiligenlevens, alchimie, de Mattéï-therapie en ik moet ook nog bezoeken afleggen aan de volgelingen van de Koning. Dat is niet mis!

Ten tijde van *La Bas*, als Huysmans zich bezighoudt met occultisme en satanisme, ziet hij net als de Belgische kunstenaar Felicien Rops de vrouw als het ‘instrumentum diaboli’, ‘'t werktuig van de duivel’.

Een paar maanden later moest Huysmans teleurgesteld constateren, dat zijn werk was vastgelopen; hij liet zijn boek voorlopig rusten. Pas in 1889 ging hij weer aan de slag, maar zijn oorspronkelijke opzet om aan de kwestie Naundorff veel aandacht te besteden, had hij laten varen. Wel was intussen zijn nieuwsgierigheid tot het uiterste geprikkeld door al die vreemde figuren die hij had leren kennen, zoals de zeer excentrieke Joséphin Péladan, die met zijn wijde mantels en rijk geborduurde kleding in Parijs veel opzien baarde. Péladan richtte, o.a. met Stanislas de Guaita, een rozekruizersorganisatie op. Verder waren daar nog Edouard Dubus, een jonge man die gedichten schreef, verslaagd was aan de morfine en met veel hartstocht de zware kunst beoefende; Jules Bois, journalist en auteur van een boek over het satanisme en tenslotte de occultist Gérard Encausse, die zijn werken publiceerde over het pseudoniem Papus.

Huysmans kwam ook diep onder de indruk van het werk van Félicien Rops. Deze Belgische kunstenaar heeft een heel belangrijk plaats in *Certains* (1889), een bundel waarin Huysmans een aantal schilders bespreekt. Veel aandacht besteedde hij aan een serie gravures, waaraan Rops de titel *Les Sataniques* meegaf. In ronkende taal betuigt Huysmans zijn instemming met Rops visie op de vrouw, die hij afbeeld als een instrument van de duivel. Rops, aldus Huysmans, heeft ons duidelijk gemaakt dat lichamelijke hartstocht van duivelse oorsprong is. Zijn werk toont ons het wezen van de vrouw: ‘een giftig, naakt Beest, in dienst van de krachten der Duisternis, een lijfeigene van de Duivel’ (*Certains*). Na zo'n uitspraak is het bijna overbodig op te merken, dat Huysmans een grote verachting had voor

vrouwen; vrouwenhaat is een thema dat in bijna alle werken van Huysmans een rol speelt, zo ook in *Là-Bas.*



J.K. Huysmans op latere leeftijd.

Rond 1866 ontving Huysmans een aantal brieven van Henriëtte Maillat, de maitresse van Péladan. Aanvankelijk haar identiteit verbergend, bracht ze haar bewondering voor de schrijver van *A Rebours* onder woorden. Al gauw kregen haar brieven een uitnodigende, erotische ondertoon. Zij deelde hem mede, dat zij naar believen haar sponde deelde met Bryon, Nerval en Baudelaire. Dat deze schrijvers allang overleden waren, was kennelijk geen bezwaar; zij riep eenvoudigweg hun geesten op, die zich (gelukkig voor Henriëtte) lijfelijk aan haar presenteerden. Maar ook levende mensen waren aldus oproepbaar. Huysmans en Barbey d'Aurevilly behoorden tot de uitverkorenen. Gevoelig als hij was voor dit soort verhalen, begon Huysmans een verhouding met Henriëtte Maillat, die overigens maar van korte duur was. Intussen bewaarde hij zorgvuldig al haar brieven, in de hoop dat ze hem nog eens van dienst konden zijn. Hij had als eens eerder brieven voor een boek gebruikt: in *Marthe* (1876) verwerkte hij een amoureuze correspondentie, die hij bij een van zijn speurtochten langs de Seine bij een bouquiniste had ontdekt. De brieven van Henriëtte ondergingen een zelfde lot. In *Là-bas* citeert Huysmans lange passages uit haar brieven. De vrouwelijke hoofdpersoon van het boek, Hyacinthe Chantelouve, is in menig opzicht aan haar ontleend.

In de zomer van 1888 maakte Huymans met Arij Prins een reis door Duitsland. Prins had veel belangstelling voor de Franse literatuur en onderhield met vele schrijvers een levendige briefwisseling. Tussen hem en Huysmans ontstond een warme vriendschap, die meer dan twintig jaar standhield. Hun brieven zijn buitengewoon openhartig: zij wisselen van gedachte over de boeken die zij gelezen hebben, maar schrijven ook over hun financiële situatie, hun gezondheid en uitgebreid over hun sexuele ervaringen. Zij ontmoetten elkaar minstens éénmaal per jaar in Parijs, maar Prins had Huysmans weten over te halen ook eens naar Duitsland te komen, waar hij sinds 1885 woonde. Prins heeft hiervoor veel moeite moeten doen, want Huysmans had een geweldige hekel aan lange reizen. Na terugkomst schreef hij een klaagzang over de trein die hem van Parijs naar Keulen had gebracht: ‘Le Sleeping-car’, later gepubliceerd in *De Tout* (1902).

Ik strek mij uit op mijn matras en luister angstig naar het gekraak van het bed boven mij. Ik vraag mij af of de haken waaraan het bed is bevestigd, het wel zullen uithouden! De gedachte dat de dikke heer boven mij plotseling naar beneden kan storten, maakt mij bang. Tenslotte verdwijnt mijn onrust in het getikketak van de rails, het verscheurende geluid van remmen en assen, het doffe, vettige geraas van de wielen en denk ik er alleen nog maar aan een gemakkelijke houding te vinden om de schokken op te vangen. Ik voel mij als iemand die, beetgepakt bij armen en benen, met een paar zwiepbewegingen in het water wordt gegooid. Bij het naar voren schuiven heb ik het gevoel, dat ik dwars door de wand naar buiten word geslingerd om daar net als een pijl, nog navibrerend, in de velden langs de spoorbaan te blijven steken; direkt daarna gaat die beweging in de tegenovergestelde richting en verbeeld ik mij naar achteren te glijden om, met mijn hoofd naar beneden op het andere spoor terecht te komen. Ik probeer tevergeefs mijn evenwicht terug te vinden: Met één hand trek ik mijn hemd naar beneden dat steeds

> opschort, in een prop onder mijn lendenen blijft steken en zich vast om mijn buik heeft gesnoerd; met mijn andere hand houd ik de lakens en dekens tegen, die wegglijden door de waanzinnige bokkesprongen van mijn bed.

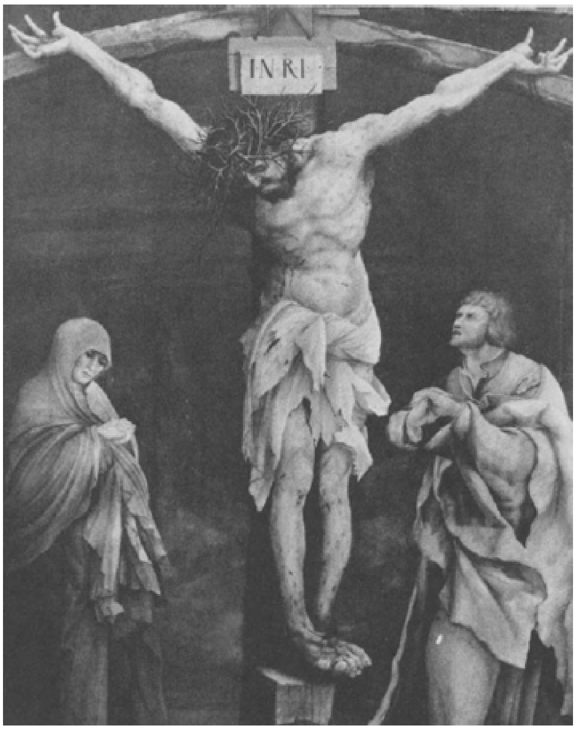
Tot zover deze reisimpressie. Huysmans bezoekt Hamburg, Lübeck, Berlijn, Weimar, Gotha en Kassel. In deze laatste stad ontdekt hij een schilderij van Matthias Grünenwald: *de Kruisiging.* Dat schilderij werd van beslissende betekenis voor zijn opvattingen over literatuur. Wat hij tot nu toe min of meer intuïtief had aangevoeld, vond hij verwezenlijkt in dit werk van Grünenwald. Met een schok van herinnering zag hij, dat deze Duitse meester zijn onderwerp op een fel realistische manier had aangepakt, tegelijkertijd getuigde het werk ook van een diep gewortelde spiritualiteit. Na het zien van *de Kruisiging* meent hij onder woorden te kunnen brengen, hoe hij moet gaan schrijven:

> ‘Je moet’, zo laat hij Durtal in *Là-Bas* hardop denken, ‘de waarheid van het dokument en de stevige, gespannen taal van het realisme behouden, maar je moet ook in de menselijke ziel weten te schouwen en mysteries niet willen verklaren met ziekelijk hersengekronkel; indien mogelijk moet de roman zich als vanzelf in twee stukken verdelen, die toch bij elkaar horen of liever gezegd: in elkaar opgaan, net zoals dat bij lichaam en ziel het geval is. Je moet je bezighouden met de invloed die lichaam en ziel op elkaar uitoefenen, met hun conflicten en met hun harmonieus samenspel. Kortgezegd, de weg volgen die door Zola zo grondig is aangelegd. Tegelijkertijd is het noodzakelijk een niet zichtbare weg te banen, die daaraan evenwijdig is, een ándere weg, te kijken naar wat er vóór en er ná is, kortom een spiritualistisch naturalisme tot stand brengen, dat ook groot, krachtig en indrukwekkend zal zijn, maar ánders.’

De breuk met het naturalisme van Zola, tot nu toe nog niet echt toegegeven, werd hiermee een feit.

In hetzelfde jaar -1888 - leest Huysmans een boek dat hem net zo boeit als *de Kruisiging* van Grünenwald. Het is een academisch proefschrift van een priester, Eugène Bossard, over het leven van Gilles de Rais. Het is een goed leesbaar werk, met veel interessante informatie over de politieke en militaire strijd in de vijftiende eeuw tussen Engeland en Frankrijk (de honderdjarige oorlog). In kleurrijke taal worden de heldenfeiten en barbaarse misdaden van Gilles de Rais verteld. Gilles de Rais was aanvankelijk een brave houwdegen, niet zo veel beter of slechter dan de andere Frans edellieden van die tijd. Maar kort na het beleg van Orléans trok hij zich terug op zijn burcht te Tiffauges. Het kasteel werd met een oogverblindende luxe ingericht, kosten noch moeite werden gespaard. Zijn hofhouding telde enkele honderden personen, allen in kostbare kledij gestoken. Veel geld besteedde hij aan de aankoop van kunstschatten. Gilles de Rais had totaal geen interesse voor geld, zolang hij het maar onbeperkt kon uitgeven. Aan deze situatie kwam een eind, toen hij zich inliet met de alchemie, eerst bij wijze van experiment, maar al snel een aktiviteit die al zijn tijd in beslag nam. Hij was in grote geldnood geraakt en verwachtte van zijn alchemistische kunsten de oplossing van zijn financiële problemen. Vooral door toedoen van de Italiaanse alchemist, magiër, en satansdienaar, François Prélati, nam hij zijn toevlucht tot Satan. Vanaf dat moment was Tiffauges het toneel van duistere orgieën waarbij enkele tientallen kinderen op de meest afgrijselijk manier

door Gilles de Rais werden vermoord. Huysmans heeft het boek verslonden; Gilles de Rais was een man naar zijn hart. De grote tegenstellingen in het leven van deze edelman fascineerden hem. Vol verdrukking las Huysmans, dat Gilles de Rais aan het eind van zijn veelbewogen leven weer in de schoot van de Katholieke Kerk terugkeerde. Hij vatte toen het idee op om ook een biografie over Gilles de Rais te schrijven. Hij bezocht daartoe Tiffauges, de burcht van Gilles de Rais, om wat ‘couleur locale’ op te doen. Enthousiast schrijft hij in een brief aan Odilon Redon over de indruk die de ruïne van Tiffauges op hem maakte:



Kruisiging geschilderd door Matthias Grünewald.

> Ik kom net terug uit de Vendée, uit Tiffauges, waar ik voor mijn boek een duik heb genomen in de wereld van de verschrikkelijke maarschalk de Rais, ook wel Blauwbaard genoemd. Zijn misdaden terroriseren de streek al sinds de middeleeuwen. De resten van het kasteel zijn indrukwekkend en in elke onderaardse kelder vind je nog de gebeenten van de kinderen, die hij verkrachtte en wurgde, terwijl hij daarbij de duivel aanriep. Het is groots!

Het moet ongeveer in deze tijd geweest zijn, dat het plan voor zijn boek *Là-Bas* vaste vormen gaat aannemen. Geïnspireerd door het voorbeeld van enkele tijdgenoten o.a. Paul Adam en Léon Hennique, besluit hij een boek te schrijven, waarin de geschiedenis van Gilles de Rais zich afwisselt met een eigentijds intrige. Bovendien nam hij zich voor om ook zijn belevenissen met Henriëtte Maillat in zijn roman in te lijven. Een mooie kans om de vrouw als ‘instrumentum diaboli’ aan het publiek te tonen! Beide intriges zijn hecht met elkaar verbonden door het thema satanisme: in de passages gewijd aan Gilles de Rais komt het satanisme in de middeleeuwen aan de orde, terwijl de rest van het boek over het 19e eeuwse satanisme verhaalt. Aan het eigenlijke verhaal gaat een inleidend hoofdstuk vooraf, waarin zijn ideeën over de roman, zoals die zich na het zien van Grünenwalds schilderij hebben uitgekristalliseerd, een plaats krijgen. Huysmans miste nog maar één belangrijk gegeven: waar, hoe en door wie wordt de zwarte mis gecelebreerd? Van Berthe de Courrière verneemt hij, dat er in Brugge een priester woont, die zich met satanische praktijken bezig houdt. Zij verschaft Huysmans over deze priester,

Lodewijk van Haecke, allerlei informatie. De betrouwbaarheid van deze informatie moet sterk in twijfel getrokken worden: Berthe de Courrière was geestelijk niet meer gezond. Zij heeft mogelijk geprobeerd Van Haecke in haar netten te verstrikken. Door een politierapport, gedateerd 8 september

1890, is bekend, dat Berthe de Courrière in het holst van de nacht, door de Brugse politie van straat is gehaald. Zij was poedelnaakt en vertelt de verbijsterde agenten dat zij uit het huis van Lodewijk van Haecke was gevlucht. Hoe het ook zij, Huysmans hechtte een onvoorwaardelijk geloof aan de woorden van madame de Courrière. Zij was destijds de maitresse van Rémy de Gourmont, auteur en bibliothecaris van de Bibliothèque Nationale in Parijs. Beiden hielpen zij Huysmans met het bijhouden van zijn documentatie. Vooral Berthe was terzake kundig: zij had zich ingelaten met alles wat er op het gebied van occulte stromingen in Parijs te koop was; zij beoefende de zwarte magie, ging om met rozenkruisers, theosofen, kabbalisten enz. en telde ook veel rooms-katholieke priesters onder haar kennissen. De zwarte soutane had een grote aantrekkingskracht op haar: menig priester wist zij in haar bed te lokken.

Als voor Huysmans de starre en oppervlakkige formule van het naturalisme te beperkt blijkt, beschrijft hij in *Op Drift* zijn afkeer van het alledaagse leven.

Vervolgens ontdekte Huysmans een bron, die nog rijker leek. Vooral in Rozenkruiserskringen werd de naam Boullan vol ontzag uitgesproken. Stanilas de Guaita en Oswald Wirth beschouwden hem als een pure satanist. Beiden hadden zich persoonlijk op de hoogte gesteld van Boullan's kwalijke praktijken. De Guaita riep een rechtbank van ingewijden bijeen, die Boullan ter dood veroordeelde. Men moet dit niet al te letterlijk nemen: de bedoeling was om de daden van Boullan openlijk aan de kraak te stellen. Stanislas de Guaita kweet zich van die taak in een boekwerk: *Essais de sciences maudites* dat in 1891 te Parijs verscheen. Joseph Antoine Boullan had zich na de dood van Vintras (1875) meester gemaakt van diens *Oeuvre de la Miséricorde.* De leer van Vintras over de komst van de Heilige Geest vulde hij aan met eigen bedenksels. Hij had in 1875 al een zeer roerig bestaan achter de rug. In 1859 kreeg hij van de bisschop van Versailles toestemming een klooster te stichten, dat enige bekendheid kreeg onder de naam: *l'Oeuvre de la Miséricorde.* Er zijn mensen, zo stelt Boullan, die pijnen en smarten moeten verduren, waarop de medische wetenschap geen antwoord heeft, omdat hun lijden van goddelijke oorsprong is. Deze ‘uitverkorenen’ maken de fouten van andere mensen

weer goed. Je moet daarom ook niet proberen ze te genezen, maar ze alleen voor een algehele instorting behoeden. Enige voorzichtigheid is daarbij wel geboden. Ziekte kan ook van de duivel komen! Deze laatste categorie werd door Boullan 'verzorgd': enkele nonnetjes in zijn klooster werden behandeld met een mengsel van gewijde hosties, urine en uitwerpselen. Hij maakte de zusters wijs, dat ze zich van de duivel konden bevrijden door gemeenschap te hebben met hemelse geesten of enkele geprivilegieerde aardse wezens. Daartoe rekende Boullan ook zich zelf. Het klooster van Boullan kreeg al snel de aandacht van de justitie. Hij was een meester in het aanboren van financiële bronnen en schuwde daarbij niet de gevers op grove wijze te bedriegen. De justitie greep in; Boullan en één van zijn religieuzen, Adèle Chevalier, werden ter zake van oplichting tot 3 jaar gevangenis veroordeeld. Een veel erger misdrijf is de autoriteiten nooit bekend geworden, maar blijkt uit een bekentenis die Boullan voor een kerkelijke rechtbank in het Vaticaan schreef. Een kopie daarvan is na de dood van Boullan tussen zijn papieren ontdekt. Boullan zegt daarin, dat hij een kind dat hij bij Adèle Chevalier had verwekt, direkt na de geboorte om het leven heeft gebracht. Te zijner rechtvaardiging voerde hij aan, dat het kind van de duivel was bezeten. De kerkelijke rechtbank legde hem een forse penitentie op, maar schonk hem vergiffenis, zonder hem evenwel toe te staan al zijn priesterlijke taken weer op zich te nemen. De publicatie van een aantal artikelen dat strijdig was met de katholieke geloofsleer, leidde er toe, dat Boullan in 1875 uit de Kerk werd gestoten.

Huysmans probeerde het adres van Boullan los te krijgen van Stanislas de Guaita en Oswald Wirth, maar de beide rozenkruizers toonden zich terughoudend. Tot zijn niet geringe verbazing ontdekte Huysmans toen, dat Berthe de Courrière Boullan óók kende! Toen hij eindelijk achter het adres van Boullan gekomen was, schreef hij hem een brief, waarin hij vertelde te werken aan een boek over het 19e eeuwse satanisme. Hij beloofde Boullan veel publiciteit in ruil voor informatie. Boullan antwoordde snel, ontkende dat hij satanist was en hield de boot af. Huysmans veranderde toen van taktiek en liet Boullan weten dat het geenszins in zijn bedoeling lag het satanisme te verheerlijken, maar dat hij alleen wilde aantonen dat het satanisme nog bestond. Daarop liet Boullan al zijn reserves varen en beloofde medewerking. Huysmans kon toen nog niet bevroeden, hoezeer hij op zijn wenken bediend zou worden. Hij kwam er al gauw achter. Vanaf midden februari 1890 bracht de post hem bijna dagelijks brieven van Boullan, boordevol gegevens over zwarte missen, succubi (nachtdemonen in vrouwelijke gestalte), betoveringen en bezweringen, occulte genootschappen, enzovoort.

De bereidheid van Boullan om Huysmans te helpen, ging af en toe zo ver, dat hij zelfs hele roman-passages ontwierp en Huysmans de raad gaf deze maar letterlijk over te nemen. Gelukkig volgde Huysmans dit advies meestal niet op: de stijl van Boullan's brieven is ronduit slecht. Toch zijn er in *Là-Bas* zeker twintig plaatsen aan te wijzen, waar Huysmans Boullan letterlijk heeft geciteerd. Veel talrijker zijn de passages, waarin Huysmans de gegevens van Boullan in eigen bewoordingen heeft verwerkt. Huysmans kwam steeds meer onder invloed van Boullan. Zijn nieuwsgierigheid sloeg om in een grote geestelijke onrust; hij werd geteisterd door nachtmerries en hallucinaties. Julie Thibault, die met Boullan samenwoonde en zijn huishouden regelde, bezocht hem in september 1890 en overstelpte hem met verhalen over geestes-

verschijnselen en magische oorlogen tussen Boullan en de Rozenkruizers. Dat bracht hem zo in de war, dat hij 's nachts droomde gezelschap te hebben van een succubus. Hij beschreef deze ervaring in zijn dagboek (*le Carnet Vert*).

Boullan had Huysmans er op gewezen, dat *Là-Bas* een menigte boze geesten zou oproepen en stuurde hem magische middelen om het kwaad te bezweren: een mengsel van sterk geurende stoffen o.a. myrrhe, kamfer, wierook en kruidnagels en een aantal door hem gewijde en met bloed besprenkelde hosties. Voor Huysmans was Boullan géén zwart magiër, laat staan satanist; wel geloofde hij rotsvast in zijn bovennatuurlijke gaven, die Boullan, zo dacht Huysmans, uitsluitend gebruikte ten dienste van de mensheid. Zelfs de bezwarende papieren, die hij na de dood van Boullan in handen kreeg, konden het vertrouwen dat hij in Boullan stelde, niet aan het wankelen brengen.

Robert Baldick, de biograaf van Huysmans, vertelt dat Huysmans van Boullan de raad had gekregen om op een bepaalde dag niet naar het Ministerie van Binnenlandse Zaken te gaan. Hij volgde dat advies op en spijbelde. En inderdaad, net op die dag viel de grote spiegel, die achter zijn bureau aan de muur hing, boven op zijn stoel! Het spel dat Huysmans met de duivel had gespeeld was deerlijk uit de hand gelopen. Het duurde enkele jaren voordat hij zijn evenwicht weer terugvond. Hij zag geen andere oplossing dan zijn toevlucht te nemen tot de Katholieke Kerk. In mei 1891 riep hij de hulp in van een geestelijke, die enige bekendheid genoot in mondaine kringen: l'abbé Mugnier (een kennis van Berthe de Courrière!) met de vraag: ‘Heeft U chloor voor zijn ziel?’ Na een zwart boek wilde hij nu een wit boek schrijven. In 1892 bekeerde hij zich. Deze stap trok in literaire en religieuze kringen grote aandacht. De oplagen van zijn boeken gingen met sprongen omhoog: met name de werken die hij na *Là-Bas* publiceerde, werden goed verkocht. Naar mijn smaak zijn deze werken meer van belang vanwege hun propagandistische waarde voor het katholieke geloof dan vanuit literair oogpunt. De laatste jaren van zijn leven bracht Huysmans grotendeels door in de onmiddellijke nabijheid van de benedictijner abdij te Ligugé. Hij stierf in 1907 aan een kankergezwel in zijn verhemelte.

Literatuur:

Joris-Karl Huysmans:
Là-Bas, Garnier-Flammarion nr 302
Certains, collection 10/18 nr 1054
Robert Baldick: *La vie de J.K. Huysmans*, 1958 (ook in het Engels verkrijgbaar)
Pierre Cogny: *J.K. Huysmans. À la recherche de l'unité*, 1953
Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans
en in het Nederlands
Tegen de Keer
Vertaling: Jan Siebelink
Athenaeum - Polakken Van Gennep. 256 blz., fl. 41,25
Op drift
Vertaling: Wim Raven
Athenaeum - Polak en Van Gennep. 72 blz., fl. 20,75

Barber van de Pol
Latijnamerikaanse auteurs in de mode

Drie of vier jaar geleden, in december, konden wij, lezers van Vrij Nederland, genieten van een exclusieve meningenshow, verzorgd door een keur van boekbesprekers. Zij gaven antwoord op de vraag: wie is volgens u de meest onderschatte en wie de meest overschatte schrijver?

De tijd was, als altijd, rijp voor eensgezinde privémeningen. Wie, als ik, veel columns en besprekingen leest, herkende eerdere kreten die nu het aplomb van een gezaghebbend oordeel kregen. Door welke keizer zonder kleren liet Jan Publiek zich misleiden? Precies, door Wolkers. En wie verdiende er eindelijk wat meer aandacht? Dat was Van Oudshoorn, natuurlijk, of anders F. Springer. Welk een toeval, een paar keer het zelfde; dan is het dus zo. Leve de vaderlandse boekbespreker die alles door heeft!

De vraag naar mode is beantwoord met mode, parmantig en vleiend: hoor mij, ik zeg precies wat u wilt. Later zal het oordeel wel slijten, tot ieders tevredenheid, want bij mode en populariteit komt de kentering pal na het hoogtepunt, volgens een elementaire wet van de dialectiek. Wolkers kan een goede tijd tegemoet zien.

Jan Siebelink, één van de antwoordgevers, zocht de zondebok buiten de grenzen. Hij stak zijn luie lezers en zijn collega's hier te lande een hart onder de riem door te verklaren dat het de Latijnsamerikanen waren, dat zîj overschat waren, allemaal. Weg met Asturias, Bioy Casares, Borges, Carpentier, Cortázar, Donoso, Drummond de Andrade, García Márquez, Guimaraes Rosa, Neruda, Onetti, Paz, Rulfo, Trevisan, Vallejo, Vargas Llosa; leve Jan Siebelink!

Wat was hier mode: de Latijnsamerikaanse literatuur, het apodictische oordeel van Jan Siebelink, of het tegengestelde, even apodictische, door hem aangeklaagde oordeel van vele anderen? *De* Latijnsamerikaanse literatuur bestaat niet, laat staan *de* Latijnsamerikaanse schrijver; resten ons de twee oordelen. Zij voldoen aan wat men een definitie van mode zou kunnen noemen. Zowel het categorisch ophemelen als het categorisch verguizen van ieder boek dat uit Latijns-Amerika komt, respectievelijk door lezers met zo'n groot hart dat ze er blind de hele Derde Wereld aan zouden willen drukken, en lezers die er graag prat op gaan dat zij meer baat vinden bij de geneugten der Europese lucipiditeit, duidt op een tijdelijke tendens met uniforme trekken. Iedere mode brengt haar anti-mode mee: onder intellectuelen tref je niemand meer aan die onbekommerd van voetbal houdt of er aan voorbijgaat; zij zijn òf voetbalfetisjist of -hater. En zo is het met het hebben van kinderen, huisdieren, boeken.

Onbesuisde lof is zeker zo ergerlijk als onbesuisde kritiek. Daarvan getuigt een uitspraak van de Columbiaanse schrijver Gabriel García Márquez:

> Ik herinner mij zonder het minste genoegen onze tot consumptieartikelen geworden mythen, de boeken over Allende die in één nacht zijn samengeflanst, de Che Guevaraposters als erotische symbolen en de strijdliederen die op de Rivièra-terrasjes werden gecomponeerd. De foto van Françoise Sagan die bridge speelt in een spoorrijtuig met air-conditioning, dat rijdt door de hel van stof, hitte en ellende van het Cubaanse platteland, is één van de visioenen die mij mateloos irriteren. Windt u over ons niet op, het is voldoende dat men ons genegen is.

Ik weet niet waar García Márquez deze woorden geschreven of gesproken heeft. Het citaat is, zonder vermelding van de vindplaats, opgenomen in *Uit de bek van*

de hel, een bundel portretten van Latijnsamerikaanse schrijvers (de ondertitel: *Schrijvers in Latijns-Amerika* is niet adequaat, omdat niet alle nog levende schrijvers op dat continent wonen), door H. Ter-Nedden en J. Iven (uitg. Kritak, 1980; voor Nederland, uitg. Van Gennep). Zonder dat boek was ik wellicht nooit tot mijn vermaningen aan het begin gekomen; het is er niet los van te denken.

Ook Ter-Nedden en Iven maken zich, in hun inleiding en in de portretten, druk over vooroordelen en zij zetten er, zoals dat zo vaak gaat in zulke gevallen, de hunne tegenover. Na lezing had ik, ondanks enige waardering voor de ijver waarmee de informatie is vergaard en gecompileerd, het gevoel of ik stikte. De stellige uitspraken, de overredende toon, de kwetsbare hoon, kortom: het voortdurende gevecht tegen schijnproblemen biedt nauwelijks enig soelaas.

Niets is dodelijker voor een artikel dan z'n voorspelbaarheid. In de afgelopen tien jaar zijn overal op de wereld - vooral ook in Latijns-Amerika - gelijkluidende artikelen over de nieuwe Latijnsamerikaanse literatuur gepubliceerd, die alleen in de bijzonderheden verschilden. Schetsmatig, via de trefwoorden weergegeven, zag zo'n artikel er als volgt uit: conquista, Indianen, hoog beschavingspeil, uitgeroeid of geknecht, zestiende eeuw, kronieken, imitaties van het moederland, onafhankelijkheidsverklaring, zoeken naar identiteit, eerst nationalistisch en simplistisch, nu complex en dynamisch, vertolkers van problematiek, ontvoogding, nogmaals: identiteit. Wie ingevoerd is, herkent de chronologische lijn.

Een artikel over een bepaald Latijnsamerikaans auteur zou er zo uit kunnen zien:

> Hij groeide op in X, onder president Y, die een verlicht despotisme voorstond. Toen hij 20 was, wendde hij zich af van de benauwde literaire coterie in de hoofdstad en trok naar Parijs. Vandaar had hij een beter zicht op de problematiek van zijn land. Hij publiceerde romans waarin hij mythes en historische gegevens vervlocht tot een queeste naar de eigen identiteit. Na een hernieuwd verblijf in zijn land, trok hij naar Spanje, nu als onvrijwillige balling. Vanuit Spanje zet hij zich in voor de strijd tegen de dictatuur van generaal Z.

Het is niet mijn bedoeling met deze doorsneegegevens te spotten; ik wil alleen laten zien dat boeken in dergelijke artikelen geen enkele waarde om zichzelf krijgen toebedeeld (terwijl ieder goed boek een wereld is en ieder boek in zekere zin autonoom, als een geordende eenheid in taal), maar strikt worden beoordeeld op hun veronderstelde of gewenste plaats en functie: nooit als een geestesproduct dat het sociaal-politieke bestek overschrijdt.

Als de boeken uit Latijns-Amerika minder geïsoleerd, en vooral

minder als een totaliteit werden bekeken, zouden de cliché's en dooddoeners minder kans krijgen en in ieder geval niet langer de schijn van toereikendheid bezitten. De jongere traditie van de literatuur in Latijns-Amerika rechtvaardigt geen anti-literaire literatuurbeschouwing.

Zo'n beschouwing is kennelijk aantrekkelijk, omdat zij alles moeiteloos weet te verklaren, en wat niet verklaard kan worden als oninteressant afdoet. Ik moet denken aan een universitair collectief dat een bundel Latijnsamerikaanse verhalen in het Nederlands had vertaald en (zo'n vijf jaar geleden) werd uitgenodigd om op een vertalersbijeenkomst over z'n ervaringen te vertellen. De boude reactie was dat vertalen wel het laatste was dat hen bezighield; het ging ze puur om het overbrengen van de boodschap ('inhoud', zal er wel in het briefje hebben gestaan). Deze minachting voor de literaire aspecten van literatuur uit Latijns-Amerika is, heb ik gemerkt, tekenend.

De anti-individualistische, externe literatuurbeschouwing zou behoren te blozen bij de scherpe analyse van Gerard Reve, op blz. 59 van zijn *Moeder en Zoon* (Elsevier, 1980). We hoeven 'religie' maar te vervangen door 'literatuur':

> Ik heb slechts zelden iemand ontmoet die in staat was in te zien, dat het religieuze denken en handelen een naar buiten projecteren is van innerlijke processen: de natuur en de stoffelijke werkelijkheid rondom dienen tot illustraties van religieuze gewaarwordingen, die geenszins - hoewel men zulks gemakshalve wel aanneemt - berusten op een bewuste, zintuiglijke waarneming van de omringende werkelijkheid.

Het lukt Ter-Nedden en Iven niet zich los te maken van het stramien van al die soortgelijke artikelen. Iets van een persoonlijke visie blijkt alleen in de details. In de inleiding, op blz. 9, frappeert al meteen de slogan: 'In Latijns-Amerika wordt sinds enkele decennia de interessantste literatuur geschreven'. Die neiging om een literatuur in haar geheel in bescherming te nemen zet slechte en goede boeken (en voor mijn part heeft iedereen zijn eigen ideeën over wat goed is en wat slecht) op één lijn met middelmatige: nivellering. Het zal wie anti-individualisme voorstaat een zorg zijn.

De samenstellers van de bundel doen druk aan nivellering. Zij maken een portret (als je 2 bladzijden louter biografische gegevens zo kunt noemen) van de Uruguayaan Galeano die enige jaren het nu verboden maar destijds wijdverspreide tijdschrift Crisis leidde en een al te bejubelde alternatieve geschiedschrijving (*Aderlating van een continent*) op zijn naam heeft staan, maar als literator, voor zover ik hem ken, weinig voorstelt. Dat literaire werk krijgt overigens, oh ironie, geen enkele aandacht. Ik neem aan dat Galeano in de portrettengalerij is opgenomen vanwege zijn geprononceerde politieke stellingnames en vanwege uitspraken als: 'Het woord is een wapen en kan voor goed en kwaad gebruikt worden; de schuld van de misdaad ligt nooit bij het mes', hier dan ook geciteerd.

Op elke bladzijde staat wel een ijselijke kluster grote woorden, bijvoorbeeld op blz. 10: 'De authenticiteit van die werken wordt al te vaak weggevaagd door Westerse cultuurpessimistische projecties, door extrapolaties van de zogenaamde "universele" problematiek (met Freud of Jung op de schouder), door louter politieke of zuiver esthetische analyses.'

Zo'n zin wemelt van de 'projecties' en 'extrapolaties' en onthult (of bestrijdt, dat weet ik niet) drie vooroordelen: de literatuur uit Latijns-Amerika is authentieker dan andere, zij is optimistischer dan andere, en zij is wars van 'de zogenaamde "universele" problematiek' (met Freud en Jung op een bizarre plaats).

Toen was het niet verwonderlijk meer dat Borges elders in de inleiding weinig Latijnsamerikaans wordt genoemd, in het portret van Onetti meesmuilend als een slachtoffer van diens onwellevend 'gepest' wordt opgevoerd, en in het portret dat aan hemzelf is gewijd te kijk staat als een handige jongen, een werker met dood materiaal, iemand die zijn gebrek aan fantasie betreurt, een fascist, een 'minor artist' (misschien is dat zo gek nog niet), een 'krullendraaier op een kale kop', iemand die door Pinochet en Videla is 'overladen met onderscheidingen'. Eduardo Galeano komt nog even persoonlijk getuigen van zijn schampere oordeel over Borges. Gombrowicz, de enige grote schrijver die ik ken die niet van de vormvaste Borges hield, is als getuige à charge uit zijn graf gehaald. Gottfried Benn, Céline en Ezra Pound dienen als onvermijdelijk bewijsmateriaal. Na acht bladzijden geschimp volgt dan, in alle schijnheiligheid, nog één bladzijde met een kleuteranalyse, in lichtelijkwaarderende termen.

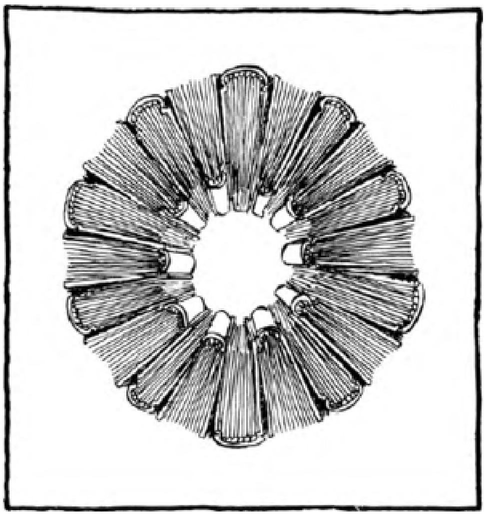
Cortázar, evenmin een schrijver die men gemakkelijk associeert met 'authenticiteit' (met wat Ter-Nedden en Iven, en velen met hen, onder 'authenticiteit' verstaan: het verwoorden van hetgeen leeft in je land), evenmin minder dan universeel ingesteld, in zijn beste roman een grote pessimist, krijgt alle lof toegezwaaid. Hij is immers op een gegeven moment 'de geschiedenis ingestapt', zat in het Russell-tribunaal over Latijns-Amerika en deed in zijn latere werk, op een wijze die sympathiek, maar niet helemaal overtuigend is, zijn best idealistisch te zijn. Zíjn werk krijgt een obligate maar fatsoenlijke behandeling.

De mengeling van reclame en geloof kenmerkt de meeste artikelen over Latijnsamerikaanse literatuur, ook ginds, want ooit hebben de artikelen van ginds, geschreven in de explosieve stijl die veil is aan explosieve omstandigheden, in Europa model gestaan. Nog één maal Ter-Nedden en Iven, met wat stijlbloempjes op blz. 12:

> ...; hier wordt geen ersatz geboden voor de wat magere opbrengst van eigen bodem; Latijns-Amerika is geen moreel vakantieoord. Integendeel. De Latijnsamerikaanse literatuur - voor zover ze al onder één noemer te brengen is - stuurt aan op confrontatie, ze vormt een uitdaging voor onze eurocentrische visie op de wereld, een wetsteen voor onze sensibiliteit, een middel om onze horizon te corrigeren, het begin van een 'dialoog van de culturen'...

Dek u als literatuur als geweten gaat fungeren. Dek u als de dominees en pedagogen zich meester maken van de literatuur. Bij zoveel geweld heb ik maar één verlangen: wegwezen, met een boek: Wolkers, bijvoorbeeld, of Reve, Siebelink misschien, of één van de Latijnsamerikanen die deze laatste, met Ter-Nedden en Iven, zo smadelijk bejegent: Borges.

H. Ternedden en J. Iven: *Uit de bek van de hel*, Schrijvers in Latijns Amerika, Kritak (Van Gennep), 240 pag., f 29,50.



James Brockway
Engelse kroniek

Aan het eind van de vorige kroniek heb ik *The Fat Man in History*, een verhalenbundel van de jonge, nieuwe Australische auteur Peter Carey vermeld, en deze kroniek zou aan dat boek worden gewijd, ware het niet dat mijn exemplaar tijdens een reis is verdwenen. Misschien is het boek op een boot in de conversatiezaal achtergelaten; misschien ligt het ergens in een koffer weggestopt - het is in ieder geval momenteel spoorloos. Dit vermeld ik niet zomaar. Het heeft met het wezen en het wezenlijke van het ding en het begrip 'boek' te maken. Want het plotseling zoekraken van een boek, waarmee je bezig bent, waarin je tijdelijk *leeft*, is iets heel anders dan het zoekraken van een bos sleutels of een ons gekookte spek. Het heeft iets weg van een vriend of kennis uit het oog verliezen, met de vrees dat hij voorgoed is verdwenen. Het heeft ook iets weg van coïtus interruptus. Het is tegennatuurlijk en het is heel naar.

Hierop zou Stefan Kornowski, hoofdfiguur in de roman *Polonaise* van Piers Paul Read, waarschijnlijk met een paar bijtende, sarcastische opmerkingen reageren, want deze Stefan, die in zijn jeugd een modieuse en zeer succesvol Pools toneelschrijver was, was van mening dat mensen die in of door de kunst leven, lafaards zijn. 'What is art but artificiality... a fraud, a hallucinatory drug for those without the courage to live?' zei hij. (Deze Stefan wilde *echt* leven en werd... een misdadiger.) En nu merk ik, dat ikzelf zo'n lafaard moet zijn, want in plaats van de mening van een echt bestaande mens te citeren, heb ik de mening geciteerd van iemand die slechts in een boek bestaat. Het lezen van boeken en dan vooral van *imaginative literature*, in tegenstelling tot boeken over statistiek en andere soorten droevig feitenmateriaal, is een heel rare bezigheid en wellicht een ziekteverschijnsel. Dieren lezen geen boeken.

Het plotseling verdwijnen van Peter Carey uit mijn leven, na een al te korte kennismaking, laat mij dus in een nogal verbijsterde toestand achter. Maar... not to worry. Daar in de boekenkast staat *Winter Garden*, de jongste Beryl Bainbridge-roman. Zoals altijd: slank en gestroomlijnd, een zeer hanteerbaar voorwerp.

De laatste *nieuwe* roman van Beryl Bainbridge was haar boek over enkele maanden uit de jeugd van Adolf Hitler, die hij mogelijk in haar geboortestad Liverpool heeft doorgebracht. Het boek *Young Adolf* - voor de schrijfster een nieuw soort onderneming - is indertijd in *Bzzlletin* besproken (januari 1979) tezamen met een deel van een interview dat ik met Beryl Bainbridge in Londen had gehad, toen zij, in mei 1978, bezig was dat boek te schrijven en naast een berg van ongeveer 700 vellen papier zat te werken - allemaal afgekeurde, vervallen pagina's. Want - zoals zij openhartig en met veel verve en humor toegaf - was zij op vele moeilijkheden bij het schrijven van de nieuwe roman gestuit.

Dat was niet verbazend. Het overgrote deel van haar vorige werk, van *Harriet said...* tot en met *Injury Time*, bestond uit natuurlijke relazen, die op ervaringen tijdens haar jeugd of op het contemporaine leven in Londen gebaseerd waren. Maar *Young Adolf* kon dat alleen in zeer berperkte mate zijn, want zo'n roman vroeg om een doordachte en vrij ingewikkelde structuur. Een roman van Bainbridge zou natuurlijk geen historische roman kunnen zijn. Vanzelfsprekend zit er weer zeer veel van Bainbridge zelf in het verhaal over Hitler, en dan niet slechts in een zekere gelijkenis die zij meende te constateren tussen de psychologie van de jonge Hitler en die van haar moeilijke, teleurgestelde vader, maar ook en voornamelijk in de stijl, de mentaliteit en de verteltrant van de roman.

Young Adolf bleef een Bainbridge-roman, het handelsmerk was onmiskenbaar. Maar de vraag rees: was Bainbridge in dit soort roman gelukkig en... op haar best? Was niet 'Hitler' een zeer precair, netelig onderwerp, dat bij haar humoristische talent en aanpak past? Ik geloof, dat het antwoord hierop 'ja' zal moeten luiden.

Maar Beryl Bainbridge is inmiddels naar Rusland geweest en na die reis heeft zij de nieuwe roman *Winter Garden* geschreven - en een roman, die grotendeels over een reis, als toerist met een gids, in Rusland gaat, heeft iets gemeen met een roman over de jeugdjaren van Adolf Hitler. Dat wil zeggen, Bainbridge is door zo'n opzet alweer voor een groot deel aan feitenmateriaal gebonden en kan daarom niet haar geniale verbeelding de vrije loop laten. Men kent Hitler al, men kent Rusland al - of denkt ze te kennen en Bainbridge brengt geen verrassende onthullingen. Bovendien is het geschrevene niet meer van binnenuit. Het lijkt mij dat dit soort roman geen nieuwe mogelijkheden aan Bainbridge te bieden heeft maar dat het eerder als een rem op haar natuurlijke gaven werkt.

Dit wreekt zich in de nieuwe roman in de vorm van tweeslachtigheid en een zeer verward relaas. De verwarring in het verhaal kan echter opzet zijn. De vier Britse cultuur toeristen zijn Ashburner, een onaanzienlijk mannetje van middelbare leeftijd; Nina zijn maitresse - een kunstenares, die Ashburner heel moeilijke, scherp kritische kunstenaar, die niet om de tuin te leiden is; en zijn vriendin Enid, die blijkbaar ook iets in kunst doet. Allen (maar Ashburner in het bijzonder) vinden deze 'guided tour' uitermate verwarrend en uitputtend en weten meestal niet meer waar ze aan toe zijn. Misschien wil de verteltrant deze verwarring weerspiegelen.

Met de tweeslachtigheid staat de zaak echter anders. Deze heeft te maken met de figuur van Ashburner, die een typisch 'Bainbridgefiguur' is: kleurloos, een beetje ridicuul, onzeker van zichzelf, vol schuldgevoelens (want hij heeft zijn vrouw in de waan gelaten, dat hij naar Schotland is vertrokken, om te gaan vissen), maar altijd beleefd en bereidwillig, om mee te doen en door anderen te worden geleid, vooral door de Russische gids Olga Fiodorovna. De lezer denkt, dat dit een roman over Ashburner zal worden, een satirische comedie over de verlangens, grotendeels seksueel, van dit mannetje en de komische verijdeling van deze verlangens. Dit *wordt* de roman in zekere zin ook - Nina, met wie Ashburner had gehoopt een zalige vakantie stiekem in Rusland te kunnen doorbrengen, verdwijnt spoorloos kort na hun aankomst in de Sowjet Republiek. Maar dit thema wordt vertroebeld en overheerst door

de satirische beschrijvingen van de reis zelf, met bezoeken aan kunstenaars, musea, theaters en lezingen, zodat niet slechts Ashburner, Bernard en Enid volkomen in de war raken, maar de lezer ook.

Dit is betreurenswaardig, want Ashbumer is veel interessanter dan de satire op een cultuur-toeristische reis door het Sowjet paradijs, al moet worden gezegd dat enkele komische episoden tijdens die reis zeer geslaagd zijn.

Misschien zal dit structuurprobleem in de roman duidelijk worden uit het volgende citaat. Het betreft een opvoering van de opera *Faustus* in het Kirov-theater. Midden in een satirische beschrijving van deze opvoering komt men de volgende passage over Ashburner zelf tegen:

> In spite of the absurd convention of setting words to music and the comical appearance of Faustus, Ashburner was chilled by the scene. Though the libretto was in Russian, he knew that Mephistopheles, in answer to Faustus' question as to the location of hell, was bound to reply: *Hell hath no limits. But to be short*, *when all the world dissolves*, *all places shall be Hell that is not Heaven.* Ashburner hadn't been a religious schoolboy, any more than he was a religious man, but he had found it easy to memorise and retain that particular portion of the text. Perhaps, he thought, it had something to do with the repetitive use of the swear-word. ('Hell' J.B.) His wife's idea of hell was a wet day on the beach at Nevin. His concentration, already waning, entirely left him when Faustus, having completed his pact with Lucifer and now in a position to obtain anything in the universe, demanded a wife. It would have been more in the order of priorities, Ashburner thought, to have asked for an extra three inches in height...

(De tenor, die de rol van Faustus speelde, was lachwekkend klein van gestalte. J.B.)

In deze passage zijn verschillende typische Bainbridge-trekken te bespeuren en te savoureren. Bij het lezen van zulke regels kan men verlangen naar een roman, die volkomen aan *Ashburner* gewijd is, met weglating van de vaak amusante maar toch steeds storende achtergrond van een Rusland-satire. *Ashburner Alone* - dát zou een prachtige Bainbridge-roman kunnen zijn. Maar er is hier helaas van zo'n roman veel te weinig gerealiseerd.

Beryl Bainbridge. *Winter Garden.* Duckworth, Londen. 157 blz. 1980. £5,95.

[Nummer 84]

Jan ten Brink
Haverschmidts levensloop

Jan ten Brink studeerde in dezelfde tijd als Haverschmidt theologie in Leiden. In dezelfde Leidse studentenalmanak waarin Haverschmidt debuteerde als de dichter Piet Paaltjens, staat ook Jan ten Brinks eerste litteraire bijdrage, een verhaal getiteld 'Speelschuld'. Jan ten Brink studeerde ook in hetzelfde jaar af als Haverschmidt. Hij heeft Haverschmidt goed gekend, al was hij een geheel ander soort mens. Hij koos ook niet voor een theologische, maar voor een litteraire loopbaan. In 1884 werd Ten Brink hoogleraar in de Nederlandse Letterkunde te Leiden. Ten Brink heeft heel veel geschreven. Zijn literatuurbeschouwingen waren anecdotisch. Hij is geen belangrijke, maar wel een zeer verdienstelijke litterair-historicus geweest met een enorme kennis van de Nederlandse letterkunde. Hij heeft veel voor het nageslacht bewaard. De latere litterair-historici oordeelden niet zo erg gunstig over hem, bevooroordeeld als ze vaak waren. Zijn *Nederlandsche Letterkunde in de XIXe eeuw*, in drie delen, bevat onschatbaar veel biografisch en bibliografisch materiaal. Een eerherstel verdient hij zeker.

In plaats van samen te vatten of te herkauwen wat Ten Brink en anderen over Haverschmidt aan levensbijzonderheden hebben vermeld, leek het ons aardig ter introductie nu eens een tijdgenoot als Ten Brink aan het woord te laten die Haverschmidt in levende lijve heeft ontmoet en gesproken. Het volgende is te vinden in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift van 1894, afl. 3, geschreven bij de dood van Haverschmidt.

Te Leeuwarden geboren op Sint Valentijnsdag (14 Februari 1835) was hij een echte Fries, mochten ook zijne voorouders van een anderen landaard geweest zijn. Zijn vader, de Leeuwarder apotheker en wijnkooper, noemde zijn zoon François, uit eerbied voor familietraditiën, want zijne moeder heette Geeske Bekius, en de naam François werd in die familie sedert de zeventiende eeuw gebruikt. De eerste Friesche Bekius, was de predikant Benjamin Bekius, die in net laatst der zeventiende eeuw te Britsum bij Leeuwarden stond.

Van vaderszijde stamt HaverSchmidt uit eene Duitsche familie. Zijn overgrootvader heette Haver en kwam uit Pommeren, maar zijn grootvader werd in Nederland geboren, en te Enkhuizen bij een oom Schmidt opgevoed, wiens naam hij aannam, zich schrijvende HaverSchmidt. Van zijne jeugd heeft hij ons het meest verteld in zijne *Familie en Kennissen.*

Men weet, hoe hij in *Mijn ouders huis* en *De pastorie van mijn Grootvader* het treffend beeld gaf van den kring, waarin hij opgroeide. Het meest genoot hij in zijne jeugd van het logeeren bij zijn grootvader François Bekius, predikant te Dantumawoude. Hij spreekt er in zijne latere jaren met geestdrift van, inzonderheid over den kostelijken hof met vruchtboomen, die zijn kinderlijk hart verrukte. Niet alleen vruchtboomen, maar ook alle soorten van bloemen en planten trokken hem zeer aan. Hij is heel zijn leven een groot liefhebber van planten kweeken geweest. Als hij op reis was in Zwitserland of Beieren bracht hij enkele bijzonder mooie exemplaren van varens mee, die hij door zijne zorgvuldige, liefderijke verpleging tot grooten bloei wist te brengen. In latere jaren kon men hem te Schiedam dikwijls vinden te midden zijner krachtig groeiende planten op een klein binnenplaatsje van zijn huis. En schoon de Schiedamsche lucht vol rook en smook allerminst geschikt

was, om zijne varens in rustigen en lustigen groei te doen gedijen, wist hij ze met zooveel genegenheid en kennis te behandelen, dat ze uit dankbaarheid al de kenmerken van een gezond en bloeiend leven vertoonden.

De omgang met zijn eerwaardigen grootvader deed bij hem den lust ontwaken ook predikant te worden. Al heel vroeg begon hij met gelegenheidsgedichten - al heel vroeg deed hij uitkomen, dat het comische, dat het jolige hem aantrok. Deze poëet in den dop speelde toen te Leeuwarden met een kameraad, die al heel aardig begon te teekenen, en later den naam van Laurens Alma Tadema beroemd zou maken door geheel Europa.

HaverSchmidt bezocht de gewone scholen, die te Leeuwarden tot de academische studiën voorbereidden. Zeventien jaar oud, kwam hij in September 1852 te Leiden studeeren. Hoe heerlijk zijne academiejaren waren, werd vluchtig aangestipt. Er was eene bijzondere reden voor HaverSchmidt's groot succes onder de Leidsche kweekelingen der universitaire Alma Mater. Zij lag in het open, eerlijk, goedrond karakter van dezen Leeuwarder jonkman, gepaard met zekere bedeesdheid, die hij eerst geheel vergat, als hij te midden van volkomen betrouwbare vrienden toefde. Dit was het eigenaardig kenmerk van zijn karakter in vroegere en latere jaren, dat hij bedeesd was, maar met de bedeesdheid van degenen, die vreezen, dat hun uiterst gevoelig hart door de ruwheid van anderen zal worden gekwetst. Hij look alleen op, en schitterde met zijne volle geestkracht, wanneer hij vertrouwen stelde in degenen, die hem omringden. Hij was de goedheid, de edelmoedigheid in persoon, zelfs bracht die goedheid hem soms op de grenzen der zwakheid. Hij was altijd bedacht op het genoegen van anderen, niet alleen als student, maar ook als echtgenoot, als vriend, als vader, als predikant. Hij won door zijne goedheid het hart van oud en jong, vooral van de kleinen. Hij was een door en door beminnelijk mensch die het zich zelven nooit vergaf, wanneer hij een hard woord gesproken had, de zich haastte zijn leedwezen te betuigen, wanneer zijne stem te luid had geklonken. Voegt men daarbij de schitterende eigenschappen van zijn geest, zijn jolig tintelend oog, zijn onverstoorbaar deftig-comisch gesprek, zijn goedhartig ironischen toon, dan kan het geen verwondering wekken, dat hij onder zijne academiebroeders bemind was. Zijne vriendschap was trouw en sterk, geheel onzelfzuchtig, geheel toewijding voor anderen.

Zijne zes studentenjaren te Leiden brachten hem niets dan geluk. Hij was overal gezien. Hij werd tot alle eerambten benoemd. Hij vervulde de betrekking van Quaestor, later (1857) van Praeses van het Collegium Civitatis Academicae Lugduno-Batavae Supremum. Hij redigeerde den almanak, die door de verzen van Piet Paaltjens eene ongemeene letterkundige beteekenis verkreeg. Nicolaas Beets schreef eenmaal als herinnering aan zijne academiejaren:

Haverschmidt's werkkamer.

Naar Leiden trekt het harte
   der oefengrage jeugd;
Een stad is 't van geleerdheid
   en rijke jonglingsvreugd;
'k Weet niet wie 't meest mij dienden,
Mijn meesters of mijn vrienden,
Wel, dat mij beider leerling
   en beider liefde heugt.

Dit was uit het hart van HaverSchmidt geschreven, die zijn ‘meesters’ niet minder vereerde dan zijne vrienden. Hij waardeerde te Leiden de lessen van Cobet en Dozy, en toen hij in de theologische gehoorzalen verscheen, (1854-1857) genoot hij van het onderwijs, door Scholten en Kuenen, beiden in top van roem, met even groote degelijkheid als welsprekendheid gegeven. HaverSchmidt heeft later niet aan wetenschappelijke theologie gedaan, hij toonde alleen, dat hij de Protestansch-moderne opvatting der Christelijke leer met hart en ziel was toegedaan. Zijne toespraken en preeken, die in het licht verschenen, getuigden van zijne zeldzame gaaf, om door aangrijpende, innig gemoedelijke taal indruk te maken op zijne hoorders. Nog in 1889 sprak hij te Schiedam in het lokaal ‘Paulus’ voor de afdeeling van den Protestantenbond eene rede uit over het Evangelische woord: ‘Steek af naar de diepte!’ die zulk een indruk maakte, dat zijne vrienden hem bewogen zijne toespraak voor een liefdadig doel door den druk algemeen te maken.

Het is zeer verklaarbaar, dat HaverSchmidt met pijnlijke ontroering afscheid nam van Leiden, van zijne vrienden, van Sand (Mr. A. van Wessem), van Mr. G.J.B. Henny, van Kaai (Mr. W. van der Kaay), van Vater Muller, aan wiens studententafel ‘de Leeuwerik’ hij met zulk eene van levenslust schallende stem had meegezongen - zelfs van zijn ‘ploert’, den eerzamen bidder Van Ewijk, van Knaap Senior, dien hij onsterfelijk had gemaakt in zijne verzen, zelfs van Plooi en Dundas, de knechten der sociëteit... Met een weemoedigen glimlach dacht hij aan al de heerlijke uren, zijnen vrienden gewijd, aan al de jongelingsgeestdrift, aan al de rooskleurige illusiën, die hij als student met half aandoenlijken, half spottenden ernst had beleden. Hij mijmerde over dien onvergetelijken dag van 4 Juni 1856, toen hij deelnam aan den gecostumeerden optocht ter eere van het Groot Cambrinus-feest, toen hij in het ambtskostuum van zijn huiswaard. Van Ewijk, den bidder, op een wagentje zat naast

zijn vriend Van der Kaay, terwijl deze op den waldhoorn blies, hij zelf de Turksche trom 'niet onverdienstlijk' bespeelde.

Een jaar nadat hij zijn academisch Eden had verlaten, was hij predikant te Foudgum en Raard. Geheel alleen in de oude, onbehaaglijke pastorie, zonder eenig gezelschap, niemand zijne aandoeningen en stille droomen vertrouwend, gevoelde hij zich bitter eenzaam. Hij heeft drie jaren onder deze Friesche, meest orthodoxe boeren gesleten - en wie weet, hoe dikwijls zijn jong hart toen terugsnelde naar Leiden, naar zijne vrienden, naar al de genoegens van een even joviaal als fijn beschaafd verkeer. Viel er toen reeds eene schaduw van diepe melancholie over zijn geest? Begon het monster der mistroostigheid hem toen reeds te bespieden, wetende, dat het eenmaal zijne looden hand zou leggen op dit edel hoofd, op dit uiterst fijn gevoelend hart? Zeker is het, dat het hem soms te benauwd werd in zijne ballingschap - dat hij zelfs laat in den namiddag naar Leeuwarden op weg ging.

Er kwamen betere dagen. Hij werd beroepen te Nieuwediep, hij huwde (1863), hij werd predikant te Schiedam (1864), en zag in zijne nieuwe taak al het heerlijke, dat een zoo zacht gestemde, zoo kinderlijke geest als de zijne er zoo gaarne in wilde vinden. Hij was een goed predikant, een hartelijk vriend van al zijne gemeenteleden - hij gaf al de schatten van zijn hart en geest, hij genoot van de waardeering, die hij algemeen onder-

vond - en toch heeft hij misschien zijn schitterend debuut in het leven als student te Leiden nooit vergeten.

Overal waar hij nu optrad, won hij aller hart. Hij droeg zijne verzen voor met een geheel onbewogen, strak gezicht, een sterk comisch contrast vormend met alles, wat hij sprak. In den Haagschen letterkundigen kring Oefening kweekt kennis heeft hij honderden van hoorders en hoorderessen diep in het hart gegrepen, wanneer hij eene schets in proza voordroeg, als ‘Mijn Broertje’ of ‘We gaan den heelen dag uit rijden’.

Mij heugt inzonderheid een avond in *Oefening*, toen wij bestuurders zeer verschrikt werden door een telegram van HaverSchmidt, dat hij te laat aan het station te Schiedam gekomen was, en eerst te negen uur verschijnen kon. Er werd oogenblikkelijk een hulpleger van sprekers opgeroepen uit den kring van het bestuur - het publiek werd beziggehouden tot negen uur. En toen verscheen HaverSchmidt, een beetje bedeesder dan gewoonlijk, maar op de spreekplaats was daar niets van te bespeuren. Hij droeg met zijn onweerstaanbaar ernstig gezicht, somtijds bliksemsnel door een glimp van een glimlach verhelderd, eerst eenige zijner bekende verzen voor, en begon toen met zijne schets: ‘We gaan den heelen dag uit rijden’. Van zijn eerste woord af werd ik meegesleept door den naief-koddigen toon, in kinderlijken trant gehouden, als hij beschrijft, hoe al zijne broers en zusters bitter boos waren op tante, omdat ze zoo laat kwam, en de wagen al zoo lang stond te wachten; voorts, als hij eindelijk, na al de pret en al het rumoer der kinderen te hebben behandeld, ze naar huis doet terugrijden, terwijl ze luid zingen.

En dan komt er plotseling eene humoristische wending in het verhaal, als hij vertelt, hoe hij ook in den wagen zat bij al de zingende kinderen, maar, hoe hij tusschen moeder en tante gezeten, met gesloten oogen naar de gesprekken luisterde. ‘Zonderling - vervolgt hij - maar terwijl de anderen voortgaan met zingen, verdiep ik mij in de vraag, wie van ons het eerst zal moeten sterven. Ik ga ze allen na, een voor een: vader, moeder, mijn oudsten broer, mijn oudste, mijn middelste, mijn jongste zuster, eindelijk mijn broertje, en ik kom tot het besluit, dat ik er niet één van missen kan. En ik doe in het verborgen een gebedje, dat, als er dan toch spoedig één doodgaan moet, ik het maar mag zijn, of anders (want ik zie er toch, alles wel beschouwd, erg tegen op...) liever nog, als 't wezen kon... tante! - De bloed. Ze moest eens weten wat daar in haar onmiddellijke nabijheid ten haren behoeve verzocht wordt, en dàt, terwijl ze zich over mij heen buigt, en moeder hare meening influistert, dat ik zeker in slaap ben gevallen, want dat ik zoo stil zit.’

HaverSchmidt heeft maar voor enkele jaren de inderdaad niet gemakkelijke taak van spreken in openbare vergaderingen van het Nut, of andere letterkundige genootschappen, kunnen waarnemen. Hij gevoelde er zich niet sterk genoeg voor. Dat zijn uiterst gevoelig hart niet bestand was tegen de vele verrassingen en teleurstellingen, die dergelijke voordrachten meebrengen, werd hem spoedig duidelijk. Al te groote bijval, of dwaze onbewogenheid, troffen hem beide te fel. Zijn bescheidenheid en onverwinnelijke bedeesdheid voelden zich pijnlijk getroffen door al te luidruchtige waardeering, terwijl onverschilligheid of onaandoenlijkheid zijner hoorders hem bijna even pijnlijk deed twijfelen aan eigen kunst en eigen kracht.

Bij zijne voordrachten als predikant van den kansel had hij met deze moeilijkheden uit den aard der zaak minder te strijden. Toch deed het hem goed, als de een af ander zijner vrienden of vriendinnen, na de godsdienstoefening, hem te gemoet kwam met een woord van dank of bewondering. Toch was hij pijnlijk bekommerd, als niemand sprak, en zijne preek scheen voorbij te gaan als een ijdel gerucht. Hij spande zich in voor eene voordracht of preek met groote toewijding, met zijne geheele ziel. In zijne latere jaren hinderde het hem, dat hij

zijne preeken niet zoo wel in het geheugen kon prenten als weleer. Hij nam ze mee in schrift op den kansel - en vreesde, dat men het merken zou, dat hij las. Soms vroeg hij aarzelend, schuchter aan zijne beste kennissen of vrienden, die hij het meest vertrouwde, of zij ook gemerkt hadden, dat hij zijn handschrift had meegebracht?

Improviseeren op den kansel of de spreekplaats durfde hij niet. Hij had daartoe te weinig zelfvertrouwen. Om te improviseeren moet HaverSchmidt zich terugdenken in den kring zijner Leidsche vrienden, ook bij de Reunies in 1865, 1870, 1875, 1880, 1885. Dan kon hij spreken! Dan drong van alle zijden, zoo stil mogelijk, het anders luidruchtig schreeuwend publiek van oud-studenten en nieuw-studenten zich om hem heen, ten einde de woorden uit zijn mond op te vangen, en toe te juichen, wat Piet Paaltjens zou zeggen.

De uitgever H.A.M. Roelants te Schiedam heeft zich eene bijzondere verdienste verworven ten opzichte der geschiedenis onzer Letterkunde door HaverSchmidt in 1867 te winnen voor het denkbeeld eene uitgaaf der compleete werken van Piet Paaltjens te beproeven. De uitgaaf overtrof de verwachtingen van dichter en uitgever in hooge mate. Zes drukken verschenen tot heden [1894], misschien komen er meer. [...]

Schoon HaverSchmidt zich gelukkig mocht gevoelen met de altijd toenemende waardeering van zijn arbeid als letterkundig kunstenaar, niet minder met de hoogachting en liefde zijner gemeente te Schiedam - waarvan de viering zijner vijf-en-twintig-jarige ambtsbediening in 1884 een treffend bewijs gaf - overvielen hem soms vlagen van somberheid. De Daemon der mistroostigheid lag reeds lang op de loer, om hem verraderlijk te bespringen. Hij was nooit een sterk man geweest. Overprikkeling van zenuwen pijnigde hem bij elke al te forsche inspanning. Zeer dikwijls werd alles donker rondom hem heen. Hij zonk weg in eene afmattende melancholie, zijn al te fijngevoelende, edele aanleg werd dikwijls in den loop van zijn leven gekwetst door opzettelijke of onwillekeurige hardheid. Hij zweeg met een bloedend hart, en verborg zijn leed voor anderen.

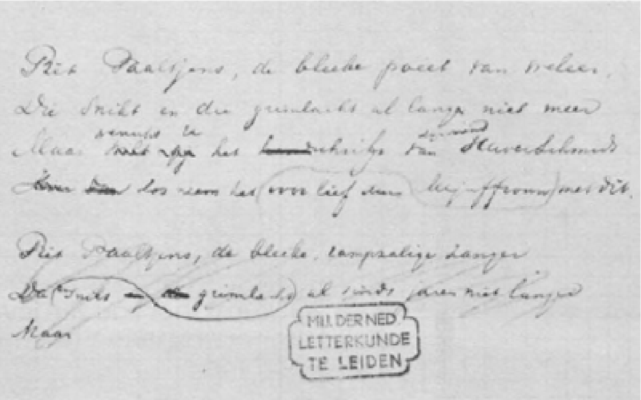
Dan sloop de Daemon der mistroostigheid hem achterna, en legde de ijzeren vuist op zijn schouder. HaverSchmidt heeft dapper weerstand geboden, maar de strijd werd hem somtijds te zwaar. Hij wist het, dat toegeven aan zijne melancholische vlagen voor hem uiterst gevaarlijk kon worden. Hij wist het, en toch zou hij in dien strijd bezwijken. Zijn gestel werd gesloopt door de gedruktheid van zijn geest, en deze gedruktheid ontstond door den ziekelijken anaemischen staat zijner hersenen. De Daemon, die hem reeds lang vervolgde, hield niet op. Zijne toestand werd diep tragisch. De tot de zwartste moedeloosheid aanzwellende zwaarmoedigheid martelde den man, die eenmaal met het uitgezochtste vernuft zijne tijdgenooten had doen schateren. Soms rees hij op uit de pijnlijkste verslagenheid, en vermande zich tot nieuwen moed en nieuwe belangstelling in het leven, in zijn werk, in de zijnen. Maar telkens keerde de verraderlijke Daemon der mistroostigheid terug - en eindelijk legde hij de hand op dat nobele hart, en blies zijn levensvlam uit. Zijn heengaan op nog geen negen-en-vijftig-jarigen leeftijd is ongemeen treffend. Het bleek terstond in vele kringen, niet alleen te Schiedam, maar in andere steden van ons vaderland, hoe bemind HaverSchmidt was geweest. Zijne begrafenis was in de hoogste mate ontroerend. De lijkkist scheen bedolven onder bloemen en kransen. Om de groeve stonden groote scharen van leerlingen en oudleerlingen met de weezen uit het Hervormde weeshuis - die met de innigste droefheid hun vriend en meester betreurden. Voor HaverSchmidt, die heel zijn leven lang bloemen en planten had liefgehad en gekweekt, was een bloemengraf bereid. Liefde en bewondering hadden

den bodem der groeve met bloemen bedekt, langs de wanden van het graf slingerden zich klimopranken.

Haverschmidt in 1884.

Eene onafzienbare menigte vulde het kerkhof, allen vrienden, die kransen brachten. Uitmuntend goed had het Collegium van het Leidsche Studentencorps gevoeld, dat zijn krans en zijne leden daar niet mochten ontbreken. De studenten van heden hebben hun genialen voorganger niet vergeten! Vele commissiën van allerlei genootschappen waren opgekomen - allen diep getroffen. De weezen en leerlingen hebben hem een lied uit den bundel van den Nederlandschen Protestantenbond als afscheid toegezongen.

Dit eenvoudig lied, met trillende stem voorgedragen, was de uitvaart van den nobelen HaverSchmidt. Er werd niet gesproken - men wist, dat hij geen vriend van dergelijke toespraken geweest was. Al wat naar openbaren lof zweemde, stiet hem tegen de borst. Maar het lied der kinderen, die hem zoo liefhadden, maar de bloemen en de planten in het graf, getuigden van den heerlijken geest, dien hij onder zijne leerlingen had aangekweekt - en deze aandoenlijke hulde was volkomen gepast.



Piet Paaltjens, de bleeke poeet van weleer,
Die snikt en die grimlacht al lang niet meer

Piet Paaltjens, de bleeke, lampzalige zanger

MIJ. DER NED. LETTERKUNDE TE LEIDEN

Wat is ervan Haverschmidt te krijgen?

Er is in de laatste jaren, vooral na de televisie-uitzending ‘Rob Nieuwenhuys en de schim van Piet Paaltjens’ in de rubriek Beeldspraak, 19 december 1976 een film gemaakt door Jonne Severijn, een Haverschmidt-revival op gang gekomen. Dat is zeker. De uitgave van dit Haverschmidt-nummer van BZZLLETIN is er een symptoom van, evenals de opvoering van het Haverschmidt-drama *Dominee fluit* (zie hiervoor ook dit nummer).

Maar wat is er nu in de boekhandel van Haverschmidt te koop? Dat valt tegen.

Van Piet Paaltjens' *Snikken en grimlachjes* zijn twee edities naar de tekst van de *eerste druk* (1867) nog verkrijgbaar; in de serie Kort en Goed van Querido (de meest gebruikte blijkbaar; zes drukken van 1971 tot 1980, met een uitvoerige inleiding en tegen de lage prijs van f 4,50) in de serie Signaturen bij de uitgeverij Agathon (f 8,50, zonder inleiding, met illustraties van J.F. Doeve). Maar deze twee drukken zijn ‘onvolledig’, dat wil zeggen: de lange gedichten ‘Reünie’ en ‘Donkersteeg Nr. 12’ en ‘een paar slotsnikken’ (14 coupletten) staan er *niet* in.

De enige ‘volledige’ uitgave naar de zesde druk van 1889 (de vermelding naar de zevende druk van 1888 kan niet goed zijn) is een fascimilé-uitgave van de uitgever A.C. Kruseman, goed gedrukt en fraai gebonden, 3de druk 1979. De prijs (hoe kan het anders) ligt belangrijk hoger (f 19,90).

Dan zijn gelukkig nog de *Nagelaten snikken* (samengesteld door Hans van Straten) te krijgen, uitgegeven door de Arbeiderspers, derde druk 1979, prijs f 15,50.

Uitverkocht zijn: *Familie en kennissen* (laatste druk 1973) en sinds kort ook *De dominee en zijn worgengel* (1964), een uitgave van Van Oorschot. Het werd samengesteld door Rob Nieuwenhuys volgens het voortreffelijk werkende procédé van de Franse serie ‘Ecrivains de toujours’. Haverschmidt is aan het woord, maar de teksten worden voortdurend van toelichtingen en commentaren voorzien, waardoor een soort portret wordt verkregen. Het was de enige uitgave waarin ook fragmenten uit de preken waren overgenomen. Een herziene druk is in overweging.

Bij uitgeverij BZZTôH verschijnt ongeveer tegelijk met deze aflevering een klein bundeltje *Twee voordrachten* van Haverschmidt (‘Mijn eerste gemeente’ en ‘Hans Christiaan Andersen’). Er zullen in de loop van de volgende maanden meer van zulke bundeltjes verschijnen samen te stellen en toe te lichten door Rob Nieuwenhuys.

Aan een volledige uitgave van de preken valt voorlopig niet te denken, dat zou een gigantisch werk zijn, slechts uit te voeren in groepsverband. Men bedenke dat er 480 preken zijn en dat Haverschmidt gemiddeld één uur preekte! Het overtypen, collationeren en annoteren zou jaren vergen. Wel zal binnen niet al te lange tijd, eveneens in groepsverband, begonnen worden aan Haverschmidts verzameld werk, waarvan één deel door de preken of door fragmenten van preken zal worden ingenomen.

Omslag van de eerste druk van *Familie en Kennissen*, Schiedam [1876].

Rob Nieuwenhuys bereidt een uitvoerig essay over Haverschmidt voor.

Eén ding zal bij al deze nieuwe bedrijvigheid om Haverschmidt voorkomen moeten worden: een wildgroei van Haverschmidt-uitgaven. Overleg en coördinatie is noodzakelijk en een gevoel van verantwoordelijkheid tegenover het werk van Haverschmidt.

Peter van Zonneveld
Het Leiden van de jonge Haverschmidt

> Den avond, vóórdat ik heenging, dronk ik mijn laatste glas bier als Student te Leiden bij Muller, onzen Zweiten Vater. Martins en de Scheele's zongen er mijn lijkzang, den lijkzang mijner vrijheid en mijner weelde. Toen de toren van het Stadhuis mij voor 't laatst het middernachtlijk uur toesnikte, doolde ik alleen langs de eenzame straten en grachten der Sleutelstad. Ik zocht al de huizen op, waar vrienden hunne kamers hadden gehad, ik stond voor uw vroeger verblijf, en voor dat van Lutjen en Kaay langen tijd stil en ik herdacht al die zalige uren, toen wij daar alles smaakten, wat de aarde zoets en heerlijks heeft. Wat er in mijn hart omging? Ik kan het niemand zeggen.[1.]

Deze weemoedige regelen schreef de 23-jarige François Haverschmidt op 27 december 1858 vanuit het kille Leeuwarden aan zijn hartsvriend, de 24-jarige Mr. Adrianus van Wessem te Tiel, in een brief die begint met de aanhef: ‘o Mijn Sand! mijn Broeder!’ en eindigt met de woorden:

> Schrijft mij soms en denkt veel aan mij, als van een Vriend, die vervloekt zij, zoo hij ontrouw wordt aan de Liefde zijner jongelingschap, zijne liefde voor u. Vaartwel!’ Hij voelde zich, nu zijn studietijd voorbij was, als verstoten uit het aards paradijs, en sprak met smart over ‘den gruwelijken dolkstoot, die mijn jong hart doorpriemde, op den dag, toen ik voor het laatst de poorten van Leiden den rug toekeerde!!

Wat er toen in Haverschmidt is omgegaan, zal wel altijd een raadsel blijven. Ook de stad die hij verliet, is voor immer in nevelen gehuld. Het Leiden van nu is het Leiden van toen niet meer; het ‘Bataafsch Atheen’ is sindsdien, alleen al wat uiterlijk betreft, ingrijpend veranderd. Nooit zullen wij weten hoe de stad er toen heeft uitgezien: straten zijn verbreed, huizen afgebroken, grachten gedempt en poorten geslecht. Wat ons rest zijn plaatjes, plattegronden, adreslijsten, schriftelijke getuigenissen en andere archivalia, ten enen male ontoereikend om het verleden volledig te reconstrueren. Wie desondanks zou willen weten welke aanblik Leiden in die dagen ongeveer moet hebben geboden, zal het toch daarmee moeten doen; voor het overige is hij op een sterke verbeeldingskracht aangewezen. Deze bijdrage is een bescheiden poging in die richting; zij zal niet handelen over Haverschmidts studententijd, maar over de stad, waarin hij honderdvijfentwintig jaar geleden heeft rondgewandeld.

Het Leiden van toen was al een oude, vermoeide stad, haar geschiedenis gaat terug tot aan het begin van onze jaartelling.[2.] De goede Oude Rijn, die nog altijd dwars door Leiden stroomt, vormde eens de noordgrens van het Romeinse Rijk. Al in die dagen werden, naar men aanneemt, op de linkeroever waterkeringen en wegen aangelegd. Men moet daarbij niet alleen aan Noordeinde en Breestraat, maar ook aan de Hogewoerd denken, waar Haverschmidt van 1852 tot 1858 heeft gewoond. Het is bepaald niet uitgesloten dat de diligence naar Woerden, die de Friese schone langs het huis van de dichter voerde, dezelfde route volgde als oostwaarts marcherende Romeinse legioenen.

In de vroege middeleeuwen bestond Leiden nog slechts uit een aantal boerenhoeven. Omstreeks 900 begon dit landelijk oord heel schuchter te verstedelijken. De graven

van Holland streken er neer en bouwden er hun Burcht, die in tijden van gevaar bescherming bood aan de gestadig groeiende bevolking. Driehonderd jaar later werd het prille stadje aan de zuidzijde begrensd door een gracht, die wij nu als Rapenburg en Steenschuur kennen. De Breestraat en de daarop uitkomende stegen vormden het centrum. Dankzij de ontluikende lakennijverheid breidde de stad zich oostwaarts en noordwaarts uit. In de veertiende eeuw werd de Witte Singel gegraven, waardoor het Rapenburg haar beschermende functie verloor.

Toen de Spanjaarden de stad tot tweemaal toe belegerden (in 1573 en 1574), werd zij omsloten door Witte Singel, Galgewater, Oude Singel, Uiterstegracht, Geregracht en Zoeterwoudsesingel. Nadat de vijand de aftocht had geblazen, en de ergste honger van de 15.000 inwoners met haring en wittebrood was gestild, schonk Willem van Oranje het dappere Leiden haar hogeschool, die op 8 februari 1575 met een luisterrijke optocht werd geopend.

In de 17e eeuw beleefde de Sleutelstad een bloeiperiode. Leiden breidde zich nu noord- en westwaarts uit, en de binnenstad kreeg de contouren zoals we die nu nog kennen. De lakennijverheid verschafte werk aan viervijfde van de bevolking; van algemene welvaart was intussen geen sprake, daar de helft van de textielarbeiders van de bedeling leefde. De hogeschool ontwikkelde zich al spoedig tot een instelling van grote vermaardheid; in 1660 gold zij met haar 2000 studenten als de meest bezochte universiteit van Europa. Ook de stadsbevolking nam snel toe: 50.000 in 1640, 70.000 in 1670. Nadien ging het alleen maar bergafwaarts. In de 18e eeuw raakte de lakenindustrie in verval; de universiteit, die na een korte inzinking, rond 1700 weer een bescheiden opbloei beleefde, verloor in de tweede helft van de 18e eeuw door een samenloop van omstandigheden haar gezaghebbende positie. In de Franse Tijd werd de situatie er niet beter op. Het inwonertal bedroeg in 1815 nog slechts 28.500, en dat in een stad die eens ruimte had geboden aan een veelvoud daarvan. Aan uitbreiding bestond dus in de eerste helft van de vorige eeuw geen enkele behoefte. Door de buskruitramp van 12 januari 1807, die meer dan 200 woningen uit de binnenstad wegvaagde, ontstond een open vlakte die een halve eeuw lang onbebouwd kon blijven.

Dit alles had tot gevolg dat Leiden er omstreeks 1850 van buiten af nog bijna net zo uitzag als tweehonderd jaar tevoren. Toen François Haverschmidt zich als student in de theologie

kwam laten inschrijven, moet de aanblik die de stad vanuit de verte bood zo ongeveer hetzelfde zijn geweest als in 1650, toen Jan van Goyen zijn bekende ‘Gezicht op Leiden’ schilderde. Wat er door Haverschmidt heen ging, kunnen wij slechts vermoeden. Ruim tien jaar eerder had Klikspaan het beeld dat hem wachtte, in bloemrijke taal vastgelegd:

Kaart van Leiden omstreeks 1855.

> Als de Leidsche Student, na de groote vacantie, met den wagen van Van Gend en Loos, Veldhorst en Van Koppen, Surig en Koens, naar de Academiestad terugrijdt, hoe moet zich niet zijn hart, als een teedere bloemknop, vroolijk openen, zoodra hij weder het erf zijner vrijheid aanschouwt, hetwelk, met zijne torenspitsen en aangename buitensingels, uit den schoot eener zee van groene weiden voor hem in het verschiet opdaagt! Ja, liefelijk, vruchtbaar en mild is de plek, waar 't zoet Leiden gesticht werd, met prachtige lusthoven getooid, omgeven door een slinger van welvarende dorpen! zij, Rijnlands hoofdstad, waar het blankste vleesch wordt gehouwen, de vetste melk, de keurigste boter en de geurigste kaas bereid worden![3.]

Het Leiden van omstreeks 1850 is, met haar 39.000 inwoners, dan wel niet meer de tweede, maar nog wel de vijfde stad van het land, na Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht. Het is er doorgaans stil; alleen op marktdagen, wanneer de bewoners der omringende dorpen zich aandienen, biedt de eeuwenoude binnenstad een levendige aanblik. De bevolking is arm; het werk in de textielfabrieken verschaft de arbeidende klasse slechts een karig bestaan; vele ‘kansarmen’ leven van de bedeling. Daarbij vergeleken leiden de vijfhonderd studenten een herenleventje. Zij hoeven doorgaans niet op een gulden te kijken, en besteden bij de plaatselijke middenstand aanzienlijke bedragen, die soms pas na het beëindigen der studie aan de belanghebbenden worden uitbetaald (ook Haverschmidt moet, als hij Leiden verlaat, zijn vader om zevenhonderd gulden vragen).

Om in de ergste sociale nood te voorzien, moet de stadsregering grote sommen gelds uittrekken. Voor stadsherstel is weinig of niets beschikbaar, met het gevolg dat Leiden meer en meer in verval raakt. Klikspaan:

Dat edele, dat machtige Leiden, die kroon des lands, is helaas! dat edele, machtige, bloeiende Leiden sedert hoe lang reeds niet meer. X [...] De nijverheid ligt er met gebroken wiek. [...] Leiden, de tweede stad van 't oude gemeenebest, vervalt, de aandachtige beschouwer *ziet* het vervallen, het is uit er mede, en wie steekt de hand uit om den stroom des onspoeds te keeren? Lijdzaam gaapt men de verzakking aan en laat de stad wegrotten, als weleer het lijk van den misdadiger buiten de Morschpoort. [...] Eene stad, voor honderd duizend zielen gebouwd, is slechts door een derde meer bewoond; de rijkdom is er onbelangrijk [...] Alles ligt overhoop. De gedempte grachten storten in, als men het waagt over het bouwvallige metselwerk heen te rijden; de huizen hebben geene waarde.[4.]

Gezicht op Leiden, 1860.

Sociëteit Minerva in 1856.

Bij die 'gedempte grachten' moet men niet aan de huidige situatie denken; Klikspaan doelt hier op activiteiten die al in de 17e eeuw plaatsvonden. Pas na 1860 zou de stad ingrijpend gaan veranderen: Cellebroedersgracht (nu Kaiserstraat), Koepoortsgracht (nu Douzastraat) en Levendaal werden gedempt; oude stadspoorten werden afgebroken (tussen 1860 en 1870 sneuvelden er vijf van de oorspronkelijke acht!). Met de sloop van wallen, bolwerken en molens was al eerder een begin

gemaakt, al werd een deel van de daardoor vrijgekomen ruimte pas na 1860 bebouwd.

Haverschmidt heeft de Sleutelstad, hoe vervallen ook nog juist in haar oude glorie meegemaakt: de poorten werden 's avonds nog gesloten, buiten de singels bestond nog weinig of geen bebouwing. Laten we nu eens zien, welke plekjes voor hem van bijzondere betekenis moeten zijn geweest.

Midden op de Breestraat, in het hart van de stad, bevond zich de oude Sociëteit Minerva. Dat was niet alleen de plaats, waar François zijn vrienden ontmoette, het was ook de plaats waar zijn alter ego Piet Paaltjens, naar het getuigenis van Plooi, toenmaals knecht van de commissarissen der Sociëteit, op 9 october 1853 voor het laatst werd waargenomen ter hoogte van het buffet, om vervolgens tussen de twee biljarten te verdwijnen. Het pand zelf is inmiddels ook alweer langer dan een eeuw van de aardbodem verdwenen. Van 1844 tot 1874 deed het dienst als toevluchtsoord voor de zich ontspannende Academische jeugd; in dat laatste jaar werd het afgebroken om ruimte te scheppen voor een nieuwe sociëteit, die in 1959 afbrandde. Op diezelfde plek verrees kort daarop het huidige gebouw.[5.]

In die tijd dat de Vrijwillige Leidse Jagers de Belgen ging bevechten - met onder hen mannen als Gerrit van de Linde,

Jan Pieter Heye en J.P. Hasebroek, kwamen de Muzenzonen bijeen in ‘De Twee Kolommen’, nu Breestraat 121, tegenover het Stadhuis. In 1837 verhuisde men naar het Rapenburg, naar het huis waar de beroemde japanoloog Von Siebold zijn kostbare verzameling bewaarde (thans nr. 19, het Kantongerecht); wanneer Klikspaan het over ‘de’ sociëteit heeft, bedoelt hij steeds dát gebouw.

Terug naar de Breestraat, en naar Piet Paaltjens. ‘Immortelle LXXII’ uit de *Snikken en Grimlachjes* begint met de strofe:

> We zaten met ons vieren
> In den tuin van de societeit.
> ‘Kijk, jongens!’ riep SAND, ‘wat passeert daar
> Een eeuwige knappe meid.[6.]

In de tijd van Klikspaan was de sociëteit nog van een riante tuin voorzien; Haverschmidt en de zijnen moesten zich op de Breestraat met een piepklein tuintje tevreden stellen. Het lijkt weinig aannemelijk, dat dit vers zich daar laat situeren; er is ook een andere mogelijkheid, die veel waarschijnlijker is. In de hierboven reeds geciteerde brief meldt Haverschmidt aan zijn vriend Van Wessem, alia Janus Sand: ‘Voor het laatst zag [ik] onze Buitensocieteit - de appel - of peerenboom op Zomerzorg, waar gij zoo verheven pleegdet te troonen’. Zomerzorg was een koffiehuis even buiten de Rijnsburgerpoort, vlakbij het in 1843 geopende station, en van een grote tuin voorzien. Ik denk dus dat we ons het drankzuchtige viertal uit de Immortelle ook daar moeten voorstellen.

Koffiehuis Zomerzorg in 1860.

Dat wil niet zeggen dat de societeit aan de Breestraat in de verzen van Paaltjens ongenoemd blijft; zij werd in elk geval eendrachtig van elven tot vieren door de ‘Drie Studentjes’ bezocht, die elkaar er hun hartsgeheimen toevertrouwden:

> Eén fluisterde dan zoo teeder
> Van een schoon, blauwoogig kind,
> Dat hij eens op een zomerconcert zag
> En sedert had bemind.
>
> Nooit, zei hij, daalde de zonne
> Zóó blozend van wellust in zee,
> Als toen hij voor 't eerst háár zag kijken
> Naar de goudvischjes van COUVEE.

Wie nu zou willen weten waar deze schone blauwogige werd waargenomen, heeft het niet gemakkelijk. Dat zomerconcert hoeft niet in Leiden gegeven te zijn en, indien dit wel het geval was, waren er nog verschillende mogelijkheden. Meer houvast geven de goudvisjes, of liever, de naam van hun rechtmatige eigenaar. Wie was deze Couvée? Het *Jaar- en Adresboekje voor de Stad Leyden over het jaar 1855*[7] bevat, naast vele andere wetenswaardigheden, ook een lijstje van ‘Koffijhuizen buiten de Stad’, waar negen etablissementen worden genoemd, met de naam van de exploitant erbij. Daar wordt het raadsel opgelost: de heer A. Couvée blijkt beheerder te zijn van koffiehuis Zomerzorg!

François Haverschmidt heeft, zoals we al zagen, gedurende zijn studententijd slechts op één adres gewoond: op de Hogewoerd, bij de doodsbidder Van Ewijk (hoek Koenesteeg, thans nr. 58). In het *Jaar- en Adresboekje* staat deze morbide figuur vermeld als: H.J.P.F. van Ewijk, Hoogewoerd. De officiële omschrijving van zijn ambt luidt: ‘Stads-Noodiger ter Begrafenis’, een functie die hij samen met tien anderen blijkt uit te oefenen. Daarnaast konden er in het Leiden van 1855 nog vier eenvoudige ‘Noodigers ter Begrafenis’ worden aangetroffen. Misschien is het aardig om te vermelden dat er vijf begraafplaatsen waren, en tien Zieken- en Begrafenisfondsen, met welluidende namen als ‘Let op uw Einde’, ‘Zorgt in den tijd’ en ‘Toevlugt in den nood’.

Het *Jaar- en Adresboekje* verschaft ook nadere toelichting bij ‘Immortelle LX’. De eerste strofe:

> Toen KNAAP mij de laatste maal knipte,
> Was hij aangedaan onder zijn werk.
> ‘Wat wordt u al grijs!’ sprak hij somber,
> ‘Ik vrees, u studeert te sterk.’

Leiden telde toen zeven kappers; één van hen, P.J. Knaap, woonde op de Breestraat. De tweede strofe:

> En JONGMANS, toen hij mij gistren
> De maat voor een pantalon nam,
> Keek van mijn magerheid zóó op,
> Dat ik dacht, dat hem iets overkwam.

Leiden telde 39 kleermakers; één van hen, A. Jongmans, woonde eveneens op de Breestraat, net als de heer Muller uit de derde strofe:

> Vater MULLER ontzei me zijn tafel.
> Ze verliep anders heelemaal.
> Mijn holle kaak deed de lui denken,
> Het eten was bij hem zoo schraal.

Daarmee is de lijst van in de *Snikken en Grimlachjes* aan de vergetelheid ontrukte middenstanders nog lang niet uitgeput. ‘Immortelle XVI’ bevat de regels:

> Zelfs adem ik soms nog flauw
> Den geur in van zijn sigaren.
> Hij kocht ze gewoonlijk bij BLAAUW.

P. Blaauw, op de Botermarkt, was één van de 43 Tabaksverkoopers, die Leiden rijk was. Er wordt in de *Snikken* niet alleen gerookt, maar vooral ook veel gedronken. In de ‘Drie Studentjes’:

> Eerst om tien uur beloonde wat ‘stokouds

En geurigs’ van WEYDUNG hun vlijt

W.H. Weydung was Wijnhandelaar op de Nieuwe Rijn; hij ondervond concurrentie van elf collega's. In hetzelfde gedicht is sprake van een ander soort drank:

Of ze dronken, op STEGERHOEK'S kleppers,
Met de vier van VAN HEES of met ZUUR,
Op schaatsen of wandlend, de melk in
Uit de borsten der vrije natuur.

De Vink in 1860.

Stegerhoek was beheerder van de Universiteitsmanege (thans Kaiserstraat); onder de 15 stalhouders in de stad bevonden zich ook B.P. van Hees op de Hogewoerd, en A.J. Zuur op de Koepoortsgracht. Bij het wandelen, waarin in de geciteerde strofe sprake was, wil ik nog even stil staan. De omgeving van Leiden leende zich bij uitstek voor deze vorm van ontspanning; zij was bij de studenten zeer geliefd. Wie dicht bij huis wilde blijven, wandelde in korte tijd de singels rond. We zagen al dat het landelijk karakter van de directe omgeving der stad nog behouden was gebleven. Men trof er temidden van de grazige weiden schilderachtige buitens aan als 'Veld en Singel Zigt' en 'Oranje Lust', blekerijen als 'Het Springende Paard' en "t Oog in 't Zeil', en bloemkwekerijen als 'Flora Lusthof'. In de verte zag men de kerktorens van de omringende dorpjes, en, naar het westen, de duinen. Zeer geliefd was ook de route die langs De Vink en de Haagsche Schouw voerde, twee uitspanningen die de lezer van *Snikken en Grimlachjes* niet onbekend voorkomen; 'Immortelle IX' eindigt met:

> En halverwegen tusschen
> De Vink en de Haagsche Schouw,
> Daar brak hij, zes weken zoowat,
> Den eed van vriendentrouw.

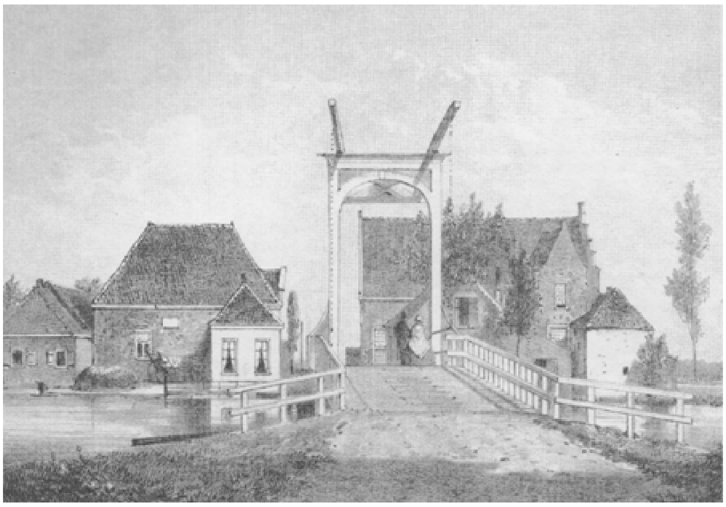
De Vink, gelegen ten zuidwesten van de stad, op de plaats waar de Rijn een bocht maakt en de trein naar Den Haag de rivier passeert, bestond al sinds onheugelijke tijden. A. Montagne IJz. schreef in zijn *De Stad Leiden* van 1860:

> In de laatste jaren is die herberg op eene smaakvolle wijze herbouwd en met behoud van haar naam, *de Vink*, als room- en koffijhuis sierlijk en naar den hedendaagschen smaak ingerigt, ook tot het houden van maaltijden en feesten. Van tijd tot tijd worden aldaar zomerconcerten gegeven en vuurwerken afgestoken. Bij gelegenheid der gecostumeerde optogten, die door het Leidsch studentencorps om de vijf jaren worden gehouden, wordt gewoonlijk een vauxhal daar ter plaatse gegeven. *De Vink* is evenwel ook in het wintersaizoen druk bezocht, zoodra het Galgewater bij vriezend weder met ijs bezet en voor schaatsenrijders en sleden sterk genoeg is. Dan vereenigt zich eene bijna ontelbare menigte op die ruime uitgestrektheid en strekt *de Vink* tot aanleg-, rust- of pleisterplaats.[8.]

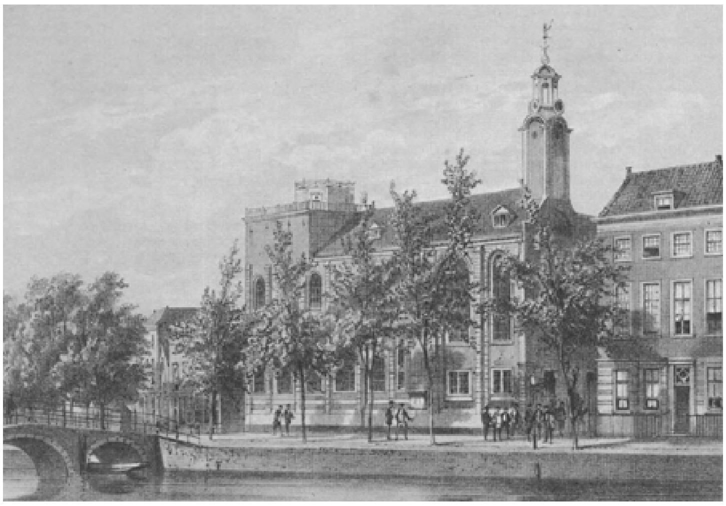
Over de Haagsche Schouw vermeldt hetzelfde werk:

> In de nabijheid van *Valkenburg*, op een der hoeken van den kruisweg, waar de groote weg der 1e klasse tusschen 's Gravenhage en Haarlem wordt gesneden door den weg van Leiden naar Katwijk, ligt eene herberg, door het geheele Rijk bekend onder den naam van *het Haagsche Schouw.* Aldaar werd bij gelegenheid der jaarlijksche Valkenburgsche paardenmarkt eene harddraverij gehouden.[9.]

Maar ook binnen de stad kom men zich ontspannen. Wie het nuttige met het aangename wilde verenigen, had maar te kiezen uit een keur van musea. Op het Rapenburg bevonden zich het Museum van Natuurlijke Historie (thans Museum van Oudheden), het Rijksherbarium, met daarin opgenomen het Kabinet van Pleisterbeelden, Gravures en Teekeningen, en het Anatomisch Kabinet. Op de Breestraat: het Museum van Oudheden, met daarin het Kabinet van Munten en Penningen, schuin tegenover de Papegracht, alwaar men het Kabinet van Natuurkundige Werktuigen kon bezoeken. Op de Prinsessekade, die toen nog Paardensteeg heette en aan twee zijden bebouwd was, bevond zich het Kabinet van Japansche Zeldzaamheden (de collectie van Von Siebold), terwijl de Hogewoerd kon bogen op het Kabinet van Landbouw. Dan was er natuurlijk nog de



Het Haagsche Schouw in 1860.



Het Academiegebouw in 1860.

Hortus Botanicus, met het Academiegebouw zelf, compleet met Observatorium. Hildebrand omschreef de Academie als

> een oud klooster, met moderne vensters, afgeschoten door eene nieuwmodische barrière, op welks dak zich eene mede niet onaardige verzameling van duivenhokken en peperbossen vertoont, die den hoogdravenden naam van toren en observatorium dragen.[10.]

(met de bouw van de nieuwe Sterrewacht werd pas in 1858 een begin gemaakt).

Wie het in Leiden niet meer uithield, kon de trein nemen naar Amsterdam of Rotterdam (vier maal daags). Amsterdam was ook nog per stoomboot (De Volharding) te bereiken. Verder stonden de reislustige nog allerhande trekschuiten en diligences ter beschikking. Maar doorgaans waren dergelijke uitstapjes voor de student niet weggelegd. Tot nu toe hebben we het alleen over de geneugten van het academische leven gehad; er moest echter ook gestudeerd worden, een bezigheid die de zonen van Minerva, althans in de collegeperiode, aan Leiden bond. Is Haverschmidt een ijverig student geweest? Een losbol was hij, naar eigen zeggen, in elk geval niet:

> O, ik wist wel, ik was geen hoereerder, geen dronkaard, geen speler, geen ellendeling, - maar als ik mij vergeleek bij mijn student-overbuur, als ik mijn tijdverbeuzelen stelde naast zijn onverdroten arbeid, mijn oppervlakkigheid naast zijn nederigheid, mijn ongeregelde driften naast zijn beminnelijke vrede, mijn flauwiteiten naast zijn gezonde humor, hoe klein voelde ik mij dan. En nochtans niet geheel vruchteloos heb ik u onder mijn kennissen gehad, mijn student-overbuur. Wie weet of ik wel behoorlijk binnen de vijf jaren op een wat deftige dissertatie gepromoveerd zou zijn, als ik niet nu en dan had zitten praten bij uw potkacheltje.[11.]

Van deze uitspraak naar ‘Des Zangers Min’ is maar een kleine stap. Het lijkt het verhaal van de krekel en de mier: aan de ene kant van de Hogewoerd een nijvere bij, aan de overzijde een dichter, die maar wat op zijn harp tokkelt. Zal de dichter de dag in ledigheid doorbrengen? Iemand die dat van plan is, hoeft niet vroeg op te staan. En hoe laat zat hij aan zijn ontbijt? Hoe laat voerde de diligence naar Woerden de Friese schone aan zijn woning voorbij? Dankzij het onvolprezen *Jaar- en Adresboekje* (dat meer informatie bevat dan de *Studenten-Almanak*), kunnen we dat tijdstip exact bepalen: om tien voor zeven. De diligence voor 7 ure vanaf de Witte Poort, bij Smits. Waarom is de dichter haar niet dadelijk gevolgd? Bij Piet Paaltjens was het indolentie: 't Verloorne *zoeken* - dat is geen werk, Voor zonen van de zang', maar voor de student Haverschmidt is een prozaïscher reden te bedenken. Moest hij niet om acht uur naar college?

Eindnoten:

1. *Nagelaten snikken van Piet Paaltjens* (uitg. Hans van Straten), Amsterdam 1961, pp. 81-101; dit citaat: p. 88. Ook in: Rob Nieuwenhuis, *De dominee en zijn worgengel*, Amsterdam 1964, pp. 58-70; dit citaat: p. 62 (in gemoderniseerde spelling).
2. Voor de geschiedenis van de stad Leiden zie: J. Orlers, *Beschryvinge der Stadt Leyden*, Leyden 1614; Frans van Mieris, *Beschrijving der Stadt Leyden*, Leyden 1762; A. Montagne Ijz., *De Stad Leiden*, 2 dln., Leiden 1860; P.J. Blok, *Geschiedenis eener Hollandsche stad*, 4 dln., 's

Gravenhage 1883-1918; *Leiden 1860-1960*, m.a., Leiden 1962; H.A. van Oerle, *Leiden binnen en buiten de stadsvesten*, 2 dln., Leiden 1975; *Een stad in achteruitgang: Sociaal-historische studies over Leiden in de achttiende eeuw*, m.a., Leiden 1978. Voorts: *Leids Jaarboekje* (1904-1980).

3. Klikspaan, *Studenten-Leven*, Leiden z.j., 4e druk, p. 14.
4. Idem, *Ibidem*, pp. 14-15.
5. M.A. Beelaerts van Blokland, *Schets eener Geschiedenis der Studentensocieteit 'Minerva'*, Leiden/Amsterdam 1936.
6. Gebruikte editie: Piet Paaltjens, *Snikken en Grimlachjes*, Schiedam z.j., 2e druk.
7. Leyden 1855.
8. deel 2, p. 14.
9. idem, p. 55.
10. Hildebrand, *Camera Obscura*, Haarlem 1851^3, deel 2, p. 91.
11. Nieuwenhuis, *De dominee*, p. 47.

Twee brieven van Haverschmidt
Proeven van epistolaire literatuur

Beide brieven - voorzover we hier van brieven kunnen spreken - zijn aan twee van zijn intieme academievrienden gericht: Van der Kaay en Eelco Verwijs. Ze zijn in de toon van Piet Paaltjens geschreven, als een soort herkenningsmelodie aan een periode waar vooral de schrijver, in dit geval Haverschmidt, met heimwee aan terugdenkt en altijd aan zal blijven terugdenken. Ze zijn in feite geen brieven, geen direct communicatiemiddel, maar eerder proeven van epistolaire literatuur, bedoeld als tekenen van onderlinge verstandhouding. Zo zijn ze misschien nog het beste te karakteriseren. Voor Haverschmidt betekende het schrijven ervan een ontsnapping uit de trieste, bekrompen sfeer van zijn eerste gemeente, het onaanzienlijke terpdorpje Foudgum ten noorden van Dokkum. Hoe eenzaam en verlaten Haverschmidt zich daar gevoeld moet hebben, blijkt uit de voordracht die hij in 1880 voor de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen te Schiedam hield onder de titel 'Mijn eerste gemeente' (uitgegeven door BZZTôH).

De eerste brief, aan Van der Kaay, die rechter in Alkmaar was geworden, verscheen in de Alkmaarsche Courant van 16 maart 1862. De aanhef en ondertekening ontbreken. De brief is eigenlijk volstrekt anoniem. De naam van de 'Geliefde Vriend' is op aanwijzing van de archivaris van het Gemeente-archief te Alkmaar gevonden. Dat hij door Haverschmidt werd geschreven is zeker. Een los knipsel werd tussen vele andere papieren in de Collectie Haverschmidt te Leiden aangetroffen. Trouwens de toon is onmiskenbaar.

Geliefde Vriend!

Gij zult er zeker niet tegen hebben, dat ik u zoo noem, hoewel ik mij voorstel dat gij kwaad op mij zijt, omdat ik uw brief van October des vorigen jaars onbeantwoord liet. Overigens kan het mij niet schelen, dat gij kwaad zijt, want wij wonen ver genoeg van elkander om geen *last* te hebben van elkaers kwaadheid.

Intusschen moet gij toch niet meenen, dat ik in al die tijd geen zin gehad heb om u te schrijven. Integendeel. Reeds in het vorige jaar ben ik een brief aan u begonnen en - onder ons - een mooien brief. Hij was zamengesteld met het oog op de bestaande gewoonte, om de briefwisseling van groote mannen na hun dood in het licht te geven.

Hij was echter bestemd voor St. Nicolaas; en daar ik in Januarij ontdekte, dat dit feest reeds gevierd was, heb ik den brief in de kagchel gegooid. Dit zal wel de hoofdoorzaak zijn dat gij hem niet ontvangen hebt.

Ander nieuws heb ik niet.

Mijn leven vliet kalm daarheen, als een emmer water in een verstopt riool. Voor de afwisseling heb ik een kanarie gekregen in een blikken kooitje. Ook houd ik er bolgewassen op na, die haast bloeien. Dit zet niet weinig fleurigheid bij aan mijn bestaan. Als ik dan (ook) achter die bolgewassen en dat kooitje zit, en een lange pijp rook en de Boekzaal voor de geleerde wereld lees, dan gevoel ik mij zoo regt kalm, en dan denk ik wel eens: 'Mijn lieve deugd! Wat is een mensch toch een verheven wezen! Hoe heerlijk van aanleg! Hoe kolossaal van bestemming! - Hoe beheerstcht hij niet met één blik het gansche raderwerk der natuur, het dierenrijk (de kanarie), het plantenrijk (de bolgewassen), en het delfstoffelijk-rijk (de *aarden* pijp en het *blikken* kooitje)!' Maar neen, de Boekzaal voor de geleerde wereld lees ik niet. Integendeel: ik lees zeer ongeleerde boeken, zooals de Pickwick en de Duizend en één Nacht. Herinnert gij u nog wel, dat ik in slaap viel als gij uit de

Pickwick voorlaast? - Eén van beiden: *ik* ben minder slaperig geworden, of *gij* hebt mij toen zeer slaperig voorgelezen. Want nu vind ik het een mooi boek.

Maar wat gaat het u aan, wat ik lees! Wilt gij dan liever weten wat ik denk?

Ik zal het u zeggen, kort en bondig. Ik schreef onlangs aan onzen vriend *van de Rotte.*

Ik denk, dat het niet kwaad, zoo gij en ik een vrouw, of liever twee vrouwen, hadden (elk ééne). Denkt gij er ook zoo over? - Welnu, trouw dan. Er is niets, dat u verhindert. - Aangaande *mij* - mijne omstandigheden vergunnen mij niet, om zulk een, voor een ongehuwd heer onmisbaar, voorwerp aan te schaffen. - Dit is regt somber! -

Maar gij vraagt mij om iets voor een courant te schrijven. Dit wilde ik gaarne doen: maar er bestaan twee groote bezwaren.

Het eerste is dat ik lui ben.

Ja, lui ben ik, te lui om te trouwen, om iets van belang te lezen, om u brieven te schrijven, om geregeld om half acht op te staan, om krant-artikels te schrijven en daardoor beroemd te worden.

Nu is luiheid één der zeven hoofdzonden.

Daarom kunt gij wel nagaan, dat het er niet best met mij uitziet.

Mijn tweede bezwaar is, dat ik niet weet wat ik zal schrijven.

Politiek hebt ge genoeg: ik zou haast zeggen te veel; en daarbij komt dat ik er geen verstand van heb. Voor theologie zult ge u wel wachten. En nu stel ik de volgende

PRIJSVRAAG

Waar stelt het publiek nog meer belang in, als het van politiek en theologie verzadigd is?

Wanneer op deze prijsvraag een voldoend antwoord wordt gegeven, kunt gij, als ik van mijn luiheid genezen ben en er geen nieuwe bezwaren voorkomen, misschien rekenen op de medewerking van den ondergeteekende, die, na zijn carrière te hebben gemist, de eer heeft zich te noemen

Uw COLLEGA.

De volgende brief, eveneens in Foudgum geschreven (Haverschmidt vertrok pas in september 1862 naar Den Helder) is gericht aan Eelco Verwijs, de later zo bekend geworden kenner van het Middelnederlands. Verwijs was in zijn studententijd bekend om de grote hoeveelheden drank die hij tot zich kon nemen. In het gedicht ‘Jan van Zuthen's afscheidsmaal’ uit *Snikken en grimlachjes* is hij Eligius, het ‘sieraad der clerezije’, die onder de tafel zakt omdat hij te veel malvezije (Griekse wijn) heeft gedronken. De brief is niet ondertekend en in

duidelijk, zeer verzorgd handschrift geschreven, alsof hij voor publicatie bestemd was.

Foudgum, 29 July 62

o Eelco!

Alles is weer in orde. Ik zit weer op mijn studeerkamer met een witte das om en voor mij liggen acht pas-toe-geouwelde brieven, allen door mij geschreven in mijn kwaliteit van eersten consulent, allen eendragtig aanvangende met den hartverheffenden aanvang: ‘Namens den Eerwaarden Kerkraad van Hiaure c.a. heb ik de eer UEw. te berigten dat UEw.’ enz.

Ja, het is weer alsof er niets gebeurd is. Mijn pols klopt weer kalm, mijn hart slaat weer rustig. Slechts een ligte verkoudheid herinnert mij, dat... Wat? ...

Op de postkar tusschen Deventer en Zwolle zitten twee meschenkinderen, beiden redelijk, zedelijk, onsterflijke wezens; beiden bestemd tot volmaaktheid, en toch beiden met een uitdrukking van onmetelijke wereldsmart op het gelaat. Rood is de kraag van den een, rooder nog zijn neus. Helaas, op dien neus staat met bloedig schrift de korte maar treurige geschiedenis te lezen van een geknakt menschenleven. Eens was hij een mooie krulharige jongen, de eigenaar van dien neus. Als zijn moeder hem kuste dan droomde de goede vrouw van een zorgeloozen oude dag. Toen hij voor het eerst op een sneeuwwit paard aan het hoofd van een eskadron kurassiers Wilhelmus van Nassouwen blies, toen werd het raar om het hart van alle dienstmeisjens van den Haag. Maar de schoone nimf Borrel zag hem en begeerde ook hem onder haar aanbidders. Toen sloeg zij haar molligen arm om zijn hals en fluisterde hem haar zoete geheimen in. Hij - dacht aan de molliger omhelzingen der dienstmeisjens van den Haag en zocht zich los te winden. Toen kuste zij hem. En hij - viel. Hij viel om niet weer op te staan. - Nu is zijn moeder dood en zijn neus rood. - En de trompet waarop hij eenmaal Wilhelmus blies ligt dof en gedeukt achter hem in de postkar als het zinnebeeld van het glansloos en verknoeid verleden dat achter hem ligt. - Soms grijpt zijn bevende hand die koperen gezellin van zijn grootheid en zijn val en brengt hem aan de lippen alsof het de mond was zijner schoone verleidster. Dan blaast hij, en een klaagtoon trilt door de morgenlucht, verscheurender dan de laatste klank dien de stervende Roland bij Roncesvalles ontlokte aan zijn hoorn. - En naast dezen verlorene zit nog een ellendige. Zwart is zijn hoed maar nog zwarter ziet hij. Ja, zoo donker staart hij voor zich uit, dat de tolbazen zich gereedmaken om de lantaarns op te steken. Slechts nu en dan flikkert er een geheimzinnig vuur onder zijn zaamgeknepen wenkbrauwen als een noodsein in een onweersnacht en dan knarsen zijn tanden alsof ze bezig zijn om de pit van een boerenjongen te vermalen. En o geen woorden - voorwaar! - Want dan heeft die ongelukkigen een visioen. Dan staat hij aan den oever van een onmetelijken vijver en in zijn hand fonkelt een reusachtigen lepel. Hij dompelt dien in de diepte en als hij hem nu gevuld aan de lippen brengt dan is het geen water waar hij in neerblikt maar het zijn tranen, geweend door de allerschoonste vrouwen die ooit weenden van zaligheid, en daarin drijven, zacht-wiegelende als gondels tusschen de lagunen, groote blaauwe en bruine meisjensoogen. Ze zien hem allen aan, die groote blaauwe en die groote bruine meisjens-oogen! Soms is het alsof ze iets vragen. Wàt zouden ze vragen? Ik weet het niet. Misschien - waarom hij niet gelukkig is. Misschien - of hij wel regt wijs is. Ik weet het niet. Maar soms ook zien ze elkander aan, die groote sprekende oogen. En dan is het alsof ze heimelijk lagchen. Waarom lagchen ze dan? Lagchen ze hem dan uit? Ik weet het niet, maar dàt weet ik: de

jongeling - want hij *is* een jongeling - de jongeling met den lepel doet een hap... Maar op hetzelfde oogenblik verandert de vijver in een volle kerk; de groote sprekende oogen worden klein en slaperig en staren van alle kanten naar den dominé, die met verbazing den lepel ziet herscheppen in het zakje van den diaken die bezig is met collecteren. - Het visioen is uit en de postkar rijdt door de poort van Zwolle.

Marita Mathijsen
De bleke gezel

> Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
> Was äffst du nach mein Liebesleid,
> Das mich gequält auf dieser Stelle
> So manche Nacht, in alter Zeit?
> Heinrich Heine

Wat bezielt iemand die zijn schrijverschap strikt afscheidt van zijn eigen persoon en een dubbelganger creëert aan wie hij de verantwoording voor zijn literaire produktie afdraagt? Dat was immers wat François HaverSchmidt aan Piet Paaltjens toebeschikt had. HaverSchmidt bekende nooit rechtstreeks dat hij de schrijver van de gedichten van Piet Paaltjens was. Hij deed integendeel zijn best om aannemelijk te maken dat er werkelijk een dichter Paaltjens geleefd had, die dan wel op een geheimzinnige manier verdwenen was, maar die toch ook genoeg tekenen nagelaten had om te kunnen geloven in zijn bestaan. De fictie rond Piet Paaltjens was blijkbaar uiterst belangrijk voor HaverSchmidt: zelden zal een schrijver het spel met een alter ego zo serieus opgevoerd hebben, en zo veel middelen te baat hebben genomen als hij. De uitvoering blijft overigens wel doorzichtig als spel en de ironie is zeker herkenbaar, maar toch niet zo dat er niet af en toe enig geloof kan ontstaan in het bestaan.

Literair gezien is de vorm die HaverSchmidt hanteert niet ongebruikelijk. Hij kiest een pseudoniem waaronder hij zijn werk uitgeeft, en de pseudoschrijver treedt vervolgens op als verteller in de tekst zelf. Ter vergelijking: Nicolaas Beets kiest het pseudoniem Hildebrand en deze komt dan in de verhalen uit de *Camera Obscura* voor als degene die de gebeurtenissen aan de lezer vertelt. Enige ‘Spielerei’ met zo'n pseudoniem is ook zeker niet ongewoon. Klikspaan (J. Kneppelhout) gebruikte zijn pseudoniem niet alleen voor *Studenten-typen* maar ook wel in brieven. Wat de Piet Paaltjens-fictie echter zo uitzonderlijk maakt, is de consequentie waarmee HaverSchmidt de figuur op liet treden. Hij gaat daarin zo ver, dat men wel tot de conclusie moet komen, dat het voor hem méér dan alleen een literaire vorm was. Piet Paaltjens was voor HaverSchmidt een voorwaarde tot zijn dichterschap. Door de creatie van deze figuur was hij in staat zijn eigen gevoelens vorm te geven en te ironiseren. En voor de melancholicus HaverSchmidt was ironie het enige middel om zijn ziekelijke zwartgalligheid de baas te blijven.

Piet Paaltjens is geen dubbelganger in de literaire zin: daar spreekt men van als binnen het werk zelf twee personen optreden die elkaars spiegelbeeld zijn. Maar wel een dubbelganger zoals Heine hem beschrijft: een bleke gezel die zich vergaapt aan het leed dat de ander ondergaat. Zoals Leopold in zijn gedicht ‘Om mijn oud woonhuis peppels staan’ van de eerste persoon op de derde overstapt om de nodige distantie te nemen als hij schrijft: ‘Er woont er een voorovergebogen/“mijn lief, mijn lief, o waar gebleven”/ met leege oogen / en die zijn vrede en rust niet vindt’, moet HaverSchmidt een ander opvoeren om over zichzelf te kunnen spreken. De dubbelganger maakt het voor HaverSchmidt mogelijk met zijn gevoel om te gaan. Hij kan de voyeur van zijn eigen smart worden door die over te dragen op Piet Paaltjens.

De feiten van HaverSchmidts dichterschap zijn bekend: als student in Leiden (1852-1858) debuteerde hij met verzen van Piet Paaltjens in 1856 in de studentenalmanak. In 1857 en in 1859 verschenen er nog meer gedichten uit de

literaire nalatenschap van Paaltjens in de almanak. In 1862 stelde J. van Vloten een omvangrijke bloemlezing samen uit de Nederlandse letterkunde, waarin hij de Piet Paaltjens-verzen uit de almanakken overnam. Hij was dus de eerste die deze buiten de studentenkring bracht. Vijf jaar later, toen HaverSchmidt al dominee in Schiedam was, verzamelde hij zijn Piet Paaltjens-verzen tot een bundeltje dat in 1867 als *Snikken en grimlachjes* de eerste druk beleefde bij uitgever Roelants in zijn woonplaats. HaverSchmidt hield zijn naam verre van de bundel, alleen ondertekende hij de inleiding met zijn initialen. Hoe probeerde hij nu de negentiende-eeuwse lezer ervan te overtuigen dat er werkelijk een dichter Piet Paaltjens bestaan had?

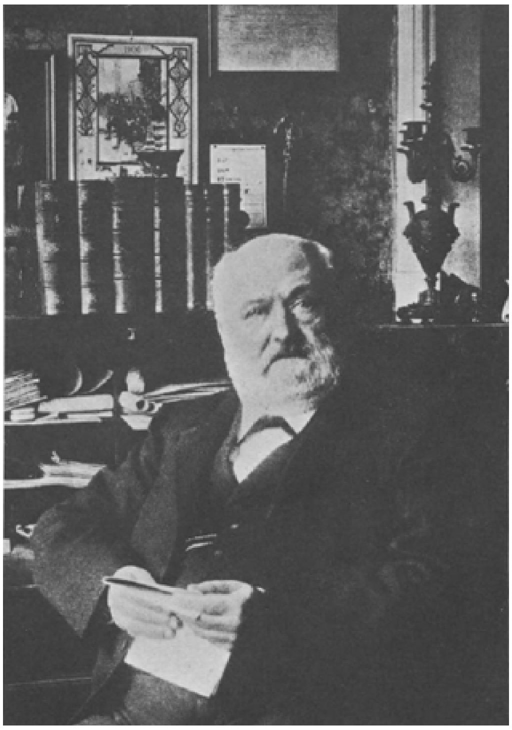
Het uiterlijk en de titelpagina van het boekje geven geen aanleiding aan een soort mystificatie te denken. In de titel van de bundel zitten zeker geen aanwijzingen voor de lezer om te twijfelen aan het Piet Paaltjens-bestaan. Titels bestaande uit twee hoofdwoorden die een soort tegenstelling vormen, waren zeer gebruikelijk (*Lente en herfst, Laatste der eersten, Waarheid en dromen*). De ondertitel van de eerste druk: *Academische poëzie* (in de volgende drukken: *Poëzie uit den studententijd*) stond borg voor echte studentenpoëzie, te vergelijken met de *Academische Idyllen* die Van Lennep als student geschreven had.

Misschien dat de welluidendheid van de naam van de auteur enige achterdocht gewekt heeft. Men zou wel aan een pseudoniem kunnen denken. Van de andere kant: zou een publiek dat gewend is aan achternamen van heuse schrijvers als *Hendrik Harmen Kleyn, H.J. Schimmel, Bakhuizen van den Brink, A.J. de Bull, J. Wap*, om maar eens wat namen met alliteraties en rare bijbetekenissen te noemen, zo direkt achterdochtig geworden zijn? Een verkleinwoord als achternaam is zelfs typisch Nederlands (Knegtjens, Schutjes).

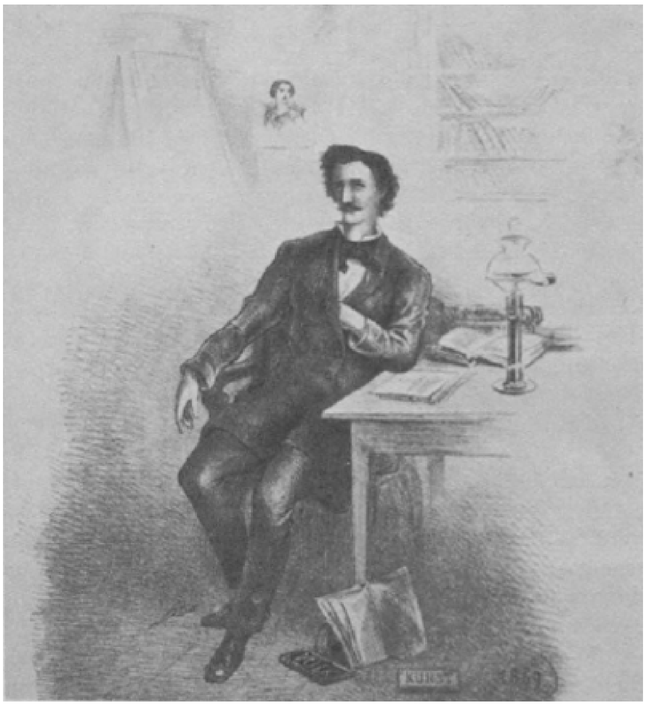
HaverSchmidt zelf heeft overigens nooit onthuld hoe hij aan de naam kwam. J. Dyserinck vermeldt in zijn studie over HaverSchmidt, dat deze op een uitstapje met een groep studenten in een Haarlems koffiehuis iemand ontmoette die zich kennelijk niet wilde inlaten met de studentenkring. Op HaverSchmidts vraag hoe hij heette, gaf hij ten antwoord: ‘Piet Paaltjens’, wat door iedereen meteen als een soort ‘mijn naam is Haas’ doorzien werd. Een van de studenten herkende hem als een Haarlems aannemer. Volgens Dyserinck moet de naam zo'n indruk op HaverSchmidt gemaakt hebben dat hij hem onthouden heeft om hem als alter ego op te laten draven.[1.]

De uitgever die HaverSchmidt voor het bundeltje gekozen had, stond te goeder naam en faam bekend. Roelants was een van de eerste uitgevers die zich bekommerden om goede en goedkope literaire uitgaven. Zo had hij door J. van Vloten een

voordelige Vondel-uitgave laten verzorgen, ná de kostbare editie door Van Lennep bij Binger - en daardoor een proces aangespannen gekregen, dat hij overigens won. Veel waardering oogstte zijn reeks *Klassiek Letterkundig Pantheon*, waarvan het eerste deeltje in 1852 voor dertig cent te koop was. In ieder geval dus een uitgever die het serieus nam met de Nederlandse literatuur.



H.A.M. Roelants, Haverschmidt's uitgever.



Tekening van Alexander Ver Huell

Doorslaggevend voor de negentiende-eeuwer is misschien toch wel het portret tegenover de titelpagina geweest. Zoals nu achterop paperbacks een foto van de schrijver staat afgedrukt en geen mens dan twijfelt of de kop die ons daar meestal zeer ernstig aanstaart - schrijven is geen lolletje - wel van de echte schrijver is, zo was het in die tijd een goede gewoonte een portret voorin het boek te plaatsen. Foto's waren er wel niet, maar er waren hele bekwame tekenaars en lithografen. Bovendien is het portret ondertekend, helemaal in de traditie van de almanakken waarin gesigneerde afbeeldingen van grote schrijvers tegenover de titelpagina gepubliceerd werden. Het portret lijkt op prenten van studenten zoals die door de bekende tekenaar bij Klikspaans *Studenten-typen* en *Studentenleven*, Alexander Ver Huell, gemaakt waren. Eén tekening van Ver Huell lijkt zelfs bijna sprekend op de plaat van Piet Paaltjens. Eenzelfde houding, eenzelfde ingekeerde blik, hetzelfde beetje snor, kortom er was blijkbaar eensgezindheid over het uiterlijk van een romantisch student. Piet Paaltjens zou dus werkelijk een student kunnen zijn, getekend door de bekende Johan Michaël Schmidt Crans (1830-1907), een serieus kunstenaar die de lezers kenden van almanakillustraties en als tekenaar van historieprenten.

Aldus levert de titelpagina geen argwaan op omtrent het bestaan van Piet Paaltjens.

Dan begint de ‘Levensschets’ die ondertekend is door een zekere F.H., initialen die wij gemakkelijk kunnen aanvullen. Deze F.H. presenteert zich als de biograaf en editeur van Piet Paaltjens. In de ‘Levensschets’ vangt F.H. aan met een spel met de lezer waarin deze heen en weer geslingerd wordt tussen ironie en ernst, tussen bevestiging van het bestaan van Piet Paaltjens en doorbreking van de fiktie, met als uiteindelijk resultaat dat de lezer zich niet meer bekommert om wat echt en onecht is en mee zal gaan met de leesvoorwaarde van F.H., namelijk acceptatie van Piet Paaltjens.

In de eerste instantie doet F.H. het voorkomen alsof hij een conventionele biografie gaat schrijven. Hij opent met een cliché-matige frase waarin hij aandacht vraagt voor de biograaf die een moeilijke zaak te wachten staat. Maar al in de tweede zin ironiseert F.H. de verwachtingen van de lezer met zijn uitspraak dat er levensgeschiedenissen zijn die zo aandoenlijk werken dat de biograaf ‘het moet uitsnikken van ontroering’. Dan volgt een stukje over zoekgeraakte documenten uit Piet Paaltjens' jeugd en over de vraag of hij wel of niet een Fries was. Voor de lezer is er nu geen twijfel meer: dit gedeelte is zo overdreven, dat het alleen ironie kan zijn en niet op een werkelijke persoon kan slaan.

Maar tussen deze ironie verwerkt F.H. een noot, zoals die alleen in wetenschappelijke werken voorkomen. In de noot laat hij twee bekende geleerden uit die dagen opdraven met feitenmateriaal. De lezer komt weer terug bij een echte Piet Paaltjens: het is toch onwaarschijnlijk dat twee literairhistorici als Dr. Eelco Verwijs en Dr. J. van Vloten zich zullen lenen voor een fictiespelletje.

Evenmin zijn de twee getuigen van Paaltjens' bestaan die verderop in de ‘Levensschets’ op de proppen komen, verdacht: de sociëteitsknecht Emeïs en de bediende Plooi. Beiden worden met naam genoemd, beiden hebben Piet Paaltjens met hun eigen ogen in levende lijve gezien. En Plooi en Emeïs zijn mensen uit het volk, met een gezond boerenverstand dus, die toch geen ‘bleke gezel’ zullen zien als die er niet is. Betere getuigen in ieder geval dan de medestudenten van F.H. die Paaltjens op de sociëteit introduceerden.

F.H. geeft ook harde, quasi controleerbare feiten voor het bestaan. In 1853 was Piet student, zijn adres op de Hoogewoerd boven een bidder krijgen we nauwkeurig opgegeven, benevens de datum waarop hij verdween: 9 oktober 1853.

Een laatste gooi naar het serieuze doet F.H. door zich aan het eind van de ‘Levensschets’ te presenteren als een gewetensvol tekstediteur. Hij geeft een

verantwoording van zijn uitgave, die op verzoek van de auteur en op zijn aanwijzingen samengesteld is. Het betreft dus een geautoriseerde editie. Duidelijk geeft hij

aan dat de lezer niet het volledig werk onder ogen krijgt, maar een bloemlezing. Zoals een goede tekstediteur verzorgt F.H. ook historische annotaties. Het is er weliswaar maar één, maar het is het principe dat telt.

De kamer van HaverSchmidt op Hoogewoerd boven een bidder

De houding die F.H. bij zijn lezers wilde bewerkstelligen, is waarschijnlijk wel verkregen aan het eind van de 'Levensschets'. Het bizarre spel met ernst en ironie heeft de lezer ondermijnd en gebracht op de plaats waar F.H. hem wilde: de lezer is bereid mee te gaan met de Piet Paaltjens-fictie en de verzen op zijn conto te schrijven - dus F.H. zelf er verder buiten te laten. Overigens waren er voor enkele intimi in de 'Levensschets' wel aanwijzingen dat F.H. en Paaltjens identiek waren. Ook HaverSchmidt woonde boven een bidder en zoals Piet was hij van Friese afkomst. Maar wie dat wist, wist waarschijnlijk ook al van zijn dichterschap.

De kunstgrepen die F.H. in zijn 'Levensschets' toepast, komen uit het arsenaal van de humoristische procédés van de negentiende eeuw. In haar onovertroffen studie over de romantische humor geeft E. Jongejan een overzicht van de gebruikelijke technieken.[2.]

Doorbreking van illusie is een bijna manikale vorm van de romantiek. Dat gebeurt op veel manieren: een verhaal wordt plotseling stopgezet en pas als het de schrijver belieft voortgezet, een noot wordt schijnbaar willekeurig ingelast, overbodige uitweidingen trekken de aandacht van de voortgang af, de lezer wordt rechtstreeks aangesproken en om oordelen gevraagd, feiten uit de werkelijkheid worden gebruikt om fictionele gebeurtenissen - zogenaamd - kracht bij te zetten. Alle bekende negentiende-eeuwse prozaïsten, Multatuli, Van Lennep, Bosboom-Toussaint, beheersen deze techniek feilloos en maken er ruimschoots gebruik van: soms voorspelbaar, maar af en toe ook zeer verrassend en overrompelend. F.H. gebruikt de verstoringstechniek niet om vanuit de illusie de lezer rauw op de werkelijkheid te drukken, maar om hem opnieuw en met te meer geloof naar de illusie terug te trekken, zó dat de illusie tenslotte het werkelijke geworden is.

Hoe houdt F.H. nu in de verzen zelf vol dat Piet Paaltjens de dichter is? In de verzen komt een ik-verteller voor die al het leed waarvan de lezer deelgenoot wordt, ondergaan heeft. Is deze ik-verteller dezelfde als de bleke Piet uit de inleiding? In 'Immortelle 72' spreekt een vriend de marmerwitte ik-verteller aan met *Paal.* In 'Drie studentjes' blijkt dat de ik-verteller inderdaad een dichter is, een droeve bard, die zichzelf *miskende Piet* noemt. De dichter van de wereldsmart uit de 'Levensschets' moet dus wel de lijdende ik-figuur uit de andere verzen zijn. In de gedichten waarin geen ik optreedt, zal Piet Paaltjens dan als de verteller of vertelinstantie gezien moeten worden (bv. in 'De bleeke jongeling', 'Liefdewraak') die beschrijft wat hij naast zijn eigen leed aan droevigs bij anderen aanschouwd heeft.

F.H. zelf blijft intussen de suggestie volhouden dat hij de editeur is. Hij ondersteunt dit door de eigenaardige nummering van de dertien 'Immortellen', die achtereenvolgens de cijfers 1, 3, 9, 16, 25, 33, 49, 60, 72, 83, 84, 96 en 100 dragen. De lezer trekt daaruit de conclusie: inderdaad heeft F.H. als bloemlezer een keuze gemaakt uit een dik pak gedichten (wel honderd 'Immortellen') van Piet Paaltjens. Alleen de beste legt hij aan de lezer voor.

Om de afstand tussen zichzelf en Piet Paaltjens verder te vergroten, past F.H. nog een kunstgreep toe, die meer voor zichzelf en zijn intimi bedoeld moet zijn dan voor de lezende buitenstaanders. Hij dateert de gedichten vroeger dan ze in werkelijkheid ontstaan zijn. De 'Immortellen' dateert hij tussen 1850-1852, 'Liefdewraak' 1850. 'Des zangers min' in 1851. In 1850 was François HaverSchmidt net vijftien jaar oud, dus is het heel onwaarschijnlijk dat hij ze geschreven kon hebben. Hij wist in die tijd ook nog niets van het studentenleven in Leiden. Piet wordt in de 'Levensschets' voorgesteld als ouder dan F.H., dus bij hem botst de antedatering niet met de feiten. Eén keer echter loopt F.H. tegen de lamp met zijn tijdverdraaiing. Het gedicht 'Liefdewraak', dat voor het eerst in de Leidse studentenalmanak van 1856 gepubliceerd werd en kort daarvoor geschreven moet zijn, dateerde hij in 1850. Het gedicht opent met het citaat van 'wijlen Van der Vliet': 'Ha! weet ge 't niet, wat kanker woedt/ In 't lang miskende hart,/ Als liefde 't vuur der wraak ontsteekt,/ En misdaad groeit uit smart?' De antedatering van F.H. valt hier door de mand, omdat de zogenaamde 'wijlen' Van der Vliet in 1850 nog moest doodgaan. Hij had nog praktisch twee jaar te gaan toen. Voor de zorgvuldige lezer is de datering zo een falsificatie gebleken, maar in het geheel van de mystificatie zal dit nauwelijks een rol spelen.

Hoe doorzichtig het spel voor de goede lezer dan ook mag zijn, het is bizar om te volgen hoe F.H. ook buiten de *Snikken en grimlachjes* zijn dubbelganger met zich meesleepte en in zijn omgeving een sfeer schiep waarin iedereen deelnam aan zijn doodernstig spel.

Het gebeurde vaak dat HaverSchmidt, die een geliefd spreker was op literaire bijeenkomsten, gevraagd werd om verzen van Piet Paaltjens voor te dragen in gezelschappen. Lege kerken mag hij als prediker gehad hebben, als voorlezer had hij volle zalen. Wanneer hij dan Paaltjens-verzen reciteerde, presenteerde hij ze altijd zo alsof hij er zelf niets mee te maken had. Bij een lezing voor het Nutsdepartement van Schiedam zei hij door een bevriende letterkundige in contact te zijn gekomen met Piet Paaltjens: 'Tot mijn geluk was het evenwel maar een vluchtige ontmoeting. Want hoe het met mij zou zijn afgelopen als ik lange tijd aan de omgang met dat heer was blootgesteld geworden, dat kan ik nauwelijks gissen. Doch zeker zou het nogal akelig zijn geweest'.[3.]

Ook bij een voordracht in Vlaardingen distantieerde hij zich van de dweper. Over zijn gedicht 'De zelfmoordenaar' zegt hij: 'Reeds de titel is voldoende om iemand akelig te stemmen' en hij vroeg zijn luisteraars of ze ooit 'onheimelijker vers' gehoord hadden.[4.]

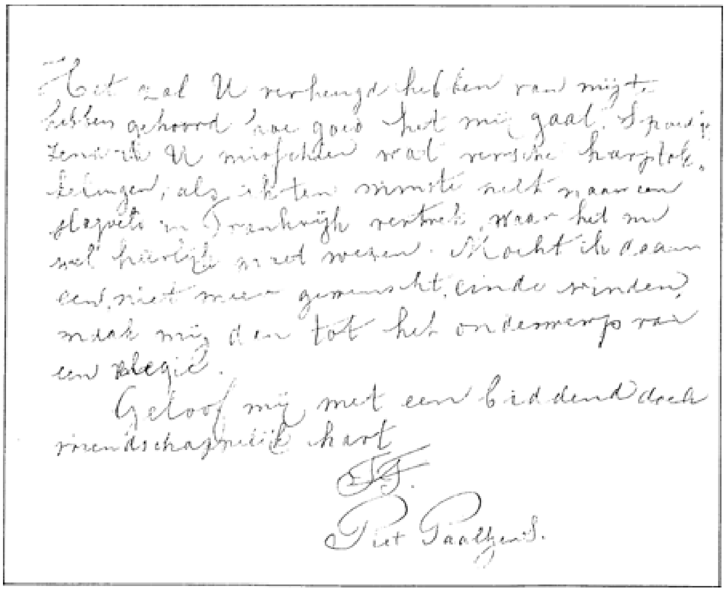
Een portret van de onbegrepene beschreef hij als volgt: ‘Hij is mager, onnoemlijk mager. En dat hij ook marmerbleek is, beseft ieder die ook maar enigszins begrijpt over wie wij het hebben. Trouwens hoe kon hij dik en blozend zijn, onze dichter? Hij wordt miskend.’ Door de miskenning zijn zijn verzen steeds bitterder geworden: ‘Wie zijn laatste bundeltje kan lezen zonder dat hij letterlijk zwemt in tranen, kan gerust op zijn hart schrijven: “keisteen”, zoals De Schoolmeester zou zeggen’.[5.] Pas na op een dergelijke manier te hebben genomen, kon HaverSchmidt de verzen van Piet Paaltjens voorlezen.

Enkele vrienden kreeg HaverSchmidt zover, dat ze aktief mee gingen spelen in de Piet Paaltjens-show.

Uitgever Roelants deed het heel subtiel. Hij vroeg aan de dominee (toen net vader geworden) of hij het honorarium voor de *Snikken en grimlachjes* aan Piet Paaltjens wilde doorgeven: ‘Zeer geachte Heer (...) In uw kwaliteit van kraamheer, zult ge wellicht beter dan anderen gelegenheid hebben uw vriend Paaltjens te ontmoeten. Welnu, zo ge hem spreekt of schrijft, wees dan zo beleefd hem mee te delen dat ik ten opzichte van het eerste gedeelte van zijn opera omnia (pl. m. 90 blz.) een honorarium kan aanbieden van f 150,- (oplaag 1000 ex.) en voor een tweede druk nog eens f 100,-.’[6.]

Ook de tekenaar van het Paaltjens-portret liet zich op een dergelijke manier meeslepen. Zijn eerste schets stuurde Schmidt Crans aan Haverschmidt op met de brief: ‘Amice! Hierbij eene schets van onze onvergetelijke Piet. Gij zegt in Uwe geachte letteren van 11 Dezer dat ik den geest van Piet waardeer. Ja! en meer nog ik heb Piet lief, (!) met de Esthetische liefde die alleen miskende genieën elkander toedragen. Mijn doel is daarom om zooveel mogelijk diep gevoel en Weltschmerz in zijne gelaatstrekken te leggen. Wat is Uw idee over de schets, laat mij dit spoedig weten, dan kan ik u de uitvoerige teekening spoedig zenden, mijne naam te verbinden aan den Onsterfelijken is voor mij een onuitsprekelijk geluk waaraan ik nooit had durven denken.’ Twee weken later toen het portret klaar was: ‘Amice! Hierbij het Portret van Uw dierbaren. Ik hoop dat het naar Uw genoegen zal zijn. Mijne vrouw was bijna ontrouw geworden, bij het beschouwen der liefelijke trekken, doch ik heb het uit hare handen gerukt en onder mijne papieren verborgen; maar mijne schoonzuster, die bij ons logeert, vond het echter en werd zoo door zijne blik geboeid, dat zij het stellige voornemen heeft opgevat, om de lieve Piet op te sporen, en er zelfs eene reis rond en dóór de wereld desnoods voor zal doen. Ik hoop dat zij hem vinde moge, want Piet als mijn zwager te kunnen noemen, zoude zefls mijne stoutste Illusiën te bovengaan.’[7.]

Aan zijn boezemvriend A. van Wessem stuurde HaverSchmidt een brief over zijn stemming na zijn afstuderen, toen hij teruggekeerd was in het isolement van Friesland. Hij had de studentenalmanak voor 1859 ontvangen met nog een laatste lied van Piet Paaltjens: ‘Ik was vergeten, dat ik het op de 1e dag, nadat ik voorgoed in Leeuwarden was weergekeerd, had uitgezocht uit die ijselijke nalatenschap van de verdwenen Miskende’[8.].



Het zal U verheugd hebben van mij te
hebben gehoord hoe goed het mij gaat. Spoedig
zend ik U misschien wat versche harplok-
lingen, als ik ten minste niet naar een
slagveld in Frankrijk vertrek, waar het mij
wel heerlijk zal wezen. Mocht ik daar
een, niet meer gewenscht, einde vinden,
maak mij dan tot het onderwerp van
een elegie.
Geloof mij met een biddend doch
vriendschappelijk hart
P.P.
Piet Paaltjens.

Fragment uit een brief van Piet Paaltjens aan Haverschmidt in het ‘verdraaide handschrift’, gedateerd 4 december 1870.

Namens Piet Paaltjens bedankte HaverSchmidt Van Wessem voor Latijnse vertalingen die deze van enkele verzen uit de *Snikken en grimlachjes* had gemaakt '... waardoor ook andere dan Hollandsch lezende volkeren in kennis zullen worden gesteld met de poëzie van onzen onvergetelijken vriend'[9.].

Hij vroeg Van Wessem of deze zijn vertalingen wilde publiceren in een feestnummer dat de redactie van het Leids studentenblad *Vox Studiosorum* van plan was uit te geven. Beets, Kneppelhout en Piet Paaltjens hadden al bijdragen beloofd '... en wat deze laatste betreft, weet ik dat hij zijn woord zal houden. Hij heeft mij daar net een vaers gestuurd, van 23 coupletten, en het komt mij voor, dat het oude dichtvuur er nog niet bij hem uit is.'[10.]. Van Wessem en de anderen boezemvrienden moeten in hun reacties op deze gespletenheid de juiste toon getroffen hebben door HaverSchmidt nooit rechtstreeks met zijn poëzie te complimenteren, maar altijd via Paaltjens. Verzoeken om nog eens wat verzen te publiceren, moeten zij ingegkleed hebben in de vraag of hij nog eens wilde snuffelen in de papieren van de gevoelsdichter.

Maar niet alleen voor de openbaarheid had HaverSchmidt Piet Paaltjens nodig. Wie de collectie nagelaten papieren van hem bij de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde in Leiden in handen neemt, zal een merkwaardige vondst doen: tussen de brieven van vrienden als Van der Kaay, Verwijs, Gouverneur en anderen, treft men een brief van Paaltjens aan HaverSchmidt aan. In verdraaid handschrift heeft HaverSchmidt hier aan zichzelf een brief geschreven, waarin Piet vertelt dat hij nu bij een doodkistenmaker op kamers woont en slaapt in een doodkist, waar hij zich zeer in zijn element voelt. 'Verzen maak ik nu niet veel; alleen als ik nog een Turkse trom hoor, bekruipt mij weer de lust de lier van de wand te nemen, waar die thans zo heerlijk in een krans verlepte immortellen hangt, die ik laatst bij een begrafenis in mijn zak stak.'[11.] Wat bezielt iemand die tussen de brieven die hij bewaart er een stopt van zichzelf aan zichzelf? Moet zelfs het nageslacht op een dwaalspoor gebracht worden, of weer de onontkoombaarheid van de projectie?

Een vergelijkbare streek haalt HaverSchmidt uit met de manuscripten van de Piet Paaltjens-verzen. Het was een goede gewoonte dat literatuurliefhebbers vroeger voor zichzelf een collectie afschriften aanlegden van de mooiste gedichten die ze in bundels of tijdschriften waren tegengekomen. Zoals ik me voorstel dat er nu ook mensen zijn die in een map fotokopieën van hun lievelingsgedichten bij elkaar bewaren. Op veilingen treft men nog wel eens zo'n handgeschreven collectie met gedichten van Heye, Ten Kate, De Génestet e.d. aan. Ook HaverSchmidt had zo'n verzameling gemaakt met gedichten van o.a. Bilderdijk, Beets en Van der Vliet ('wijlen'). Tussen deze afschriften legde hij de gedichten van Piet Paaltjens, alsof ook deze overgenomen waren uit andere bronnen.

Ook hier kan het spel, als het al voor buitenstaanders bedoeld was, weer alleen uitwerking uitoefenen op het nageslacht, en dan nog alleen op de enkele literair-historici die manuscripten bekijken. Aannemelijker is het, dat Haverschmidt het voor zichzelf nodig had steeds opnieuw te bevestigen dat hij niets direct met het werk van de wereldlijder te maken had.

Het is maar al te duidelijk, dat zo'n gesol met een dubbelganger op een dood spoor moest uitkomen. De ongescheiden siamese tweeling François HaverSchmidt en Piet Paaltjens was levenskrachtig: de een schreef zijn somberte weg in de overdadige tranenvloed van de ander en de ander bleek als literair figuur levensvatbaar. Maar Piet Paaltjens was teveel verbonden aan HaverSchmidts studententijd om lange tijd soelaas te kunnen bieden. Andere dubbelgangers die

de dominee opriep in zijn overig literatuur werk, waren minder geloofwaardig. HaverSchmidt sleepte nog een tijdje Paaltjens met zich mee, tot hij besefte met hem in een dodendans terecht te zijn gekomen. Piet Paaltjens zweeg en zoals hij zweeg 'zoo zweeg er op aarde nooit een'.

Eindnoten:

1. J. Dyserinck. *Fr. HaverSchmidt (Piet Paaltjens).* Schiedam 1908. p. 21.
2. E. Jongejan. *De humor-'cultus' der romantiek in Nederland.* Zutphen 1933. (Diss. Amsterdam).
3. R. Nieuwenhuys. *De dominee en zijn worgengel.* Amsterdam 1964. p. 117.
4. Op. cit. p. 121, 123.
5. Op. cit. p. 119.
6. Op. cit. p. 114.
7. Brieven J.M. Schmidt Crans aan F. HaverSchmidt. 12 jan. en 23 jan. 1867. Handschriftencollectie HaverSchmidt. Maatschappij der Nederlandse letterkunde. Universiteitsbibliotheek Leiden. Ltk 1817. IV.
8. R. Nieuwenhuys. p. 60.
9. Brief van F. HaverSchmidt aan A. van Wessem. 8 januari 1877. Handschriftencollectie HaverSchmidt. Ltk 1817. II.
10. Brief van F. HaverSchmidt aan A. van Wessem. 4 juni 1880. Handschriftencollectie HaverSchmidt. Ltk 1817. II.
11. R. Nieuwenhuys. p. 127.

Twee brieven van Schmidt Crans
Bij het getekende portret van Piet Paaltjens

Piet Paaltjens, 1867.

Johan Michaël Schmidt Crans die het portret tekende van Piet Paaltjens dat in de *Snikken en grimlachjes* staat, woonde in Den Haag. We kennen twee briefjes van hem in de trant van Piet Paaltjens. De eerste is van 12 januari 1867, de tweede van 23 januari.

Amice, Hierbij eene schets van onze onvergetelijke Piet. Gij zegt in Uwe geachte letteren van 11 dezer dat ik den geest van Piet waardeer. Ja! en meer nog ik heb Piet lief!! met de Esthetische liefde die alle miskende genieën elkander toedragen. Mijn doel is daarom om zooveel mogelijk diep gevoel en Weltschmerz in zijne gelaatstrekken te leggen. Wat is u ideé over de schets, laat mij dit spoedig weten, dan kan ik de uitvoerige teekening spoedig zenden. Mijne naam te verbinden aan den Onsterfelijken is voor mij een onuitsprekelijk geluk waaraan ik nooit had durven denken. Met minzame groeten TT J.M. Schmidt Crans.

François Haverschmidt omstreeks dezelfde tijd.

Bij de tweede brief is blijkbaar de 'uitvoerige teekening' gevoegd. Amice! Hierbij het Portret van den dierbaren. Ik hoop dat het naar u genoegen zal zijn. Mijne vrouw was mij bijna ontrouw geworden, bij het beschouwen der liefelijke trekken, doch ik heb het uit hare handen gerukt en onder mijne papieren verborgen; maar mijne Schoonzuster die bij ons logeert vond het echter en werd zoo door zijne blik geboeid, dat zij het stellige voornemen heeft opgevat, om de lieve Piet op te sporen, en er zelfs eene reis rond en dóór de wereld desnoods voor zal doen. Ik hoop dat zij hem vinden moge, want Piet als mijn zwager te kunnen noemen, zouden zelfs mijne Illusiën te boven gaan. Ik heb gehoord dat gij nog deze winter eens zult komen lezen, is dat zoo? Na minzame groeten TT J.M. Schmidt Crans.

Het zwart Schiedam

Wat heeft Haverschmidt als vrijzinnig denkend predikant bezield om in juni 1864 een beroep naar Schiedam te accepteren? Hij moet geweten hebben dat de gemeente overwegend orthodox was en dat hij het er niet gemakkelijk zou krijgen. Was het de (achteraf misleidende) aanbeveling van de eveneens vrijzinnige Ds Pantekoek (beiden spreken elkaar met 'Amice' aan) die de doorslag heeft gegeven? Of was het zijn inkomen dat tweemaal zo hoog was als van Den Helder? Hij was intussen getrouwd en zijn vrouw verwachtte een kind.

Schiedam moet voor Haverschmidt die zoveel van de natuur hield, een beproeving zijn geweest, schreef één van zijn vrienden. Telkens als Haverschmidt over de stad komt te spreken, krijgt zijn toon iets bitters. Daar is in de eerste plaats zijn karakteristiek: 'de met afval en krengen bezaaide oevers van de Schie', met als variant 'de met kurken en dode katten bezaaide oevers van de Schie.' In een van zijn latere novellen schrijft hij: 'Men zag er in de naaste omtrek niets dan fabrieken. Die brachten, behalve een regen van roet, waardoor de madelieven in de bleek bij het plukken zwart afgaven, een soort sterke drank voort, die wijd en zijd de wereld door verzonden werd.' En elders, in een voordracht van 1867: 'Hij zag zich geplaatst in een oord waar de natuur zoo kunstig mogelijk misvormd was. Men had er zorgvuldig alles uitgeroeid wat naar bosch of beek zweemde. Slechts knotwilgen kweekte men er, die men onophoudelijk voortging te knotten, en slechts rechte sloten duldde men er, lijnrechte sloten. Overigens had men alle vergezicht onmogelijk gemaakt alsof de zon het vervelend was gaan vinden om zoo'n misvormd oord te beschijnen, alsof zij er de heerschappij had toevertrouwd aan dikke dampen en nevels.' Het uitvoerigst is hij in zijn gedicht over Schiedam, nota bene als albumblaadje geschreven in het poëziealbum voor de vrouw van zijn ex-collega M. Hoog die, intussen Schiedam ontvlucht was en naar Voorschoten was gegaan!

'Met afval en krengen bezaaide oevers van de Schie'.

Een vorm van zelfkwelling, lijkt het wel, een neiging die hem overigens niet vreemd was. In *De dominee en de worgengel* op blz. 96, zijn er maar enkele coupletten uit geciteerd. Hier volgt de volledige tekst die rechtstreeks uit het genoemde poëziealbum is overgeschreven. Boven het gedicht is een (nu vergeelde foto geplakt van een haven in Schiedam. Daar zinspeelt Haverschmidt op in het laatste couplet.

Een kijkjen in Uw Oud Schiedam
Och, wil het niet gansch vergeten!
Gij hebt er toch zeker ook menig uur
Van echt geluk gesleten.

Een onafboenbare roetkorst kleeft
(Dat's waar) er aan iedereen gevel,
En over havens en straten hangt
Er een eeuwige steenkolennevel.

Ook zou alleen een verkouden mensch
op zijn eerewoord durven ontkennen,
Dat het makkelijk valt, om aan den geur
Van deze stad te wennen.

Hier mengt de gist haar zoetigen walm
Met zure spoelingdampen,
Wijl mestossenstal en beschadigde gerst
Om den prijs van Uw reukorgaan kampen.

En voeg daar nu de wasems bij,
Die er onophoudelijk stijgen
Uit glasblazerij en kaarsenfabriek,
Dan - zoudt ge er genoeg haast van krijgen.

Gelukkig maar, dat de boventoon
In het koor van al deze st... ken
Toch altoos blijft en blijven zal
Aan den edelsten aller dranken,

Den drank, die van ons Hollandsch volk,
Het nakroost van stoere reuzen,
Nog eenmaal, zegt men, een bende maakt
van louter jeneverneuzen.

Doch, zoo er dus wel dit en dat
Op haar viel af te dingen,
Voor U toch knoopen zich aan Schiedam
Ook schoone erinneringen.

Ik meen, gij vondt er nu en dan
Wel uren en wel menschen,
Die gij bij poozen van heeler hart
Terug zoudt kunnen wenschen.

In ieder geval (daar sta ik voor in)
Schuilt er tusschen de branderijen
Nog meer dan eentje, die er U
Terugwenscht tusschenbeien.

Zij gunnen U de weelde wel
Van het frissche buitenleven,
Doch hadden met dat al toch liefst,
Dat gij onder hen waart gebleven.

En ging dat niet langer, in vredesnaam!

Ze willen dan maar denken,
Dat Gij hun in Uw binnenste soms
Nog een vriendelijken groet blijft schenken.

Zoo'n groet ook vraagt, zoo vaak Uw oog
Weer eens rust op dit stadsgezichtje,
Voor hem en zijn huis, in het zwart Schiedam,
Die maker van dit dichtje.

F. Haverschmidt.

September 1880.

Uit de herinneringen van Jan Stout

In 1976 kwam één van de vrienden van Rob Nieuwenhuys, H. Stout, in het bezit van de levensherinneringen van zijn vader Jan Stout, die in 1864 te Schiedam werd geboren en daar zijn jeugd doorbracht. Deze Jan Stout, die later Hoofd eener school werd, overleed in 1943. Hij heeft Haverschmidt nog gekend. Zijn aantekeningen zijn vooral van belang voor de kerkelijke verhoudingen in Schiedam uit de tijd van Haverschmidt. Jan Stout blijkt niet alleen een goed opmerker met veel mensenkennis, hij kon ook goed schrijven. En dat betekent wel wat. Dat maakt deze herinneringen zoo aardig.

Ik ga nu het een en ander vertellen van mijn godsdienstige opvoeding als knaap.

Voor Christenen groepeert zich de godsdienst om den persoon van Christus, wiens leven was de practische verwezenlijking van alle zedelijke deugden, wiens karakter was de belichaming van het hoogste zedelijke ideaal. En daar Jezus leefde onder de Joden, zijn geest gevoed was met Joodsche traditie en Joodsche literatuur, is de oud-Israëlische geschiedenis en oud-Israëlische letterkunde, zooals die vervat zijn in het Oude Testament, er onafscheidelijk mee verbonden. De Genestet zong:

> Zalig, wien in 's levens morgen
> 't Levend woord der groote Schrift -
> Voor de kleinen niet verborgen -
> In den boezem werd gegrift!
> Wien het vragend oog mocht stralen
> Vaak van wonderbaren gloed
> Bij haar heilige verhalen,
> Manna voor het jong gemoed.
>
> Want die indruk kan niet sterven,
> En de weerklank van dat woord
> Ruischt, waar ooit de voet moog' zwerven,
> Door het menschenleven voort:
> Echo uit het vroom verleden,
> Vol geloof en rein genot,
> Wekstem uit der kindsheid Eden,
> <u>Moederwoord</u> en Woord van God!

Neen, dat hebben mijn ouders mij niet kunnen geven. Moeder heeft mij in het schemeruur de Bijbelsche verhalen niet verteld. Ze had er den tijd niet voor, misschien miste ze ook de gave ertoe.

Maar ze heeft me leeren bidden, knielend voor mijn bedje, een kinderlijk naïef kort, eenvoudig gebed. En aan tafel werd gebeden en gedankt, zonder eenig vertoon of eenige pose. Het wekte in mij het bewustzijn: Alles wat ik bezit, alles wat ik ontvang, alles wat ik ben, komt van U, o God. Van U zijn alle dingen.

En Vader liet mij eenige hoofdstukken uit den Bijbel memoriseren. Vader nam mij ook af en toe mee naar de kerk. Ik stak daar begrijpelijkerwijs niet veel op, maar ik wende aan kerkgaan en ik genoot van de orgelgalmen door de groote gewelfde ruimte.

Zondagschool en catechisatie (‘leering’ was toen de geijkte term) moesten datgene doen, waarin mijn ouders te kort schoten uit onmacht.

Ik kwam op de Zondagschool in het Broersveld, in het gebouw, waarin de openbare school van den Heer Wijma was gevestigd. Dames gaven er godsdienstonderwijs, onder leiding van de Gezusters Knappert [huisvriendinnen van de Haverschmidts],

een tweetal ontwikkelde, beschaafde en hoogstaande vrouwen uit den gegoeden stand. Er werd uit den Bijbel verteld, niet al te schriftuurlijk, want het was een vrijzinnige zondagschool. Dat hebben mijn ouders niet geweten misschien. Ik denk, dat de school was aanbevolen door de naaste buren Van der Klei, die tot de moderne richting behoorden. Wellicht ook hebben ze gedacht, als de moeder van Roomsche kinderen, die ze naar de Hervormde catechisatie op school liet gaan uit overweging, dat ze er toch in ieder geval geen kwaad zouden leren. Wat een ruime blik, en hoe beschamend voor priesters en predikanten!

Van orthodoxe of moderne richting wisten wij kinderen gelukkig niet af. Wijding ging er van het onderwijs uit. De orthodoxen heetten veelal de ‘vromen’. Ten onrechte. Vele waarlijk vromen heb ik leeren kennen onder modernen; ook veel onvromen onder de rechtzinnigen. Vroom zijn heeft met kerkleer en autoriteitsgeloof niets te maken. Het was en is het lot van alle moderne predikanten door hun tegenstanders en door de goê-gemeente, die te dom is om zoo hoog te stijgen, voor ongeloovig, erger nog voor godloochenaars te worden gescholden, terwijl ze juist hun leven lang strijden voor het geloof en voor een redelijk godsbegrip. Maar die anderen verstaan onder geloof alleen wondergeloof en geloof aan erfzonde, zoendood, lichamelijke opstanding en hemelvaart.

Het Kerstfeest werd op de zondagschool met grooten luister gevierd. In lokaal Paulus op de Korte Haven werden ook de ouders genodigd. Op het podium stond een prachtige Kerstboom, vol lichtjes en behangen met sterren, spiegeltjes, sinaasappels, appels en geschenken voor kinderen. De kinderen zongen:

> De Kerstboom prijkt: 't is Kinderfeest!
> Ziet, hoe de lichtjes gloren!
> Weest, roepen zij, verheugd van geest,
> want Jezus is geboren!
> Hij kwam als 't licht in duistren nacht
> en heeft ons 't hoogste goed gebracht.
> Geloofd zij God, geloofd zij God!
> Want Jezus is geboren!

Ds. Haverschmidt hield een toespraak tot grooten en kleinen; de kinderen zongen weer kerstliederen... en dan kwam de groote gebeurtenis: Ds. Haverschmidt ging de tooverlantaarn vertoonen!

Waarom toch dat dooie woord sciopticon! Tooverlantaarn,

dat spreekt tot ons. Prachtige beelden werden op het doek getooverd: tafereelen uit den Bijbel, gezichten uit Palestina, reproducties van beroemde schilderstukken, geïnspireerd door de gewijde Schrift, en ten slotte, speciaal voor de jeugd, een reeks caricaturen en grapjes.

Broersvest te Schiedam (omstreeks 1880), waar zijn vriend P. Brillenburg woonde.

Haverschmidt was in zijn element. Zooals hij de tooverlantaarn vertoonde, kon een ander het niet. Hij vertelde zoo boeiend, zoo geestig. Jong en oud genoten met volle teugen. Haverschmidt was een prachtmensch. Vele kennen hem alleen als Piet Paaltjens, als de schrijver van *Snikken en Grimlachjes.* Anderen weten ook nog, dat hij *Familie en Kennissen* heeft geschreven. O ja, wel aardig! Vooral dat 'Hoe er oproer was bij ons' en het gevoelige 'Mijn Broertje'. Wij Schiedammers uit dien tijd waardeeren meer in hem. Voor ons is hij niet alleen de literator, maar ook de welsprekende voorganger, de kindervriend, bovenal de fijngevoelige, nobele mensch. Haverschmidt kennen was Haverschmidt liefhebben.

Tot slot van den avond kwam de uitreiking der geschenken, voor de armsten kleeding, voor de overigen speelgoed of boeken. Je herinnert je misschien nog ons oude prachtige dominospel. Dat was een geschenk van den Kerstboom. [...]

't Was een vreemde tijd op Protestantsch religieus gebied. Bij de regenten van stad en provincie en land had de orthodoxie afgedaan. Ze waren te geenen tijde ijverige aanhangers van Luther of Calvijn geweest, stonden veel dichter bij Erasmus, den antibarbarus, den bestrijder van alle achterlijkheid en traditioneel geloof, den humanist pur sang. Maar na het opkomen der Moderne Richting, die het Christendom wilde handhaven in overeenstemming met de wetenschap, niet van Jezus' dagen, maar van de 19e eeuw, stond orthodox bij hen gelijk met domper of domkop.

Ook de ontwikkelde middenstand keerde zich nu af van de dogmatische rechtzinnigheid. Het wijsgeerig denken in Duitschland, vooral aan de Tübingsche hoogeschool, het onderzoek naar de wording der boeken van het Nieuwe Testament in Frankrijk en de toepassing der methode van de natuurwetenschap, de empirische logica, ook op de Bijbelstudie, in ons land onder de leiding van Opzoomer en Scholten en Kuenen, - hadden hun invloed niet gemist, te minder doordat de nieuwe richting uitstekende woordvoerders telde onder de predikanten.

Andere wijsheidzoekers verkondigden het sedert Democritus telkens weer opduikende materialisme. Büchner's 'Kracht en Stof' beleefde verscheidene drukken. Multatuli stond op het toppunt van zijn roem. Zelf uit een orthodox vroom gezin, kende hij den godsdienst alleen als supranaturalisme. God greep door wonderen telkens in, om den natuurlijken loop der dingen stop te zetten. Als kind reeds had

hij God, toen hij Hem als een man met een baard afgebeeld zag, een bril op den neus geteekend. Deze parodie van Godsvereering eindigde op lateren leeftijd in atheïsme. Had hij dat nu maar vóór zich gehouden, maar neen, hij voelde zich een apostel, den apostel der vrije gedachte. Zooals een ander een kerk sticht onder de Alfoeren, zoo stichtte hij een kerk in Nederland, de kerk van Multatuli. Zijn evangelie was 'het Gebed van den Onwetende':

> ''t Stond aan hem
> Zich te openbaren, en dit deed hij niet! Had hij 't gedaan,
> Hij hadde 't zóó gedaan, dat niemand twijf'len kan,
> Dat ieder zeide: ik ken hem, voel hem, en versta hem.
> Ik ken U niet, o God! Ik riep U aan, ik zocht,
> Ik smeekte om antwoord, en Gij zweegt!...
> O God, er is geen God!'

Zijn proselieten waren halfontwikkelde wijsgeerig ongeschoolde lezers, die tegen hem opzagen als was hijzelf een soort god. Onder de onderwijzers waren ze in grooten getale. Ik heb er verschillende gekend. Ze waren mij onsympathiek door hun cynisme en hun onverdraagzaamheid. Van de geloovigen zegt men, dat ze onverdraagzaam zijn; de ongeloovigen zijn het vaak niet minder, tot onhebbelijk wordens toe.

De Confessionelen, zij die vasthielden aan het belijdende karakter der kerk, zooals dit door de Synode was vastgesteld,

vonden vooral steun bij de volksklasse. Het volk had behoefte aan houvast, dat het vond in een Bijbel, waarvan geen tittel of jota mocht wegvallen. En daar in de kerk het algemeen stemrecht voor mannen gold, hadden de Confessioneelen gelegenheid Kerkeraad en Kiescollege om te zetten in rechtzinnigen geest en orthodoxe predikanten te doen beroepen. In Schiedam was dat proces al aardig gevorderd. De oudste predikant in dienstjaren, Ds. F. Haverschmidt, was nog modern, de vier later beroepenen Ds. de Wilde, Ds. Creutzberg, Ds. Montijn en Ds. Westrik waren orthodox. Dank zij het stembiljet zou bij vacature ook de laatste predikantsplaats op de modernen veroverd worden. Dan waren de vrijzinnig Hervormden van elke predikatie in de kerk verstooten? Ja, en dat kwam er ook niet op aan. Die dwaalleer moest de kop worden ingedrukt. Behoefden de modernen dan ook geen kerkelijke belasting meer te betalen? Ja, dat wel. Desnoods invordering bij rechterlijk bevel. Stel je voor, dat de meer gegoeden niet meer zouden betalen! Neen, *zij* betalen en de ongeletterden op het gestoelte der eere! Moeders kaasboer was ouderling en de dominee was de baas.

Dat stemmen van de geloovigen was een paskwil. Maar goed, de drijvers bereikten hun doel ermee. Tegen verkiezingstijd verscheen de dokter bij ons aan huis. Was er dan een zieke? Welneen, maar dat behoefde de buitenwacht niet te weten. Een dokter kan toch wel geroepen zijn? Hij woonde op de Broersvest. P. la Verge, genees-, heel- en verloskundige stond er op een groote deurplaat. Booze tongen zeiden, dat hij eigenlijk maar weinig bevoegdheid had. Maar patienten had hij veel, bij de smalle gemeente, allemaal buspatienten. Je busgeld, zooveel centen per week, werd trouw opgehaald. Waarom zou je den dokter niet laten komen? Dus voor alle wissewasjes en niemendalletjes werd de dokter gerequireerd. Zoo'n dokter kwam nu letterlijk bij iedereen. Kun je een beter propagandist voor de kerkelijke verkiezing bedenken?

'Je hebt je stembiljet zeker al ontvangen, Stout?' vroeg hij zalvend.

'Ja dokter'.

'Zal ik het maar weer meenemen?'

'Goed, dokter'.

Na eenige dagen kwam de tweede visite van den geneeskundige. Hij bracht het stembiljet terug, ingevuld met de namen der candidaten van 'Evangelie en Belijdenis'.

'Denk erom, Stout. Donderdag a.s. Niet vergeten, hoor!'

En zoo werd het Kiescollege omgezet. Leve het algemeen stemrecht!

De Vrijzinnigen, de kerk uitgedreven, stichtten het gebouw 'Paulus', op de Korte Haven. Daar organiseerde de Protestantenbond vrijzinnig-godsdienstige bijeenkomsten. Predikanten overal vandaan, Doopsgezind, Remonstrant, Vrijzinnig Hervormd of Vrijzinnig Luthersch, vervulden de predikbeurten. Als Ds. Haverschmidt er preekte, was het er stampvol. Maar als hij in de Groote Kerk zijn beurt had, lieten zijn aanhangers hem in den steek. Neen, in de Groote Kerk kwamen ze niet! Hol en leeg bleef het er dus. Zoo kan iemand een geliefd prediker, een beminnelijk mensch zijn voor velen, en toch verlaten en eenzaam zich gevoelen op den kansel. Ds. Haverschmidt leed eronder. Hij is de dichter van het gevoelige:

> 'Daar waren eens drie studentjes,
> Drie vrienden in lust en in nood;
> Ze sprongen zoo moedig de wereld in
> En de wereld - trapte ze dood!'

Het schrijnende wee van het leven, - door hem wel in sterke mate ondervonden.

Pieter van Tilburg
Geen God daarboven achter de wolken, geen God daarbinnen in het gemoed

Deze woorden zijn van Haverschmidt zelf. Op 14 september 1873 komt hij tot deze conclusie, in een preek gehouden in de Grote Kerk van Schiedam. Hij is dan nog niet op de helft van zijn loopbaan als predikant.

Hoe is het mogelijk, kun je je nu afvragen, dat iemand die dit vanaf de kansel zegt, daar toch nog bijna 20 jaar op blijft staan? Wat heeft deze man bezield? Wat hield hem staande? Wat en wie gaf hem de moed en het lef?

Allemaal vragen die je kunt stellen. De antwoorden op die vragen zijn alleen te vinden in de woorden van Haverschmidt zelf. Vooral in zijn preken. Al lezende word je keer op keer geconfronteerd met zijn angst, zijn (wan-)hoop, zijn twijfel, zijn (on-)geloof. Zijn gemeenteleden klaagden dat ze zo somber werden van zijn preken. Zijn woorden hebben zo'n grote zeggingskracht dat je ook nu als lezer de neiging hebt het allemaal ver van je af te duwen. Dit des te meer als je als theoloog en pastor het gevoel kent wat je kan bekruipen als je daar zit met een stuk papier voor je waarop de preek van de komende zondag moet komen. De mensen verwachten iets waarvan je, terwijl je zelf het gevoel ondervindt dat je het niet in huis hebt. Daar sta je dan en daar stond Haverschmidt. In hem herken je dan jezelf. Je hebt iets gemeenschappelijks. Dat is dan gelijk het aantrekkelijke van hem. De vraag waarom hij voor 'Het Ambt' gekozen heeft wordt dan tevens een bewustwording van een bezig zijn met de vraag: waarom jezelf daarvoor gekozen hebt. Zelf heb ik heel wat ontlopen toen ik voor het pastoraat koos. De vraag: waar kies je voor, is ook de vraag: waar kies je tegen? Net doen alsof die laatste vraag niet bestaat wordt steeds moeilijker naarmate hij zich meer aan je opdringt.

Haverschmidt is predikant gebleven. Ondanks het feit dat hem meer dan eens een betrekking buiten de kerk en het pastoraat werd aangeboden, bleef hij bij de keuze en het ideaal van zijn jeugd. Het gaat er hier niet om op alle tot nu toe gestelde vragen een antwoord te geven. Waar het hier om gaat is het volgende: hoe heeft Haverschmidt over zijn geloof en de ontwikkeling daarvan gesproken? Hoe die te verstaan met als achtergrond zijn eigen geschiedenis?

De eerste vraag is gemakkelijk, want in 1889 wijdt hij er een hele preek aan. De tweede vraag is minder eenvoudig te beantwoorden. Wie met Haverschmidt bezig is, kan niet om de figuur van Piet Paaltjens heen. De door Haverschmidt in het leven geroepen dichter uit zijn studententijd in Leiden. Een periode waar Haverschmidt vanaf het moment dat hij uit Leiden vertrokken is, met heimwee aan terug denkt.

In 1867, Haverschmidt is dan al predikant in Schiedam, schrijft hij als inleiding op de eerste druk van *Snikken en Grimlachjes* een 'Levensschets' van Piet Paaltjens. In deze levensschets vallen een aantal dingen direct op: 'Spoedig werd het mij duidelijk, dat Paaltjens ongelukkig was. Maar wat hem scheelde, mocht ik niet ontdekken.' Haverschmidt laat Paaltjens zelf ook nog aan het woord in deze inleiding als hij hem citeert. Haverschmidt ontmoet Piet een keer en deze zegt dan: 'de gestalten die mijn muze schiep zijn louter tot menselijke gedaanten gestremde onregelmatigheden in mijn spijsvertering.' Wat was die onregelmatigheid van Haverschmidt die deze dichter als student in het leven riep en hem na één jaar laat verdwijnen? In een voetnoot bij de levensschets beschrijft Haverschmidt nog een ontmoeting op het strand, welke hij 8 jaar na het verdwijnen van Paaltjens heeft gehad. Bij die ontmoeting vallen vooral de ogen op. Die hebben de kleur blauw van schelvisogen die drie dagen op een matigwarme stoof hebben gelegen. Maar wat volgt is voor ons interessanter: 'En, - stel u eens voor, wat een kunstenaarsgreep

van de natuur! - met die blaauwe blikken zag het jongmensch scheel, zoodat, terwijl het eene oog staarde in de grondelooze diepte der wateren, het andere tuurde naar den gezichtseinder.' Het is die tweeledige beweging, 'in de grondelooze diepte' en 'naar den gezichtseinder', die kenmerkend is voor de spiritualiteit van de predikant Haverschmidt zoals blijkt uit zijn preken.

'Dat Piet Paaltjens is weergezien, heb ik reeds gezegd. Ook dat hij nog altoos in leven is. Maar over zijn tegenwoordig verblijf laat ik mij niet uit.' Ook dat schrijft Haverschmidt in zijn levensschets van Piet. Maar in 1862 schrijft hij in een spotprent van zichzelf het volgende:

> Dat heertje met zijn witte das
> Was eertijds een minnezanger;
> Doch sinds het die witte das aan heeft,
> Minnedicht het niet langer.
>
> Nu preekt het en doet het huisbezoek,
> en voor de variatie,
> Houdt het 's winters, driemaal in de week,
> Lidmatenkatechesatie.
>
> Ik bezweer u, mijn allerliefste vriendin!
> De draak hier niet mee te steken;
> Er zit wezenlijk zo iets aandoenlijks in,
> Dat een hart er wel van mocht breken.

De dichter is predikant geworden. Van tijd tot tijd echter laat hij nog wel iets van zich horen en in, alweer die levensschets, schrijft Haverschmidt het volgende: 'Ik heb reden om te vermoeden, dat ik later door hem zal worden uitgenodigd, om ook zijn gedichten, na 1853 ter perse te zenden.' Piet Paaltjens mag dan volgens Haverschmidt zelf na 1853 (een gefingeerd jaartal), nauwelijks meer iets van zich hebben laten horen, de predikant Haverschmidt stond vanaf 1859, eerst in Foudgum in Friesland, vervolgens in Den Helder

en ten slotte gedurende bijna 30 jaar in Schiedam, keer op keer voor de taak om zijn gemeente vanaf de kansel toe te spreken.

Op 6 oktober van het jaar 1889 houdt hij in de Grote Kerk van Schiedam een preek waarin hij als 54-jarige terugblikt op zijn geloof en de ontwikkeling daarvan. Deze preek is in het zelfde jaar onder de titel, *Steek af naar de diepte* bij J. Odé te Schiedam in druk verschenen. ‘Op verlangen uitgegeven, ten voordeele van de Vereeniging Paulus,’ staat er op de titelpagina. Het is in deze vereniging van vrijzinnig protestanten waar de preken van Haverschmidt graag werden gehoord. Dit in tegenstelling tot de gemeente van orthodoxe protestanten welke in de Grote Kerk samenkwam. Hoe hij vroeger als kind geloofde, en hoe hij het later als volwassene tegen beter (ge)weten in vaak probeerde, dat is het waarvan het zijn gemeente verslag doet. Het is het verhaal van een man over zijn eigen leven. Die op middelbare leeftijd terug kijkt en voor de zoveelste maal een vertwijfelde poging doet zin en doel van en in zijn leven te ontdekken. Het verhaal van een man met een romantisch verlangen naar iets wat definitief voorbij is en waarheen hij niet meer kan en mag terugkeren.

Eveneens in 1889 houdt hij een preek ter gelegenheid van zijn 25-jarig jubileum als predikant in Schiedam en over het begin van de jaren '70 zegt hij het volgende: ‘Ik bevond mij dus weldra in een toestand van één die bezig is zijn woning af te breken (veranderd in: herstellen) op het zelfde moment dat hij verplicht wordt anderen bij zich verblijf te verschaffen.’ En even verder in de zelfde preek eveneens over de zelfde periode: ‘... dat in die dagen mijn preken weinigen zullen hebben bevredigd. Mijzelf deden ze het allesbehalve.’ Maar toch kan hij over die periode nog zeggen: ‘Na gezonken te zijn kwam ik weer boven en ik meen dat ik sedert met te zekerder slag de stroom heb doorkliefd.’

Het is dat beeld van door en over het water gaan dat hij gebruikt in zijn preek ‘Steek af naar de diepte.’ Deze tekst, tevens de titel van zijn preek, ontleent hij aan het Evangelie van Lukas en daarvan het vijfde hoofdstuk, het vierde vers. Daar staat het verhaal dat bekend is als ‘De wonderbare visvangst.’ Vissers, een nacht vergeefs gewerkt hebbend, krijgen van Jezus de opdracht nog een keer de netten uit te gooien. Ze doen wat Jezus hen opdraagt, ook al zegt hun logisch vissersverstand dat het onzin is. De vangst echter is buitengewoon.

Het is deze opdracht, gesproken door Jezus met de woorden, ‘Steek af naar de diepte’ die Haverschmidt gebruikt als uitgangspunt van zijn overweging. Aan het begin van zijn betoog geeft hij in het kort een samenvatting en een uitleg van het wonderverhaal. Met name in de uitleg spreekt de vrijzinnige predikant: ‘Dat naar ons inzicht wij hier, zoomin bij Lucas als bij Johannes, iets vernemen dat strikt genomen gebeurd mag heten. Ik laat daar de roeping der eerste jongeren, zooals zij ook bij de andere evangelisten aannemelijk en eenvoudig, wordt voorgesteld. Maar het wonderverhaal voert ons blijkbaar op het gebied van het zinnebeeld. [...] Het is: de verkondiging van den Christus, overgebracht naar de heidenwereld.’

Een zelfde uitleg geeft hij aan het verhaal van de ‘Droom van Petrus’ uit Handelingen 10. Petrus ziet in een visioen een laken uit de hemel neerdalen. Daarop staan allerlei dieren, rein en onrein door elkaar. Petrus hoort een stem zeggen: ‘Slacht en eet.’ Gaat het in het eerste verhaal om het uit de eigen kring treden, in het tweede verhaal dat van Petrus gaat het om het logische gevolg van de eerste stap namelijk: niet meer gebonden zijn aan normen en waarden en gedragscodes van de groep waar je tot op dat moment toe behoort. De rest van de preek gaat over zijn eigen worsteling om los te komen van zijn geloof als kind en zijn poging om tot een nieuwe manier van geloof te komen. Hoe belangrijk dat voor hem was, mag hieruit blijken dat juist dáárover maar liefst twintig van de in totaal zesentwintig

pagina's gaan. Dat is niet alleen in deze preek zo. Bijna in al zijn preken gaat het over Haverschmidt zelf.

‘Steek af naar de diepte: ‘dat woord is eenmaal gesproken ook tot velen onzer. Aan de enge ondiepe kust toefden wij eener overgeleverde vroomheid.’ Met deze woorden begint het tweede gedeelte van zijn preek. Het is dat gedeelte waar onze aandacht vooral naar uitgaat. De ‘ondiepe kust eener overgeleverde vroomheid’ beschrijft Haverschmidt als volgt.

Er is maar één godsdienst, de Christelijke, en wel de Hervormde. Er is de Bijbel en daarin staat alles daghelder: schepping, zondvloed, Abraham, profeten, Christus en de apostelen, en de Heidelberger Katechismus. Alles is duidelijk want: ‘Op grond van een en ander stonden eenige, immers de voornaamste, stukken voor ons vast. Er was een heilig en rechtvaardig, maar tevens barmhartig en genadig Schepper en Onderhouder van het heelal, die ook voor ons en de onzen zorgde, die onze gebeden hoorde en, wanneer het goed voor ons was, verhoorde mede. En ofschoon geen enkele van onze zonden voor Hem verborgen bleef, zoo wij berouw gevoelden, wilde Hij ze ons vergeven, want daartoe was het middel door Hem zelven gevonden in het verzoenend sterven van zijnen Zoon. 't Kan zijn, dat dit laatste ons niet recht duidelijk was, doch wij namen het aan als eene heilige verborgenheid, en het Avondmaal was ingesteld opdat men daarvan gedachtenis zou vieren en zoo in het geloof worden versterkt. Dank zij dat geloof kon men eenmaal rustig sterven, in de verwachting eener zalige opstanding, waardoor men al zijne lieve betrekkingen bij Christus hoopte weder te zien.’ Dat alles werd eenmaal door ons ‘geloofd en beleden’ maar, ‘het was toch zoo onnoozel [primitief] in meer dan een opzicht, ons kinderlijk geloof. Neen, laat het ons maar bij zijn waren namen noemen: zoo verbazend oppervlakkig was het, dat wij het er op den duur niet bij konden uithouden en, of wij wilden dat niet, een onverdoofbare stem riep ons toe: “Steek af naar de diepte!” en - wij staken af. Vertel ik nu ook verder uwe geschiedenis?’ Hoezeer ook Haverschmidt de noodzaak gevoelde om dat verbazend oppervlakkige geloof te verlaten, hij noemt het een ‘dierbaar geloof’ en dat het hem niet gemakkelijk afging blijkt uit zijn volgende woorden: ‘We hebben aanvankelijk getoornd tegen de vragen en de twijfelingen. Gij werd genoodzaakt hier wat los te laten en daar wat toe te geven, en uiteindelijk ja, daar viel uw geheele gebouw in puin.’ Hij gebruikt hier net als in zijn boven genoemde toespraak ter gelegenheid van zijn jubileum, het beeld van een huis of gebouw. Werd het huis toen afgebroken, nu stort het in. Het geeft aan dat er geen terugkeer mogelijk is. Dat het gevaarlijk is er in te blijven, wil hij niet bedolven worden en omkomen.

‘Wij staken af’, zegt hij, ‘Steeds onzichtbaarder werd het strand, door u verlaten, en waarheen gij soms niet laten kondt een verlangenden blik terug te slaan. Want ja wie heeft nooit gewenscht: kon ik nog maar geloven, wat ik als kind aannam? Het was wel eng en bekrompen misschien, maar het was ook zoo rustig en veilig. Men wist wat men had. En nu? Het beeld van God zelf, dat men eens zoo duidelijk vóór zich meende te hebben, het viel nauwelijks, het was niet meer te onderscheiden. Wáár zijn plaats in deze eindeloze schepping zonder Hemel; wáár zijn hand in deze meedoogenlooze, deze volstrekt ongevoelige opeenvolging van gebeurtenissen, de eene uit de andere voortvloeiend met onveranderlijke noodzakelijkheid? Zou men nog tot hem bidden? Maar Hij had immers geen oor om te horen! En bovendien: welke verandering ten goede bracht ons gebed in ons lot? Het ging toch alles zijn vasten gang.’ Hij spreekt over: ‘Een onophoudelijke kringloop immers het menschelijk denken, de menselijke ontwikkeling. Steeds, zij 't ook ten dele in andere gestalten, de geesten terugkomend op het zelfde punt. Alzoo dezelfde raadselen, dezelfde dwaasheden, - indien het dwaasheden heeten mochten. Want wat is dwaas en wat is wijs? Is er goed en is er kwaad? Of is het niet eenvoudig, al naar dat men het meent, al naar dat het ons het best uitkomt? Niets langer dus dat vaststaat... o, Deze rustelooze zee, waarop men zich nooit had moeten begeven! Wie heette het

ons toch: “Steek af naar de diepte?” Was het geen booze geest als die Satan, waarvan men eertijds beuzelde? Was

het onze hoogmoed niet, onze eigenwaan?’

De pastorie waar Haverschmidt woonde nabij de Beursbrug, Schiedam (1980). Foto: Luc van de Lagemaat.

De ogenblikken waarop je je dat alles afvraagt: ‘Dan verwenscht men “peinzensmoede” het uur, toen men de veilige ondiepte van het overgeleverd gezag verliet. Men voelt zich op de wijde wateren van de zee des twijfels zoo verlaten, zoo rampzalig. En toch was het de Booze niet. Het was onze goede geest, het was de Meester, dien wij gehoorzamen moesten, en die het nóg wel met ons meent, als hij, ondanks ons tegenstrevend, ons gemakzuchtig en onheilig: “Wij hebben den ganschen nacht tevergeefs gearbeid”, voortgaat met ons toe te voegen: “Steek af naar de diepte, en gij zult vangen.”

Na deze uiteenzetting laat Haverschmidt de gemeente zingen. De eerste regel van het eerste vers luidt aldus: “Wat vlied' of bezwijk”, getrouw is mijn God.” De laatste regel van het derde en laatste vers: “Dan rijst nog mijn loflied: Zijn goedheid is groot!”

Daar tussen in gaat het over: Het hart dat siddert in het heetst van de strijd. De liefde en ontferming van God die vertroost. Geen vrees kennen in het bangste gevaar. Psalmen zingen in duisteren nacht, juichen in Gods trouw. Rots mijner ziel waar ik eeuwig op bouw.’ Het gezang is tevens de afsluiting van het gedeelte dat handelt over de ondiepte. Het geloof van zijn jeugd, het loslaten van dat geloof maar vooral de moeite die hem dat gekost heeft en nog kost. Het gedeelte na het gezang gaat over wat het is en wat het betekent om ‘af te steken.’

‘Voor Petrus was het allereerst een uitbreiding van zijn gezichtskring, toen hij inzag, dat ook de Heidenen geroepen waren.’ Hier houdt Haverschmidt zich nog aan de vrijzinnige uitleg zoals hij die gaf aan het begin van zijn preek. Maar daar blijft het voor Petrus niet bij. ‘Nadat Petrus eenmaal heidenapostel was, kwam hij tot de ontdekking die althans voor Paulus geen geheim was gebleven toen deze schreef: “het koninkrijk Gods is geen spijs en drank, maar rechtvaardigheid en vrede en blijdschap in den Heiligen Geest” (Romeinen 14:17). Tot hiertoe had de Jood in Simon geloofd: de Godsdienst, de ware, wordt herkend aan de dingen die men eet of niet eet, en, in 't kort, uiterlijkheden, oppervlakkigheden maakten voor hem het ware geloof uit. Thans werd hij gedwongen zijn aandacht te vestigen op wat er in den mensch woont en werkt, zijn geestelijk, zijn zedelijk leven. Hij moest afsteken in de diepte van het menschenhart om den schat die dáár schuilt, te voorschijn te helpen brengen. Niet voordat hij dáárin geslaagd was, kon hij gezegd worden, zijn

Meester te hebben begrepen, de roepstem Gods in Christus waarlijk te hebben verstaan.'

De conclusie die Haverschmidt voor zichzelf aan deze uitleg verbindt is de volgende: 'nodig was het en goed voor ons, dat wij niet vreesachtig en gemakziek ons opsloten in den engen kring van voorstellingen, waarbinnen het toeval onzer geboorte en van het onderwijs, dat onze jeugd ontving ons eenmaal geplaatst had.' En even verder: 'Het is geen schande, verre van daar, als er in een jong mensch een geest van onderzoek schuilt. Het is mannelijk (en waarom zou het onvrouwelijk zijn?) wanneer men durft nadenken, ook over hooge, diepe, moeilijke en ontzaggelijke vraagstukken. En dat men zich niet laat afschrikken door teleurstellende en smartelijke onthullingen, dat men moedig voortgaat met vragen, en met het ter zijde stellen van overtuigend gebleken dwalingen; dat bewijst alweder dat er veerkracht in ons zit, levensmoed en levensernst.'

Er zit echter één gevaar waar Haverschmidt op wijst en dat is: 'Zucht tot tegenspraak, lust in ontkenning, behoefte louter om af te breken, - ach, zíj leiden tot niets goeds.' Ik ben de geest die altoos loochent, 'zegt Mephisto, de Duivel, tot Faust. En zo is er ook in ons een demon, er op uit om altoos weer 'neen' te zeggen, zelfs wanneer men in het diepst van zijn hart voelt: het is 'ja'. Dat is een noodlottig, dat is een dodelijk spel, indien het spelen mag heeten. Want men verliest er zijn waarheidszin bij. Eerlijk wezen! En als het geweten 'ja' gebiedt, dan ook 'ja', niet maar geknikt, onwillig, verdrietig,

als over een nederlaag. Uit volle borst, en zoo dat iedereen het hooren mag en kan, ‘ja’ beleden: ‘ja dat geloof ik, dat houd ik vol; ja, daar sta ik voor, en daar val ik mee.’

Weg dus van: ‘bekrompenheid, slaafsche vrees,’ maar voor Haverschmidt ook geen ‘overmoed, betweterij, zucht om gelijk te hebben, koppig verzet tegen iederen, ook den heilzaamsten, den noodwendigsten band. Vrijheid, maar geen toomeloosheid.’ Maar wat voor hem het meest telt is: ‘leeft zelf en raadpleegt uw eigen ervaring. Wat gaat er in u om? Wat zegt uw eigen binnenste u? Afgestoken telkens weer naar de diepte daarbinnen, in uw hart, uw gemoed, uw geweten. En neen, gij zult niet ledig wederkeeren. Rijk zal de vangst zijn, die gij aan het licht brengt. Vreest niet! Het beste schijnt gij te hebben verlaten, verloren, toen gij den vertrouwden, veiligen oever verliet. Maar uit de diepte haalt gij het betere te voorschijn. Daar vindt gij den schat, dien niemand u ontrooven kan.’

Als je radeloos en hopeloos bent: ‘keert dan tot u zelven in en geeft u rekenschap van wat gij vindt, als op den bodem uwer ziel.’ Het gaat Haverschmidt niet om de mensen die blij zijn dat ze niet meer geloven, maar, begonnen is het hem om ‘zulken die er wezenlijk nog een hart op na houden, wien het nooit gelukte en die het ook niet verlangen dat hart in zich te smoren.’

Wat er met je gebeurt als, ‘God, deugd, onsterfelijkheid’ wegzinken? Je bent als ‘man die zijn vrouw begroef’ en nu, ‘in het eenzame huis’ zit. Als een ‘balling, die in den vreemde... dit ééne mist...: zijn vaderland.’ Haverschmidt antwoordt: ‘niet om uit te spreken, zoo verlaten als een menschenziel zich voelt zonder God!’

De weduwnaar kan zijn hand nog uitstrekken naar de nu lege plek. De balling kan zijn groet meegeven aan de wolken. De ziel van hem die het geloof van zijn kinderjaren is kwijtgeraakt herhaalt dan, ‘het gebed dat zijn moeder hem leerde, werktuigelijk, - neen tóch niet, meer dan uit ingeroeste gewoonte, - uit behoefte, in bangen nood, uit angst voor de holheid, de ledigheid van zijn bestaan. En indien hij zich verzet tegen dien, immers onmannelijken, onverstandigen drang, en hij werpt zijn kinderachtigheid ver ván zich zeggend: ik wil niet meer bidden! dan schreit het in hem: och, of gij het kondt, want gij moest! Er is iets als een zelfbeschuldiging in zijn binnenste, een vreeselijke aanklacht, die, telkens overstemd, telkens wederkeert, al wordt haar geluid ook gaandeweg flauwer, nimmer onderdrukt; een bange, langgerekte klacht, een zucht tusschen alle rumoer en gelach voor hem nog waarneembaar, als over een die zich zelven geweld, zich zelven te kort deed, die het fijnste, het edelste in zich moedwillig vertrad.’

Je kunt ook te vreden zijn met uiterlijkheden want, ‘De vorm, de uitwendige betamelijkheid dient bewaard.’ ‘Maar’, zegt hij even verderop, ‘wij zijn met dat al niet tevreden over ons zelf. Er is in den grond van ons hart een gevoel van onvoldaanheid. Of wij willen dan niet, wij beoordelen ons zelf, bijwijlen minstens, naar een hooger maatstaf dan die der menschen, en hoe meer men ons prijst, des te kleiner gevoelen wij ons. Want wij komen tot het besef, een duister, evenwel een voelbaar besef, van den onmetelijken afstand die ons gescheiden houdt... wáárvan? Van eene volmaaktheid, eene orde, eene wet, door niemand mogelijk ooit volkomen in schrift gebracht, en die nochtans bestaat, niet door gebrekkigen als wij verzonnen en waarover niemand van ons iets te zeggen heeft, door geen keizer of paus te wijzigen, waaraan integendeel de hoogste en de machtigste, zoowel als de wijste en de schranderste, waaraan allen zich hebben te onderwerpen. Deze wet, deze orde, deze “wil” is goddelijk, is aanbiddelijk in volstrekten zin. Aangenaam is hij voor ons in geenen deele, want hij laat ons niet met rust en hij dwingt ons gedurig tot vernieuwde inspanning en zelfverloochening. Maar hij is weldadig: hij heeft het goed met ons voor; hij is ons behoud als wij ons er aan vastklemmen, gelijk hij ons vermorzelt wanneer wij ons er tegen inzetten, ons hopeloos laat verdwalen wanneer

wij er ons van afkeeren. Dit zijn onze gelukkigste oogenblikken, als wij er, ook maar eenigszins, gehoor aan geven, en laten wij ons door hem besturen, dan, ten spijt van de offers die het ons kost, gaat er als een Hemel voor ons open. Te midden van alle gemis voelen wij ons rijk, en er is licht, een helder licht, in het donkerst verschiet. Doch, wederom, het wordt koud om ons henen, zoo wij ons van dien goddelijken wil afwenden.'

Hierna vergelijkt hij zich met een kunstenaar, die ook al wordt hem van alle kanten lof toegezwaaid, slechts dan pas tevreden is als zijn eigen geweten hem prijst. De ernstige, de eerlijke, de waarachtig humane, de echt menselijke mens: 'Hij beschuldigt zich zelf gedurig tegenover een Onzienlijk. Maar ook, hij grijpt de hand van dien Genadige, die de tranen telt van zijn berouw, en die hem blijft aanmoedigen tot het hoogste en beste.' Ondanks alle pessimisme van een wereld die er eenmaal niet meer zal zijn, en wijzelf die spoorloos zullen verdwijnen, is er diep in ons een stem die zegt: 'dit schijnt maar zoo, dit is een leugen. God leeft, en wie deelt in Zijn leven, die kan niet sterven. De warmte, het licht, de liefde van eene menschenziel is onvergankelijk. Maar dat het zoo is (dus spreekt de stem onzes harten) sta ik borg.' 'Als hart, ziel, geweten, het diepste en het beste in ons, aan het woord is, dan vinden wij God, dan geloven wij weer, en wij hopen. Ook hebben wij nooit zoo waarachtig lief: het leven, Hem die ons schiep, hen die God aan ons schonk, onze naaste, onze taak voor hem, onze nederigen, maar toch niet ongezegenden arbeid. En al weten wij het alles ook niet in eene leer te omschrijven, en al denken wij er allerminst aan die leer aan anderen als de ware op te dringen, wij houden vast aan de heerlijk, troostvolle ervaringen van ons gemoed. Wij laten haar ons door niemand ontroven.' En dan komt het slot van zijn preek, waarin hij zegt dat ook, al ben je ver verwijderd van de 'lieflijken oever': 'beproeven wij niet er naar terug te keeren! Wij zouden slechts stooten op ondiepten en een schipbreuk te meer zou ook òns leven zijn. Ook zijn wij veilig op den breeden diepen vloed, mits ons anker zich hechtte in den onzichtbaren, rotsvasten bodem. Rustig werpen wij onze netten uit in den rijken stroom. Wij arbeiden blijmoedig in hope. De vreugde over onze taak verruimt ons de borst. En ootmoedig dankend klimt onze psalm tot Hem, die waakt over ons, ook in de diepte. Amen.' Na de preek laat Haverschmidt de gemeente zingen over: God onze hoop blijft. Dat geen kleine kracht, geen duister lot ons van zijn trouw kan scheiden. Over zucht naar waarheid, reinheid recht, welke God zelf in ons heeft gelegd. En de versregel 'Gij zult ter zeeg' ons leiden.' wordt in het lied maar liefst twee maal beaamd.

Tot zover deze preek van Haverschmidt waarin hij zijn eigen ontwikkeling beschrijft. De ontwikkeling van zichzelf als kind met een geloof in een verre trancendente God, naar zichzelf als volwassene met een geloof in een immanente God in zijn eigenhart. De vraag is nu wat zijn woorden van 1889 waard zijn. Welke betekenis zij hebben?

Een parallel van zijn preek van 1889 vinden we in 1873. In dat jaar is niet de predikant maar de schrijver Haverschmidt aan het woord. Het is het verhaal: *Willem.* Haverschmidt noemt deze Willem 'een kind van onze tijd.' Met deze jongen gebeurt hetzelfde als waar Haverschmidt in zijn preek over spreekt: 'Het duurde niet lang of zijn geloof aan een onfeilbare Bijbel lag geheel in duigen'. En net als voor Haverschmidt in zijn preek, is dat ook voor Willem geen 'vrijbrief om zich van nu af aan te onttrekken aan alle zedelijke banden. Integendeel hij gevoelde een wezenlijke angst bij de gedachte die weleens bij hem opkwam, waar moet dat heen als ik aan alles ga twijfelen?' Na de beschrijving van wat Willem allemaal is kwijt geraakt stelt Haverschmidt de vraag, 'of Willem zich nu rustiger en blijmoediger voelde dan weleer?' Niets daarvan want, 'de arme jongeling tot man gerijpt, bespeurde integendeel een nare leegte in zijn binnenste. Met weemoed dacht hij dikwijls terug aan zijn kinderjaren, toen hij zo vast vertrouwd had, dat een liefderijk Vaderoog van de Hemel uit op hem rustte. Hoe vaak gebeurde het dat hij nog eens de handen vouwde om te bidden,

maar nauwelijks begonnen hield hij op... een bittere grimlach misvormde zijn gelaat bij de gedachte hoe ingeroest het oude vooroordeel was.' En verderop 'er waren ogenblikken dat hij met geweld beproefde terug te keren tot zijn kindergeloof. Ja hij deed een paar maal de poging of hij niet rechtzinnig kon worden. Maar dat ging niet, zag hij weldra in. Hij kon maar niet wezen, wat verstand en geweten beiden hem beletten te zijn. Vooral zijn geweten was het, dat hij steeds weigerde te verkrachten. Dit was in die dagen zijn enige troost: dat hij tenminste eerlijk was, dat hij zich niets opdrong en geen houding aannam, hoe vroom en eerwaardig ook, waarvan hij niets meende.' Evenals bij Haverschmidt in zijn preek, heeft Willem diep in zich iets: zijn geweten, zijn verstand en zijn eerlijkheid. Daar houdt hij aan vast als alles om hem heen wegvalt. Alles wat hij in zijn jeugd geleerd heeft (te geloven). Alles wat betamelijk is in de ogen van de mensen.

Toch kunnen we ons afvragen of het geloof van zijn kinderjaren wel zo veilig is geweest als Haverschmidt zegt. Als romanticus heeft hij sterk de neiging om het verleden, heilig te verklaren. Maar eerlijk als hij toch altijd weer is, die strenge eis stelde hij zich iedere keer weer, ontkomt hij er niet aan om ook de negatieve kanten van het verleden te noemen. Hij heeft een aantal herinneringen aan momenten die zijn leven verder hebben bepaald.

Daar is de herinnering aan zijn grootvader. Deze herinnering is tevens de herinnering aan zijn moeder. In het verhaal 'De pastorie van mijn grootvader' schrijft hij het aldus: 'Mijn grootvader was een rijzig man van een eerwaardig voorkomen. Hij droeg zijn hoofd nog rechtop, ofschoon zijn haar zilverwit was van ouderdom. Met zijn driekante hoed en zijn korte broek maakte hij op mij de indruk van een enigszins bovenmenselijk wezen. Ik hield mij overtuigd dat hij niets zondigs doen kon, en stout te wezen in zijn tegenwoordigheid scheen mij het toppunt van verbastering. Evenwel was ik niet bang voor hem en dat kwam van zijn vriendelijke ogen. Het waren dezelfde ogen als die van mijn moeder, ogen waaraan ik nu nog niet kan denken of de mijne worden vochtig.' Even verderop, in het zelfde verhaal, schrijft hij over 'zo'n wonderbare glans op het hoofd van de dominee,' als hij in de kerk zit en als zijn grootvader preekt in de avonddienst. Zolang zijn grootvader preekt is het wel veilig voor hem om in de kerk te zijn. Dat wordt anders als hij in de kerk zit in Leeuwarden.

In een voordracht gehouden in 1872, 'Uit mijn oud zakboekje', geeft hij een beschrijving wat het naar de kerk gaan bij hem opriep: 'Mee naar de kerk te gaan was op mijn zevende, achtste jaar voor mij niets buitengewoons. Ik was zelfs geregeld iedere zondag op mijn vaste plaats te vinden met mijn eigen bijbeltje bij me. Maar alleen in de morgenbeurt. De avonddienst had voor mij al het aantrekkelijke van een zeldzame plechtigheid en zo kan ik mij nog levendig herinneren hoe zonderling ik mij voelde aangedaan toen ik zo opeens van de donkere straat in die zee van licht kwam of nauwkeuriger uitgedrukt, tussen die naar het mij toeleek, talloze lampen en onder die blinkende kronen die, hoeveel glans zij ook om zich heen verspreidden, toch met haar allen buiten staat waren de geheimzinnige schemering te verdrijven waarin hoog boven ons de toppen der zuilen en de gewelven die daarop rustten gehuld bleven. Juist dat halfduister sprak, geloof ik, tot mijn verbeelding. Was alles helder en klaar geweest tot aan de nok van het dak, ik zou niet anders in mij bespeurd hebben dan een volkomen nuchtere verbazing. Nu evenwel, werd ik geroerd tot binnen in mijn gemoed. Al de engelen die ik uit ons bijbels prentenboek kende, zagen uit die schemerende hoogte op ons neer. Hun stemmen en hun bazuinen waren het die ons opriepen tot het lied der dankzegging wanneer het orgel zijn jubelende of smekende klanken over ons uitgoot. En als dan de gemeente haar gezang verhief: "Wij loven U, o God!" - ik wist niet dat het ons

Te Deum was (wat wist ik in het geheel van Te Deums en dergelijke zaken af?) maar één ding voelde ik wel, dat er iets was, oneindig boven ons verheven en al onze liefde en toewijding waard. En er kwam een traan in mijn oog op waar de hele kerk met al de lichten en al de mensen zich in schenen te bewegen en weg te smelten, en ik kon er mij geen rekenschap van geven maar ik dacht aan de ontelbare malen dat ik stout was geweest en wat onze Lieve Heer daar wel van zeggen zou nu Hij mij daar zo zag zitten tussen al die zingende menschen in zijn huis. Ik werd angstig. Ik had wel weg willen kruipen. Ik ben nog te klein om iets van de preek van dominee te begrijpen en toch, als wij opstaan om de zegen te horen uitspreken, heb ik, dat durf ik te zeggen, niet vruchteloos de plechtige avonddienst bijgewoond. Wij spoeden ons met koude voeten naar huis, maar om al spoedig die kleine kwelling vergeten te zijn.' Die kleine kwelling mag dan spoedig vergeten zijn. De grote kwelling de angst voor straf heeft hem zijn hele leven achtervolgd. Dat blijkt uit een andere herinnering aan zijn jeugd. Hij beschrijft deze herinnering in zijn preek 'Het laatste oordeel'. Het is een preek uit 1892 en hierin speelt zijn moeder een belangrijke rol: 'Ik was nog een klein kind. Op een Zondagavond lag het kerkboek van mijn moeder geopend op de tafel. Ik kende het wel met zijn gouden haken. Er ging zelden een Zondag om dat het niet, en bij herhaling, dienst deed. Ik was nog een klein kind, en de menschen waren nog ouderwetsch! Nieuwsgierig waagde ik het een paar bladzijden van het eerwaardige boek om te slaan. Er schemerde tusschen de vergulde randen iets als een prent, en al wat daar naar zweemde trok mij aan. Inderdaad, het was een afbeelding, zoals men er wel meer in kerkboeken vond. Maar wat moest zij voorstellen? - In het midden Jezus. De stralenkrans om zijn hoofd liet geen twijfel over, of hij was het. Hoog troonde hij op de wolken des hemels, en rondom hem, eveneens door wolken gedragen, scharen van menschen, in altoos wijder kringen en wier getal steeds aangroeide. Want beneden op de aarde, daar stond een engel, en blies op de bazuin, dat de dooden er wakker van werden en hunne graven verlieten. Men zag hoe hun verstrooide beenderen zich bijeenvoegden, hoe zij opnieuw bekleed werden met het vleesch van voorheen, en dan voeren zij opwaarts, en engelen kwamen hun te gemoet en leidden hen den hemel binnen tot de menigte die den troon van Jezus omringde. Maar er waren onder de opgestanen óók, die met blijkbare ontzetting het schallen der bazuin vernamen. Deze bedekten hunne aangezichten om Jezus niet te zien. Zij poogden te ontvlieden. Tevergeefs! Afgrijselijke gedaanten, van duivels, met horens en klauwen als van wilde dieren, wierpen zich op hen en sleurden hen mede naar een gapenden afgrond, uit welks kaken helsche vlammen omhoogstegen... Verschrikt sloeg ik het kerkboek toe... Voor het eerst van mijn leven had ik kennis gemaakt met de verwachting, die, van de dagen der eerste Christenheid af, millioenen in angstige spanning heeft gebracht: het geloof aan het laatste oordeel.' En verderop, na uiteen gezet te hebben wat in het protestantisme van die dagen de theologie van het laatste oordeel inhoudt: 'Ziedaar, wat de afbeelding in den Bijbel mijner moeder mij voor ogen had geplaatst, gebrekkig, onbeholpen, doch in haar onbeholpenheid er genoegzaam op berekend, om mijn arme kinderziel te vervullen met een tot nog toe ongekende, vrees. Want, de herinnering uit mijn jeugd is eigenlijk nog niet ten einde, ik zie mijn moeder weer, die, als ik dien nacht niet inslapen kan, voor mijn bed komt, en, nadat zij gehoord heeft wat mij zo bang maakt, mij troost, zooals moeders dat alleen kunnen, niet met geleerde beschouwingen, maar met dat vriendelijke vertrouwen op een goddelijke liefde - misschien deed ik beter te zeggen, met iets van die goddelijke liefde zelve - waardoor alle vrees "buiten wordt gedreven." Zij liet mij mijn avondgebedje doen en toen zij mij gekust had, sliep ik in, alsof er geen oordeel was. Ook bleek mij eenigen tijd later, dat de schrikwekkende prent niet langer in mijn moeders kerkboek was te vinden. Niet dan een nauw merkbaar overblijfsel verried meer de plek waar men haar had uitgescheurd.'

De God van zijn jeugd is Iemand die de mensen lief heeft,

maar die ook iets afschuwelijks in petto heeft voor hen die gezondigd hebben. Over zijn moeder zegt Haverschmidt dat zij iets van die goddelijke liefde heeft. Toch heeft zij ook die andere kant. Dat blijkt uit zijn verhaal 'Mijn eerste gemeente'. Hier schrijft hij: 'Nooit, hebben wij meer tranen geschreid dan in onze eerste levensjaren: evenwel dunkt het ons soms alsof wij nooit gelukkiger waren dan toen moeder ons in de hoek zette of meester ons honderd regels opgaf. Met verrukking kunnen wij nog praten van onze kinderspelen al eindigden ze vaak in ruzie en klappen. Zo gaat het met ieder volgend tijdperk van onze leven.' Iedere keer houdt het geluksgevoel van Haverschmidt op. In zijn herinnering komt de angst voor straf iedere keer weer boven en vallen er aan het eind van de kinderspelen klappen. Nu heeft Haverschmidt in de loop van zijn leven de nodige klappen te incasseren gehad. Mensen die hem dierbaar zijn gaan dood. Op 3 maart 1854 verdrinkt zijn neefje Rinske Cannegieter in een sloot achter het huis. Haverschmidt die dan negentien jaar oud is, beschrijft het hele gebeuren als door de ogen van een kind. Hij noemt het verhaal 'Mijn broertje'. Hij schrijft dit verhaal in september 1873. Als hij op de dag dat het jongetje verdronken is 's avonds in zijn bed ligt, gaat er het volgende door hem heen: 'Doch ik lag maar te peinzen over die verschrikkelijke ontdekking dat het niemand anders kon zijn dan Onze Lieve Heer, die mijn broertje doogemaakt had... O, daar kon ik maar niet overheen; zo'n grote Almachtige God, en dan op die manier te doen met een klein, vriendelijke jongetje!' Twee maanden later in een preek komt het overlijden van zijn zoontje Nico ter sprake. Nico is zijn oudste zoontje; het sterft in oktober 1869 aan hersenvliesontsteking. In zijn voordracht 'De kleine Bob' vertelt hij hoe het allemaal gegaan is. Maar in de preek komen de vragen aan de orde die dit sterven bij hem als gelovige oproept.

Van de God die liefde is en liefde geeft, blijft niet erg veel over. 'Gij zult zeggen: maar als het nu eens blijken mocht dat God de bron is van al onze tranen? Welnu? Hielden die tranen daarmee op bitter te zijn? Of zouden wij er niet veeleer door in de verzoeking komen om te vertwijfelen aan God? O, ik weet het, niets is gemakkelijker dan voorop te stellen: God is liefde en God doet alle dingen, waaruit dan natuurlijk moet volgen: alle dingen zijn goed. Maar als ik sta bij het lijk van mijn kind, of als ik - erger nog - dat kind zie krimpen in doodsstrijd, en ik kan er niets aan doen, heb ik dan wat aan dat gemakkelijke: alles is goed?'

Voor Haverschmidt als kind met zijn kinderlijk geloof was God de verklaring van alles. Deze God gaf alles betekenis en zin tot op het moment dat er dingen gebeuren die niet meer te verklaren zijn uit de God is liefde idee. Dan houdt het voor Haverschmidt op. De God van liefde wordt de God die de bron is van zijn tranen. En deze God wijst hij af. In 1890 een jaar na zijn preek 'Steek af naar de diepte' zegt hij in niet mis te verstane woorden wat het Evangelie voor hem betekent. 'Er zijn ogenblikken - en waren het slechts ogenblikken! - dan wil het evangelie zo onduldbaar zwaar voorkomen, en ik kan maar niet begrijpen waarom het Evangelie, dat is immers een goede, een blijde boodschap heet. Want instede van mij op te beuren en mij blijmoedig te stemmen maakt het mij angstig en moedeloos en ik zou haast wensen dat ik er nooit iets van vernomen had.' Dat is een bekentenis die voor niemand gemakkelijk is, maar voor een predikant is het een dubbel moeilijke. Want die staat in zijn dagelijks werk voor de taak om te werken vanuit en met dat Evangelie. Zo'n bekentenis is dan als een mes dat aan twee kanten snijdt. Behalve dat hij een andere zin aan zijn bestaan moet geven, valt ook de legitimatie van zijn dagelijks werk weg. Hier zijn we heel dicht bij de betekenis die Haverschmidt geeft aan de droom van Petrus aan het begin van zijn preek 'Steek af naar de diepte'. Hoe graag Haverschmidt dat geloof dat hem angstig maakt losgelaten had, loslaten deed hij het nooit.

Maar wie is nu precies die God? Wat is er allemaal in die God verborgen? De twee belangrijkste figuren in het leven van Haverschmidt zijn zijn grootvader en zijn moeder. Zijn grootvader - zie boven - maakt op Haverschmidt de indruk van 'een enigszins bovenmenselijk wezen. Ik hield mij overtuigd dat hij niets zondigs doen kon, en stout te wezen in zijn tegenwoordigheid scheen mij het toppunt van verbastering.' Zijn moeder is een vrouw, 'met iets van die goddelijke liefde zelve.' De ogen van zijn grootvader waren de ogen van zijn moeder en Haverschmidt kan niet aan die ogen denken zonder dat zijn ogen vochtig worden. Hij noemt God de bron van zijn tranen, zijn grootvader en moeder zijn het blijkbaar ook. De vraag of God nu op zijn grootvader en zijn moeder lijkt, of dat zijn grootvader en moeder op God lijken, is de vraag van de kip en het ei. God, grootvader en moeder gaan in elkaar over, hebben dezelfde eigenschappen. Ze vormen een drieëenheid die als een kluwen in elkaar verward is geraakt. Loskomen van de God van zijn jeugd is dan ook loskomen van grootvader en moeder. In zijn beschrijvingen van het verleden stelt hij de zaken mooier voor dan ze zijn. Want mooi en gelukkig was het verleden voor hem niet. Dat de angst voor straf hem nooit meer losgelaten heeft, blijkt uit zijn verhaal over de afbeelding in het boek van zijn moeder.

Hij heeft wel geprobeerd de oplossing te vinden in de diepte van het eigen hart. Over Petrus en zijn droom zegt hij in zijn preek van 1889: 'Hij moest afsteken in de diepte van het mensenhart, om de schat die daar schuilt, te voorschijn te helpen brengen. Niet voordat hij dáárin geslaagd was, kon hij gezegd worden, zijn Meester te hebben begrepen, de roepstem Gods in Christus waarlijk te hebben verstaan.'

In 1873 al bekent Haverschmidt dat dit voor hem niet opgaat. Op 14 september van dat jaar houdt hij een preek waarin hij het volgende zegt: 'Om het allerergste te zeggen: ook God valt menigeen tegen. God zou ons redden uit de hand der bozen. Wee! Waar is nu de verhoring van het gebed? ... in plaats van de Hemelse Vader schijnt Satan wel op de wereldtroon te zitten. GEEN GOD DAARBOVEN ACHTER DE WOLKEN, GEEN GOD OOK DAARBINNEN IN HET GEMOED.' Hoe mooi en prachtig het is om af te dalen in het eigen hart, dat zegt de predikant Haverschmidt. Hoe afschuwelijk het is om dat te doen, dat zegt de dichter Piet Paaltjens in het gedicht 'Aan Hedwig'. Door het pianospel van Hedwig worden zijn 'dode dromen weer hun graven' uit getrokken. En Haverschmidt legt dan Piet Paaltjens de volgende woorden in de mond:

> Afschuwlijk! Wat reeds halfvergaan was in de schoot
> Van mijn gemoed, dat woelde uw wreevle hand weer bloot.
> Het is daarbinnen niet meer uit te houden! 'k Stik,
> Als ik maar even afdaal in mijn eigen ik!

Iedere keer weer komt de angst naar boven. Angst voor straf. Maar straf zagen we, is verbonden met een geluksgevoel. 'Evenwel dunkt het ons soms alsof wij nooit gelukkiger waren dan toen moeder ons in de hoek zette of meester ons honderd regels opgaf.'

In juli 1893 preekt Haverschmidt voor het laatst.

'Ach, toen ge nog klein waart, kondt ge zo vertrouwelijk de handen vouwen en bidden: "Onze Vader!" Maar thans? Gij wildet dat ge het nog kondt, maar - gij kunt het niet recht meer. Soms als ge het nog eens beproeft, ontzinkt u de moed of hoe moet ik het noemen? Want is het ook geen moed om het zich eerlijk te bekennen: "ik kan niet, ik mag niet, want ik geloof het niet meer."'

Hierna zwijgt ook de predikant Haverschmidt. De woorden van Hedwig worden voor hem waarheid. Hij slaat de hand aan zichzelf. Een daad die binnen het Christendom van die tijd tot de ergste zonden gerekend werd. De zelfmoordenaar roept de zwaarste straf over zich af. Voor Haverschmidt is de zwaarste straf het grootste geluk.

Gedicht op het Schiedamse vocht

Een gedicht dat op het eerste gezicht niet de indruk maakt door hem zelf geschreven te zijn. Door zijn vrouw? Het handschrift is echter duidelijk dat van Haverschmidt. Wàt Sinterklaas hem gaf, blijkt uit de tekst.

Ik ken een man, een heel raar man,
Die allemachtig soezen kan:
Zoo soezen ja, dat men zou vreezen:
Hij voorbedacht! een soes wil wezen -

Ik ken een man, een heel gaar man,
Die flauw en uiïg wezen kan,
Maar op z'n flauwst is hij vaak 't aardigst,
Den naam van Paaltjens dan het on-waardigst.

Ik ken een man, een heel groot man,
Die schoone verzen maken kan;
Maar werd hij dichter ook geboren -
Piet gaat door 't preeken vast verloren.

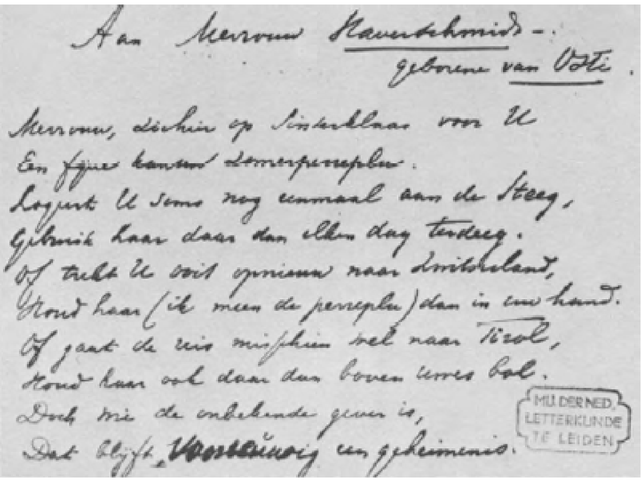
Ik ken een man, een heel knap man,
Die vaak zeer stichtelijk preeken kan;
Vooral in ‘voordenmiddagkerken’,
Waarvoor hij 't best (maar laat!!!) kan werken.

Ik ken een man, een heel braaf man,
Die (hoe is 't mogelijk!!) bitt'ren kan!
Helaas! zijn vrouw helpt nooit een handjen -
Maar maakt veel liever Frans een standjen.

St. Nicolaas, depôthouder van het echte, zuiver, onvervalschte Paaltjens bitter.

Haverschmidt als versjesmaker

Haverschmidt kon in de kring van zijn beminden, zijn vrouw, zijn kinderen, zijn vrienden, tussen gelijkgestemden, dikwijls heel vrolijk zijn, bijna uitgelaten soms. 'Zum Tode betrübt' maar ook 'himmelhochjauchzend'! Alle hoogtijdagen werden gevierd, in gepaste vreugde, maar op verjaardagen of Sinterklaas of bij de Kerstboom temidden van zijn gezin of temidden van de weeskinderen, voelde hij zich letterlijk 'òp-gewekt', dan kreeg zijn behoefte aan gezelligheid, aan vriendelijkheid, aan menselijk geluk de overhand. 'Dan was Haverschmidt in zijn element,' schreef een zekere Jan Stout in zijn jeugdherinneringen (niet in de handel): 'Zooals hij de tooverlantaarn vertoonde, kon een ander het niet. Hij vertelde zoo boeiend zoo geestig. Jong en oud genoten met volle teugen. Haverschmidt was een prachtmens.'


Aan Mevrouw Haverschmidt -
geborene van [illegible].

Mevrouw, dicht hier op Sinterklaas voor U
Een fijne kanten zonnenparaplu.
Loopt U soms nog eenmaal aan de Steeg,
Gebruik haar daar dan elken dag terdeeg.
Of trekt U ooit opnieuw naar Zwitserland,
Houd haar (ik meen de parapluie) dan in uw hand.
Of gaat de reis misschien wel naar Tirol,
Houd haar ook daar dan boven uwen bol.
Doch wie de onbekende gever is,
Dat blijft voorloopig een geheimenis.

MIJ. DER NED. LETTERKUNDE TE LEIDEN

En thuis? Dan kregen ze allen cadeautjes en allen werden erbij betrokken, ook de huisdieren en zelfs de planten en de dingen, en Haverschmidt maakte natuurlijk de rijmpjes. Waar was hij anders dichter voor! Er zijn verschillende van die versjes en gelegenheidsgedichtjes bewaard gebleven, vaak geïllustreerd met eigen gemaakte tekeningen, 'krabbeltjes' meer, zoals hij ze zelf noemde. Tekenen deed Haverschmidt ook al, niet al te goed, maar aardig. In tegenstelling tot dichten of preken was het zijn vak niet. In dit Haverschmidt-nummer zijn die versjes, met de bijbehorende tekeningen, niet als afzonderlijke rubriek bijeengebracht, maar tussen de bladzijden rondgestrooid. Ze laten ons Haverschmidt van een andere kant zien, zoals hij óók kon zijn en graag wilde zijn.

Bij een kopje behoort een schoteltje
En bij een schoteltjen een kop.
Het schoteltje moet onder het kopje
of wel het kopjen er boven op.
Soms komt er dan nog een bordje onder,
en dan is het hele spul compleet,
Waarom het dan ook, op zijn Hollandsch,
Zoveel als een dejeunertje heet. -
Gebruik, Mevrouw, nog menig jaar
Dit heel stelletje bij mekaar.

Uw bruine blikken, ach, verliezen meer en meer
Hun schoonheid wel niet, maar hun scherpte van weleer.
Bedien u daarom Koos, als 't lezen niet meer wil,
Des Avonds bij de lamp van dezen nieuwen bril.

Twee sinterklaasversjes voor zijn kinderen

Beide gedichtjes zijn gedateerd 5 december 1884. Het eerste is voor zijn dochter Margot bestemd die toen twintig jaar was (geboren 13 april 1964), het tweede voor zijn zoon François die op 19 december vijftien zou worden. Wat hij zijn kinderen als geschenk gaf is uit de teksten niet op te maken. Wat Margot betreft, kunnen we nog gissen. Het gedicht aan zijn zoon geeft geen enkele aanwijzing. Eerst komt het vers voor zijn dochter.

> ‘O, Neem mij mee!’
> (aan Mejuffrouw M.C. Haverschmidt)
>
> O Neem mij meê, als gij gaat uit logeeren
> Naar Frieslands hoofdstad, Utrecht of naar Dordt.
> Ik weet dat gij, door dames en door heeren,
> Daar graag en gauw heengenodigd wordt.
> Ze vinden u zoo'n prettige logée;
> Ik vind het ook. Daarom, o neem mij mee!
>
> Wie weet, wellicht, ondanks uw broer's studeeren,
> Breekt eens de dag, de blijde, weder aan,
> Dat gij met de uwen, niet als voorge keeren,
> De koffers pakt om saam op prijs te gaan.
> Vergeet dan niet, Margot, mijn vuurge beê,
> En reis niet af, of neem mij stellig meê!
>
> Misschien, och ja, ook dit kon u gebeuren,
> Dat de een of andere knappe jongeling
> op u verliefde, en om zich op te fleuren,
> als echtgenoot met u den boer op ging.
> Al wou hij dan ook met u over zee,
> In vredesnaam, maar neem ook mij dan mee!

In het gedicht aan zijn zoon is Haverschmidt voluit de zielehoeder, maar niet zonder dat daar een persoonlijke ervaring achter schuilt. Zijn vijftien-jarige zoon zal geen kind meer zijn, maar hij moet het *kinderlijke* (het ‘reine, vrome, blijde’) niet afleggen, zoals zijn vader - *niet* tot zijn geluk - wèl gedaan heeft door ‘in de diepte’ af te steken.

> Weldra wordt gij vijftien.
> Wat of dat beduidt?
> Och, de kinderschoenen
> Trek ze, jongen, uit.
>
> Niet het kinderlijke!
> Neen, leg dàt niet af;
> 't Reine, vrome, blijde,
> Houdt dat, tot uw graf.
>
> Maar wat kinderachtig
> Dom zou zijn en laf
> Voor zoo'n grooten jongen,
> Leg dat voortaan af.
>
> Zij het u tot teeken,
> Wat wij hier u biên,

Hoe uw ouders in u
Thans geen kind meer zien;

Maar een kloeke jongen
Met een hart van goud,
Die nooit zal beschamen
Wie op hem vertrouwt.

De huisdieren als dichters

Al ben ik maar een leelijk dier,
Zooals ik u hoorde beweren,
Toch wil ik u met het grootste plezier
Een smaaklijk presentje vereeren.

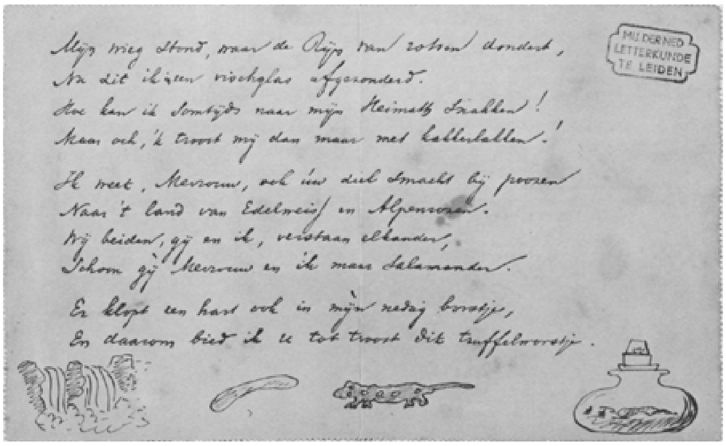
Hier in deze flesch zit een paling, morsdood
Al uit de fabriek van Wouterlood.

Doe er eerst af het glazen stoppie,
En smult gij dan met uw familie terdeeg,
Erken dan, Mevrouw, ook dit palinkje kreeg
Ik van onzen leelijken

Boppie

Mevrouw, wij hebben u hooren zuchten:
Wat geven die vogels een leelijke luchten,
Overstelp dan uw neusdoek met dit vocht,
Dan hebt gij geen last van ons leelijke locht
En wij laten voortaan gerust aan uw ooren
Onze lieflijke trillers en rollers hooren.

Uit aller naam
Mannetjes Kruisbek
Meneers kamer, 2 april 1889.



Mijn wieg stond, waar de Rijn van rotsen dondert,
Nu zit ik in een vischglas afgezonderd.
Hoe kan ik somtijds naar mijn Heimath snakken!
Maar och, 'k troost mij dan maar met kakkerlakken!

Ik weet, Mevrouw, ook uw ziel smacht bij poozen
Naar 't land van Edelweiss en Alpenrozen.
Wij beiden, gij en ik, verstaan elkander,
Schoon gij Mevrouw en ik maar salamander.

Er klopt een hart ook in mijn nedrig borstje,
En daarom bied ik u tot troost dit truffelworstje.

MIJ DER NED LETTERKUNDE TE LEIDEN

Twee albumblaadjes

We kennen ze die fraaie, zoetig-weeë poëziealbums uit de negentiende eeuw, toonbeelden van conventionele burgerlijkheid die wij nu superieur glimlachend doorbladeren. 'Wat zijn ze toch verrukkelijk,' zeggen we ook, 'wat een prachtige (wan) smaak'. En 'wat zijn ze eigenlijk mooi' en vóór alles... *lief.* Elk meisje bezat zo'n poëziealbum en wat waren de meisjes gevleid als Dominee Haverschmidt, de Dichter, daarin een versje wilde schrijven.

Dominee had er vaak heel wat moeite mee: òf hij was niet in de stemming, of het lukte gewoon niet om er wat uit te persen. Het volgende albumblad was voor één van zijn cathechisanten Jaantje van der Hoeven. Het is afkomstig uit familiebezit. Met dank voor de schenkster nemen we het hierbij op. Een treurig versje eigenlijk.

Als een vogeltje te lang in een kooi heeft gezeten,
Dan is het op 't laatst zijn zingen vergeten.
In mijn jonge tijd was ik een redelijk zanger,
Maar, thans, helaas, Jaantjelief, wil het niet langer.
Met de máát zou 't nog gaan, maar het rijm, beste meid,
Dat baart mij ondenkbare moeielijkheid!
Was dat niet het geval, dan begrijpt ge het wel, dat
Gij uw album al maanden terug hadt gehad.
Nu heb ik u schandelijk lang laten wachten.
Waaròp? ... Was 't een lied nog vol schoone gedachten!
Doch geen twijfel, of èlk die er wàt maar van weet,
Vindt: de man, die dit maakte, dat is geen poëet!

In vredesnaam Jaantje! Als gíj dan maar zegt:
Hij dicht wel niet mooi, maar hij meent het niet slecht.

In die hoop blijf ik Uw oude vriend
Fr. Haverschmidt
September 1886

Aan wie het volgende albumblad gericht is? Het is zonder (waarschijnlijk) tijdrovend onderzoek niet na te gaan. Cremer, Schimmel? Met beiden correspondeerde Haverschmidt. Los daarvan, het versje is aardig, maar niet zonder doorhalingen en een ondersteunend versschema ontstaan.

Al gaat men ook niet te gast aan louter nachtegalen
Toch kan het genoegelijk zijn, door den Alkmaarder Hout te dwalen
Gelijk het Haagsche Bosch iemand nog niet behoeft te vervelen
Wanneer hij het somtijds treft dat de grenadiers er niet spelen
Een mensch in het algemeen zij tevreden met het geringe
't Is beter content te Schiedam dan verdrietig te Scheveningen
Niet enkel groote romans schiep uw pen, ook kleine verhaaltjens
Ei duld in Uw Album dan meê en blad met den naam van

Jeroen Brouwers
Bijbel en zelfmoord*

In 'Utrechts Nieuwsblad' (datum mij niet bekend, 1946) stond boven een bespreking door F. Bordewijk van de posthuum verschenen roman 'met de stroom mee' door Jacob Hiegentlich de kop: *Niet vervulde belofte.* Bordewijk begon zijn bespreking met de woorden: *Dit opschrift leide tot geen misverstand. Want het betreft hier niet een auteur die faalde na het wekken van grote verwachtingen - tenzij men als falen zou willen aanmerken dat hij de dood uit vrije wil boven het hachelijke leven verkoos.*

Zelfmoord = 'falen'. Wie zelfmoord begaat is een mislukkeling.

Een jaar later publiceerde Simon Vestdijk in 'Kompas der Nederlandse Letterkunde'[1.] een essay, getiteld 'Advies in zake zelfmoord', waarin hij tot de conclusie kwam: *Zelfmoord is onzinnig. Het wordt tijd een einde te maken aan dit dwaze gebruik. Zelfmoord is steeds een vergissing, berust op zelfbedrog, op een pathologische omneveling van de geest.*

Zelfmoord = 'een vergissing' en 'berust op zelfbedrog'. Wie zelfmoord begaat heeft niet goed nagedacht.

Zelfmoord = 'onzinnig' en 'dwaas'. Wie zelfmoord begaat is krankzinnig.

Zelfmoord = 'pathologisch'. Wie zelfmoord begaat is ziek.

Dominee J.J. Buskes zei in 1971 in een radiodocumentaire[2.] over Hein de Bruin: *Ik heb zijn begrafenis geleid en ik heb met grote nadruk uitgesproken, omdat in gereformeerde kringen veel vraagtekens worden gezet als iemand een eind aan zijn leven maakt, dat wij een kind van God begroeven. Maar een kind van God dat het meer dan vele andere kinderen van God, ongelooflijk moeilijk heeft gehad* ().

Zelfmoord = een aan God onwelgevallige daad. Wie zelfmoord begaat is een zondaar.

Ook de ex-predikant Conrad Busken Huet, - die er, evenmin als Bordewijk en Vestdijk trouwens, de persoon naar was om zich te laten afschrikken door taboes en zich uit te drukken door middel van clichés, - heeft, schrijvende over Willem van Haren, gewaagd van diens 'onzedelijke zelfmoord', bij het overdenken waarvan 'ons geweten' mogelijk geneigd is om 'schuldig' te zeggen...[3.]

Zelfmoord = 'onzedelijk'. Wie zelfmoord begaat maakt zich 'schuldig' aan een handeling die indruist tegen zijn geweten.

In een (overigens walgelijk tendentieus sensatiestuk) in een boulevardblad[4.] werd de zelfmoord van Jan Emiel Daele met het woord 'wanhoopsdaad' omschreven, in hetzelfde stuk werd Daeles wijze van sterven ook 'ziekelijk' genoemd.

Zelfmoord = 'een wanhoopsdaad'.

Zelfmoord = 'ziekelijk'.

Enzovoort.

Het is mijn opvatting niet, dat zelfmoord = dit alles samen en gelijkertijd, of zelfs dat zelfmoord per se aan één van de hier gegeven morele of andersoortige 'defenities' (die alle *veroordelingen* zijn) zou beantwoorden, - maar het past mij niet om in het raam van deze verhandeling daarover te polemiseren. Mijn eigen opvatting omtrent zelfmoord komt eerder overeen met deze van Belle van Zuylen (1740-1805), die ik louter citeer om na al het voorgaande een rustigklinkende tegenstem te laten horen:

* Deze bijdrage is een fragment van een hoofdstuk uit Jeroen Brouwers' essay over 'de zelfmoord in de Nederlandstalige literatuur' *De laatste deur*, eerlang te verschijnen bij De Arbeiderspers, Amsterdam.
Het hoofdstuk waaruit het fragment is genomen is getiteld: *Het taboe.*

Ik heb net zo over het leven nagedacht als zij, maar tenslotte overwoog ik dat ik er een eind aan zou kunnen maken, als het mij inderdaad ondraaglijk werd en dat klagen erover zonder er een eind aan te maken de ontdekking was van een zwakte in mijn gehechtheid eraan of van een overdrijving van mijn geklaag. De ongelukkigen die geen zelfmoord plegen, voeren soms gewetensbezwaren aan, maar ik kan moeilijk geloven dat ze te goeder trouw zijn. Wat nu? Een koning zou zijn onderdanen in de oorlog mogen voeren, maar ik zou geen zelfmoord mogen plegen! En ieders leven zou in ettelijke gevallen afhangen van een of meer anderen, maar niet tot onze eigen beschikking zijn? Ik kan mij dat niet indenken of geloven dat iemand dat zo ernstig meent. In elk geval, als de zelfmoord een misdaad is, gemor is op zijn minst een fout...[5.]

De afwijzende opvattingen en ideeën over zelfmoord, waarvan ik hierboven een bloemlezing heb gegeven, zijn eeuwenoud, en al zijn ze niet 'typisch Hollands' (men vindt ze in alle literaturen van de 'beschaafde', dit is: door het christendom en vervolgens door de psychiatrie gevormde en beheerste wereld), - ze zijn in ieder geval óók 'typisch Hollands'.

Even oud en van alle literaturen is de denkgewoonte die in de veelheid der gevallen gebiedt zelfmoord liefst in de eerste plaats hoe-dan-ook in verband te brengen met 'God', de 'zedelijkheid', het 'geweten'.

Als er één geschrift is dat samenleving en literatuur heeft beïnvloed, ook inzake het taboe rondom zelfmoord, dan is dat: de bijbel. (De bijbel wordt door mij uitsluitend aanvaard als *literair* werk, dat ik ook in die hoedanigheid best Heilige Schrift wil noemen.)

In deze bijbel komen verschillende gevallen van zelfmoord voor (Simson; Saul; de wapenknecht van Saul; Abimelech; Achitofel; Zimri; Rhazis; Judas; - de dood van Jezus Christus wordt door sommigen als een indirecte zelfmoord beschouwd). Ook zelfmoordgedachten komen in de bijbel voor (Rebekka; Mozes; Elia; Jona). Maar niet komt in de bijbel ook maar één passage, zelfs maar één woord, voor, waaruit expliciet veroordeling van zelfmoord blijkt of kan worden afgeleid. De verwijzing naar de bijbel, die wat betreft zelfmoord zou leren dat deze handeling laakbaar en dus verboden zou zijn, kan er onmogelijk een zijn naar de bijbelteksten zèlf die over het onderwerp handelen, - die verwijzing is er dan ook een naar de onafzienbare overvloed aan benauwende *interpretaties* die van die teksten zijn gegeven, en gelijkertijd naar het (vaak niet uitsluitend godgeleerde) gezag van de personen die deze interpretaties plegen te verzinnen.

Vele katholieke kerkvaders, van Augustinus tot Thomas van

Aquino, hebben met de hand op de bijbel zelfmoord met kracht verworpen. De katholieke zelfmoordenaar werd zelfs gestraft: hem werd een kerkelijke begrafenis geweigerd, zijn zelfmoord mocht niet officieel worden bekend gemaakt, hij werd in niet-gewijde grond begraven. (Zelfs de *niet*geslaagde zelfmoord*poging* van een katholiek werd bestraft: hij werd voor twee maanden geëxcommuniceerd.) Ook de kerkhervormers Luther, Melanchton en Calvijn hebben zelfmoord veroordeeld, daar nu eenmaal in de bijbel staat: *Gij zult niet doden.* ‘Het hoort tot de fundamentele rechten van de mens dat zijn lichamelijk leven geëerbiedigd wordt, zoals het tot zijn fundamentele plichten behoort eerbied te hebben voor het eigen leven en dat van anderen.’ ‘Het leven is een gave Gods, waarover de mens niet vrij kan beschikken maar dat hij met religieuze eerbied moet bejegenen.’ Protestantse zelfmoordenaars, zo vond ook Luther, hadden geen recht op een christelijke begrafenis. In protestantse dorpen in Groningen werd het lijk van de zelfmoordenaar tot pulver verbrand, in Friesland was het gebruik om zelfmoordenaars te begraven onder de drup van de dakgoot, aan de noordzijde van de kerk, die gold als de verachtelijkste plek die denkbaar is om als graf te bestemmen.[6.]

De strafmaatregelen van de kerk hebben ook het wereldlijk gezag geïnspireerd tot het bestraffen van de zelfmoordenaar (: zijn goederen werden verbeurd verklaard; zijn lijk mocht niet door de deur het huis uit worden gedragen, maar moest met touwen door een gat in de muur worden weggesleept, liefst door een paar honden, nog liever door een ezel; zijn lijk werd, al dan niet in stukken gesneden, op het rad te kijk gesteld; enzovoort). Dit geschiedde onder het aanroepen van God, - de dominee stond er bij, of anders de pastoor wel, Heilige Schrift in de hand om daaruit voor te lezen wat er niet in stond, namelijk dat zelfmoord een misdaad zou zijn tegen de wetten van God, de natuur, de rede en de samenleving.

In Engeland werd de eerste formele verdediging-zonder-enigvoorbehoud van zelfmoord geschreven door John Donne (1572-1631), deken van de St. Paul's kathedraal te Londen, die gold als de beroemdste en invloedrijkste prediker van het land, - zijn predikaties behoren tot de beste van de zeventiende eeuw.[7.] Om de geschiedenis geen geweld aan te doen: Donne schreef deze verdediging vóórdat hij (in 1615) tot geestelijke was gewijd, en het werk verscheen pas in 1646, vijftien jaar na zijn dood, achtendertig jaar nadat het was geschreven. Maar toen het verscheen was het wel omstraald door de aureolen van het prestige en de internationale, zelfs tot Nederland doorgedrongen, roem van de predikant en letterkundige John Donne, die na zijn dood tevens was ontdekt als een van de grootste dichters van zijn dagen, die ook de dagen waren van William Shakespeare. Juist omdat het een werk van deze gezaghebbende John Donne was, veroorzaakte het in Engeland veel deining, die tot uiting kwam in de geschriften van minstens zovele voorals tegenstanders.

Donne's verdediging van zelfmoord heet ‘Biathanatos’, en is ondergetiteld: *Een verklaring van die paradox of stelling dat zelfmoord niet zo vanzelfsprekend een zonde is, dat het nooit iets anders kan zijn* (). In zijn voorwoord bekent de auteur dat hij zijn leven lang zelfmoordneigingen heeft gehad, ongeacht het geluk of het verdriet dat hem beschoren was op de momenten waarop hij deze neigingen gewaar werd. De slotconclusie van zijn vertoog luidt, dat *in alle tijden, op alle plaatsen, bij alle gelegenheden, mensen van elke rang (zelfmoord) hebben gecultiveerd en er toe hebben geneigd.*[8.] Uit Alvarez[9.] schrijf ik over, dat men wel eens heeft beweerd dat Donne's enorm geleerde verhandeling over zelfmoord in niet-christelijke beschavingen en in de dierenwereld, vooral in verband met zijn hierboven geciteerde

slotconclusie, zou kunnen worden gezien als een primitieve psychologische studie, een eerste ruwe schets voor Freuds theorie van de doodsdrift. Alvarez: ‘Volgens deze opvatting is Donne's bezetenheid door de dood toen hij zich tot geestelijke liet wijden niet verdwenen, maar eenvoudig “overgebracht van het rijk van de psychologie naar dat van de theologie”. Vandaar de voortdurende nadruk op de dood in zijn preken ().’

John Donne.

Donne stierf niet door zelfmoord. Toen hij zijn levenseinde voelde naderen liet hij zichzelf schilderen in zijn lijkkleed, ogen gesloten, handen gekruist. Dit portret van hemzelf als dode hing hij boven zijn bed, waarin hij zich soms ‘oefende’ in dood-zijn door de lichaamshouding van een opgebaard lijk aan te nemen. De laatste, tevens langste, preek die hij hield, ‘Death's Duell’, maakte op tijdgenoten een verpletterende indruk: ‘Toen hij, tot verbazing van sommige aanwezigen, op de preekstoel verscheen, dachten velen dat hij was gekomen niet om versterving te prediken met de stem van een levende; maar sterfelijkheid met het vervallen lichaam en het gelaat van een stervende... Velen die toen zijn tranen aanschouwden en zijn zwakke, holle stem hoorden, zeiden dat naar hun mening de tekst profetisch was gekozen en dat dr. Donne zijn eigen begrafenispreek had uitgesproken.’[10.]

Een overeenkomst tussen de Engelse predikant-dichter John Donne en de twee eeuwen later geleefd hebbende Nederlandse predikant-dichter François Haverschmidt-Piet Paaltjens is: beider bezetenheid door de dood die ‘toen zij zich tot geestelijke lieten wijden niet verdween, maar eenvoudig werd “overgebracht van het rijk van de psychologie naar dat van de theologie”.’ Beiden preekten over de dood: Donne zo adembenemend mooi dat hij zelfs, nadat hij ooit in Den Haag had gepreekt, door de Staten van Holland werd begiftigd met ‘de gouden medaille van de Synode van Dordt’, Haverschmidt zo verstikkend dat de gelovigen het niet wilden horen en ten slotte uit de kerk wegbleven.

Haverschmidt vlak voor zijn dood (in 1894) moet er lichamelijk en geestelijk zo aan toe zijn geweest als Donne vlak voor zijn dood. Haverschmidt liep ‘licht gebogen’ en met ‘enigszins slepende gang’: ‘hoe gebukt en wankel liep hij’, als ‘een schim van zijn vroegere zelf’.[11.] ‘In 1893 zagen zijn vrienden al dat het verkeerd zou gaan. Maanden verkeerde men in hoop en

vrees. Een langdurig verblijf in de rustige natuur had ook niet het gewenste gevolg. Op kerstmis van dat jaar hebben zijn geestverwanten hem voor het laatst gehoord. Hij was op kerstmorgen in de zaal van Paulus, toen het bericht kwam dat de predikant die de godsdienstoefening leiden zou, plotseling verhinderd was. Bij die gelegenheid heeft hij toen nog een woord gesproken, maar de moeite die het hem blijkbaar kostte, deed hem spoedig eindigen.'[12.]

Haverschmidt heeft, net als Donne, zijn leven lang met zelfmoordneigingen te kampen gehad, - Donne was, net als Haverschmidt, een depressief, gekweld en tobberig mens (volgens sommige tijdgenoten was Donne ook een voortdurend mopperend, klagend en chagrijnig mens, wat Haverschmidt niet was, al kon ook Haverschmidt wel op een zagende manier blijven dóórklagen).

Donne heeft er goed aan gedaan predikant te worden: zijn biografie wijst uit dat hij er zichzelf mee in maatschappelijke zin uit de goot en in intellectuele zin uit een geestelijke impasse heeft gehaald. Haverschmidt zou er beter aan hebben gedaan als hij niet predikant was geworden of als hij, zoals sommige van zijn collegae predikant-letterkundigen (bij voorbeeld Conrad Busken Huet en Allard Pierson), het ambt bij tijds had verlaten. Zowel Donne als Haverschmidt heten 'vrijzinnige' predikanten te zijn geweest (bedoeld in àndere dan kerkelijke betekenis: 'ondogmatisch', 'onafhankelijk denkend'. Wat voor mij als kwalificatie even ledig, onzinnig en onmogelijk is als '"progressief" priester', immers: de *aard* van ieder kerkelijk ambt is nu eenmaal die der behoudendheid, - hoe kan men op 'vrijzinnige' ('onafhankelijke') of 'progressieve' wijze ideeën en standpunten belijden die qualitate qua onvrij en conservatief zijn?)

Dat Haverschmidt een even brave dominee als iedere andere brave dominee is geweest, valt na te lezen in zijn preken, waaruit het tegendeel van 'vrijzinnigheid' of 'onafhankelijk denken' spreekt, - wat er echter wèl uit spreekt is datgene wat aan 'vrijzinnigheid' vooraf zou kunnen gaan: twijfel aan de waarheden van het door hem gepredikte geloof, twijfel aan zijn eigen integriteit als verdediger van die door hem betwijfelde waarheden. De bijna spreekwoordelijk geworden 'worgengel' van dominee Haverschmidt moet de personificatie zijn geweest van zijn worgende twijfel en van het hem worgende besef dat hij niet in staat was om zichzelf te bevrijden van de onzalige ideologie die hij moest ontlenen aan het Boek Van De Taboes, de bijbel. In een preek heeft hij in verband met dat Boek gezegd: 'Er zijn ogenblikken - en waren het slechts ogenblikken! - dan wil mij het evangelie zo onduldbaar zwaar voorkomen, en ik kan maar niet begrijpen waarom het evangelie, dat is immers een goede, een blijde boodschap heet. Want instede van mij op te beuren en mij blijmoedig te stemmen maakt het mij angstig en moedeloos en ik zou haast wensen dat ik er nooit iets van vernomen had.'[13.]

Zou Haverschmidt wèrkelijk 'vrijzinnig' van opvatting of karakter zijn geweest, dan zou hij zich door zijn twijfel ten slotte niet hebben laten verstikken, maar de toga aan de kapstok hebben gehangen. De predikant Haverschmidt was als denker precies zo groot als Piet Paaltjens groot was als dichter: niet héél groot, - niet een John Donne. Haverschmidt bezat niet de intellectuele brillance van Donne, ook niet diens exuberantie, ook niet diens woordkunstige talent. De preken van Haverschmidt zijn babbelsermoenen, zowel in godsdienstige als in letterkundige zin, - behoudens hier en daar een klein fragment waarin iets vonkt dat misschien in welke zin dan ook 'bevlogenheid' mag worden genoemd, zijn die sermoenen van een worgende saaiheid en doodgewoonheid.

Haverschmidt stierf door zelfmoord, - op de leeftijd die ook Donne had toen hij stierf: negenenvijftig jaar.

Uit het zelfmoordboek 'Biathanatos' van John Donne licht ik de volzin: *Mij dunkt, ik heb de sleutels van mijn kerker in mijn eigen handen en geen geneesmiddel is zo probaat voor mijn hart als mijn eigen zwaard.*

Uit een preek van Haverschmidt, gehouden vier jaar voor zijn dood, licht ik de volzin: *Hebben wij niet de sleutel bij de hand die ons naar buiten leidt?*[14./15.]

Haverschmidt heeft het in zijn preken ettelijke malen over zelfmoord gehad, maar nooit anders dan in de geijkte, hem zogenaamd door de bijbel voorgehouden zin: die van het taboe.

Zelfmoord was volgens Haverschmidt maar in één geval geoorloofd: - als er een moedige, liefst vaderlandslievende, daad mee wordt gesteld. In een in 1887 gehouden preek zei hij: *Dan hebben wij te kiezen tusschen een zekeren, of althans een hoogstwaarschijnlijken dood. Wij hebben gelezen van een Regulus en een Beiling, van een Schaffelaer en een Reinier Claassen. De oudsten onzer hebben herinnering aan de zelfopoffering van Van Speijk. Onlangs werd deze laatst(e) genoemd 'een onverantwoordelijke daad'. Maar ons volk in het jaar 31 dacht er anders over, en ik hoop dat er nog vele hollandsche knaapen, en moeders ook, zijn zullen, die er niet zoo over denken.*[*)]

Deze gedachte kon (kan) door iedere schriftgeleerde zonder enig risico worden verantwoord en verdedigd, - hij hoefde (hoeft) maar te verwijzen naar min of meer analoge zelfmoordgevallen zoals die in de bijbel worden verhaald:

De bijbelse krachtpatser Simson stelde een moedige, vaderlandslievende daad door het paleis van de filistijnen te laten instorten 'boven al het volk dat daarin was', onder welk volk hijzelf was. Een daad van zelfopoffering tot volvoering waarvan, zo staat geschreven, Simson van God persoonlijk de kracht had ontvangen. Simson werd netjes in het graf van zijn voorouders begraven, - Simson werd bezongen als een held. (Met een beetje wringen en fantasie kan men de zelfopofferende, vaderlandslievende heldendaad van Reinier Claassens en Jan van Speyk met die van Simson vergelijken.)

De bijbelse koning Saul stortte zich in zijn zwaard om niet in handen van zijn vijanden te vallen. Hij werd plechtig ten grave gedragen, er werd zeven dagen lang officieel om zijn dood gerouwd, ook Sauls opvolger David gaf openlijk uiting aan zijn verdriet en respect voor de overledene. (Jan van Schaffelaar stortte zich van een toren opdat zijn strijdmakkers niet in de handen van de vijand zouden vallen: - zeer inventief hoeft men niet te zijn om de zelfmoorden van Saul en Van Schaffelaar met elkaar in verband te kunnen brengen.)

Tegen zelfmoordgedachten en -voornemens had Haverschmidt voor zijn kerkvolk maar één remedie: geen andere dan de geijkte, die er uit bestaat, de kandidaat-zelfmoordenaar er op te wijzen dat er ook nog zoveel moois, goeds, blijs, positiefs en bemoedigends in de wereld is: *dat er veel in het leven gevonden wordt, om ons te verzoenen met onze kwellingen en onzen tegenspoed* (zelfde preek). Hij deed voorkomen alsof het allemaal zo'n vaart niet kon lopen met de 'levenslast' van de 'rusteloze klagers' 'voor (wie) er niets meer (valt) te hopen' en 'wier onbillijkheid en ondankbaarheid () aan het licht komt' als ze zich door onderhavige domineespraat met een kluitje in het riet voelen gestuurd. In dezelfde preek sprak Haverschmidt: *Weet gij, wat voor deze pruttelaars en kniesoren goed zou zijn? Dat een machtig tiran hen in vollen ernst voor de keuze stelde, om aan hun rampzalig en hopeloos aanzijn een einde te maken. Zonder pijn hen te vernietigen! Was dat niet de grootste weldaad, die hun ten deel kon vallen? Maar daarvoor zouden zij wel hartelijk passen! Och, hun levenslast is zoo ondragelijk niet als zij hem wel voorstellen!*

Het lijkt wel of de dominee met gekwezel als dit zichzelf moed stond in te praten. Hij was, toen hij deze preek hield, nog zeven jaar verwijderd van het tijdstip dat die 'machtige tiran' hemzèlf 'in vollen ernst voor de keuze stelde'. *In 't kort*, zei

*) Zie aanhangsel.

Haverschmidt, en misschien zei hij het met vèrdragende, harde galm, om te overstemmen wat hij eigenlijk (of wèrkelijk) maar dan veel zachter en niet ten overstaan van kerkpubliek zou willen zeggen, - *In 't kort*, *men besluit met dan toch nog*

wel wat te willen blijven. En tot die slotsom geraken zelfs zulken, die even tevoren ten einde raad den wensch niet konden onderdrukken: kwam de dood maar en maakte een einde aan mijn ellende! (zelfde preek).

Haverschmidt illustreerde dit met een verhaaltje:

Inderdaad de fabel van den ouden houthakker is naar het leven gedicht. Hij zag geen kans den zwaren takkenbos verder te slepen, en in zijn wanhoop riep hij: Dood, verlos mij van mijn duldeloozen last. Toen kwam de dood en bood zich dienstwillig aan... Maar de oude zag hem nauwelijks, den afgrijselijken helper, of hij haastte zich den vracht weer op te nemen. Dank u, zeide hij, ik zal het nog wel wat zonder u stellen (zelfde preek).

En met nòg een verhaaltje, even beschamend onnozel:

O, de bekende snaak uit de volksvertelling had nog zoo kwaad niet gezien. Hij nam op zich, een heel hospitaal met lijders te genezen. Eerst liet hij al de zieken vrij uitweiden over hun kwalen, waarbij de een al erger dan de ander bleek te zijn. Maar toen hij tot zijn geneesmiddel wilde overgaan en daarvoor het bloed eischte van den ergsten van allen, toen was er niet één, die zich niet direct veel beter voelde en in een oogenblik was het ziekenhuis ontruimd door al de vluchtende herstelden (zelfde preek).

En verder treft men in de preken van de gekwelde dominee Haverschmidt vele malen *alle* vooroordelen omtrent en veroordelingen van zelfmoord aan als in het begin van deze paragraaf zijn opgesomd. Alsof de predikant zichzelf op welhaast masochistische wijze van de ‘slechtheid’ van zelfmoord wilde blijven overtuigen en tevens zichzelf onophoudelijk alle aspecten van die ‘slechtheid’ voor ogen wilde houden. Alsof hij zichzelf van *zijn eigen* ‘slechtheid’ wilde blijven overtuigen, ten slotte waarschijnlijk tegen beter weten in, - misschien om er zijn angst voor die ‘slechtheid’ en zijn wroeging om die ‘slechtheid’ mee te paaien.

Preek van Haverschmidt, zomer 1887: *Want ontegensprekelijk is het dat er heel wat gebeuren moet om iemand afkeerig te maken van het leven. Dat daartoe minstens waanzin nodig is, een langzaam gekoesterde en ten laatste onoverwinnelijk geworden waanzin - ofwel een oogenblikkelijke ingeving, zoo hevig dat iedere overweging erop afstuit.*

Zelfmoord = ‘waanzin’.

Preek van Haverschmidt, zomer 1889: () *rusteloos verlangen naar den eeuwigen slaap. Wat zeg ik? Grijpen naar de verdooving waaruit men niet meer ontwaakt. Maar zooiets is zondig, zegt gij... ik voeg erbij, het is een ziekte.*

Zelfmoord = ‘zonde’.
Zelfmoord = ‘een ziekte’.

Preek van Haverschmidt, februari 1892: *Walgen van het leven is geen stervensmoed, en indien er tot zelfmoord kracht behoort, dan is het die der wanhoop en radeloosheid.*

Zelfmoord = ‘een wanhoopsdaad’.

Enzovoort.

Wel vroeg de dominee in al zijn zelfmoordpredikaties van het kerkvolk begrip en mededogen voor ‘“ellendigen, de bitter bedroefden van gemoed” die verlangen naar de dood’.[16.] ‘En zo dan ook geen smaad (over hen)’, zei hij.[17.] Hij riep op tot *medelijden met deze rampzaligen, die in een ogenblik van zwakheid een benarde post verlaten,*

die gebrek aan doorzicht geen eervolle uitweg deed vinden, zodat hem niets scheen over te blijven dan zich blindelings te werpen in de armen van de worgengel.[18.]

(Wie zelfmoord begaat = 'een rampzalige'.

Zelfmoord = 'een zwakheid'.
Zelfmoord = 'niet eervol'.)

Haverschmidts vermaarde 'worgengel'-preek dateert van 1885, negen jaar voor zijn zelfmoord. Het gevecht met die engel, in dezelfde preek ook genoemd 'de vampier des doods', was omstreeks dit jaartal in volle gang, maar toch al in het stadium dat de dominee begon in te zien dat de engel zou gaan winnen:

Hij, de worgengel, verstaat geen scherts, wie hem spelend de hand reikt, die laat hij niet meer los, die sleept hij mee tegen wil en dank om in het eind hem neer te storten in een eigenwillig gedolven graf.[19.]

Zelfmoord was voor Haverschmidt klaarblijkelijk toen al onontkoombaar: - hij zou 'tegen wil en dank' worden 'meegesleept' naar een 'eigenwillig gedolven' graf.

Vier jaar later (zomer 1889), - vijf jaar voor zijn zelfmoord, predikte hij nog altijd de 'zondigheid' en de 'ziekelijkheid' van zelfmoord, maar wees, duidelijker al, op de onontkoombaarheid ervan met de woorden: *Niettemin zelfs de strengste plichtsbetrachting onderdrukt de zucht niet die opwelt uit het diepst van ons wezen.*

Weer een jaar later (december 1890), - vier jaar voor zijn zelfmoord, - sprak hij vanaf het preekgestoelte: *Het dier is eigenlijk alleen gelukkig, want het kent geen zelfverwijt, geen zelfkwelling. En nog gelukkiger de plant, ja de steen in bewustelooze schoonheid, ongenaakbaar voor het gevoel, voor strijd. Hier rust de eeuwige rust. Zal hij voor ons ook weggelegd zijn als ons stof tot stof is wedergekeerd? O, dat wij het maar met zekerheid wisten! Wij wisten dan meteen wat ons te doen stond. Hebben wij niet de sleutel bij de hand die ons naar buiten leidt? Dan neen, dat is juist het ergste: wij weten ook dat niet.*

Twee jaar voor zijn zelfmoord (februari 1892) was de toon van de preek die Haverschmidt hield al onmiskenbaar die van de moedeloosheid: *Wat kan het ons eigenlijk schelen of een leven ophoudt dat zijn beste, zijn wezenlijke waarde moest derven. Doch meene niemand dat zij die zoo denken te benijden zijn en beter toe dan de ijverigen en getrouwen wien het smartelijk aandoet dat er een nacht aankomt waarin niemand werken kan.* (Het was in deze preek dat Haverschmidt zei, dat als er kracht nodig is om zelfmoord te begaan, die dan 'die der wanhoop en radeloosheid' is.)

Enige maanden voor zijn zelfmoord ten slotte, in de laatste preek die hij hield, leek Haverschmidt ten overstaan van de kerkgemeente toe te geven, tevens aan te kondigen, dat zijn strijd was gestreden, niet alleen met de 'worgengel', maar ook met zijn twijfels over het geloof en zijn ambt. Hij sprak van de 'moed' die nodig is *om het zich eerlijk te bekennen: 'ik kan niet, ik mag niet, want ik geloof het niet meer'*.[20.]

Hiermee had hij zich van de hem opgedrongen taboes bevrijd. Vanaf hier 'zagen zijn vrienden al dat het verkeerd zou gaan'. Haverschmidt sloeg de bijbel dicht en hing zich op.

De eerste zelfmoordenaar van wie de bijbel (Oude Testament) gewaagt was Achitofel, die aanvankelijk de raadsman was van David en daarna de raadsman van Absolom, aan wie hij de raad gaf David te doden. Toen Absolom deze raad niet opvolgde hing Achitofel zich op ('Tweede Boek van Samuel', hoofdstuk 17, regel 23).

De laatste zelfmoordenaar van wie de bijbel (Nieuwe Testament) gewaagt was Judas, de leerling en penningmeester van Christus, die Christus verried en uit

wroeging daarover een eind aan zijn leven maakte. Volgens het evangelie van Mattheus (hoofdstuk 27, regel 5) hing Judas zich op. In het boek ‘Handelingen der apostelen’ (hoofdstuk 1, regel 18) heet het over Judas' dood: (Judas) ‘viel voorover en barstte middendoor, en al zijn ingewanden werden uitgestort’, - maar volgens protestantse bijbelinterpreten, Maarten Luther voorop, dient men ook in deze beschrijving de beschrijving van zelf-ophanging te zien.

Zoals vaker in de bijbel het Oude Testament vóóruit verwijst naar het Nieuwe Testament, zo ook hier. Achitofel is de vóórafbeelding van Judas, en beide verhaalpersonages vormen elkaars pendant. De overloper Achitofel verried in David de stamvader van Christus, de overloper Judas verried Christuszèlf. Beide personages komen op dezelfde manier om het leven, zodat het lijkt of de bijbel daarmee ‘wil zeggen’: wie overloopt

en verraad pleegt dient zichzelf te doden en wel door middel van ophanging.

(Dit heb ik zelf verzonnen. Wat *ik* ermee 'wil zeggen' is: dat er niets gemakkelijker is dan interpreteren. Wat men er slechts voor nodig heeft is fantasie, - 'wetenschap' komt er in ieder geval volstrekt niet aan te pas, en enige 'waarde' heeft het ook niet.)

Voelde dominee Haverschmidt zich, nadat hij de taboes van zich af had geschud, een 'overloper' en 'verrader' van Christus en Christus' leer en heeft hij daarom de zelfmoordmethode gekozen die hem in die hoedanigheid door de bijbel als het ware leek te worden 'voorgeschreven'? Kon Haverschmidt niet leven met zijn wroeging over dit 'verraad' en heeft hij daarom willen sterven als Judas die ook niet kon leven met zijn wroeging?

Het komt mij zinloos voor, enigerlei 'symbool-interpretatie' aan een bepaalde zelfmoordmethode te verbinden, zoals in de psychiatrie wel wordt gedaan, - maar voor mij staat wel vast dat Haverschmidt de allerellendigste zelfmoordmethode heeft gekozen die denkbaar is: Haverschmidt, die zich de dood voorstelde als een 'worgengel', heeft zichzelf in letterlijke zin geworgd.

Men kan zich ophangen, zo, dat men, na de strop om zijn nek te hebben bevestigd, van een hoogte afspringt en bewerkstelligt dat men door de schok van het touw, op het moment dat dit zich spant, zijn nek breekt en op slag dood is. Ook kan men zich ophangen door met zijn hoofd in de strop te gaan hangen en *niet* van een hoogte af te springen: al hangende bewerkstelligt men dat men door de strop wordt geworgd. Deze methode kan plaats vinden bij voorbeeld bij ruimtegebrek of anderszins gebrek aan 'faciliteit' (er zou niets voorhanden kunnen zijn om van af te springen), - de zelfmoordliteratuur maakt zelfs melding van gevallen waarbij deze soort ophanging plaats vond terwijl de zelfmoordenaar door ruimtegebrek daartoe genoopt de kniel- of de hurkhouding had aangenomen. Er is reden om aan te nemen dat sommige godsdienstige (maar dan altijd wel protestantse) zelfmoordenaars deze laatste methode van ophanging kiezen om met het volvoeren van de daad gelijkertijd zichzelf op een verschrikkelijke wijze voor hun zelfmoord te straffen, immers: 'God', 'het geweten', 'de zedelijkheid', 'de bijbel', 'de zonde', 'de *rechtvaardige straf* voor de zonde'... Deze zelfstrangulatie moet een gruwelijke methode van zelfmoord zijn, - pijnlijk en vooral traag: de dood treedt pas na minuten in terwijl de zelfmoordenaar hangt te spartelen als een konijn in een strik.

Haverschmidt, die zichzelf verhing in de strop die hij had gemaakt van het gordijnkoord van zijn bedstede, moet op de laatste manier zijn gestorven: hij was niet op slag dood, terwijl de strop hem langzaam worgde heeft hij gesparteld. R. Nieuwenhuys' documentenbundel omtrent Haverschmidt, 'De dominee en zijn worgengel', eindigt met het citaat uit een brief van een vrouw[21.] over de dood van Haverschmidt: *er was een Bedstede in dat huis en daarin heeft hij zijn laatste strijd gestreden de tekenen waren zichtbaar doordat hij met zijn schoenen aan het beschot heeft bekrast.*

Hoewel in het stadje Schiedam, waar Haverschmidt stierf, iedereen van de zelfmoord van de dominee op de hoogte was, kreeg Haverschmidt een nette, christelijke begrafenis, waarbij alle dominees de baar van hun overleden confrater volgden. Nieuwenhuys meldt dat *in geen van de herdenkingsartikelen of toespraken zelfs maar op de zelfmoord (is) gezinspeeld.*

Zo werd de barst in het zelfmoordtaboe, die was veroorzaakt door de zelfmoord van dominee Haverschmidt, met schijnheiligheid en zwijgzaamheid weer dichtgesmeerd en onzichtbaar gemaakt, - zoals het altijd was geweest.

Er is nog een protestantse theoloog-letterkundige die door zelfmoord om het leven is gekomen: - de Duitser Jochen Klepper (1903-1942), schrijver van romans,

gedichten, essays en journalistiek werk. Hij was de zoon van een predikant, studeerde theologie, was Luther-adept, heeft van zijn leven één kerkdienst geleid, wijdde zich vervolgens uitsluitend en met nogal groot succes aan de literatuur. 'Der Vater' is een van zijn bekendste romans; in het 'Liedboek' van de Nederlandse protestanten staan twee gezangen van Jochen Klepper: de nummers 130 en 155, respectievelijk vertaald door J.W. Schulte Nordholt en Ad den Besten.

In het antisemitische Duitsland van de jaren dertig huwde Klepper een joodse weduwe met twee dochters: behalve uit liefde voor die vrouw deed hij dat uit solidariteit met het lot van de opgejaagde joden, - Klepper wenste met een officieel huwelijk een officiële daad van persoonlijk protest te stellen, hij was een principieel en moedig man. Hoe dit hem geestelijk heeft genekt staat in zijn later gepubliceerde dagboeken te lezen, - maatschappelijk werd hij door zijn huwelijk een uitgestotene, aan wie het publiceren van zijn werk onmogelijk werd gemaakt, terwijl ook aan zijn vaste medewerking aan de radio een einde werd gesteld en hij door de uitgeverij waarvoor hij werkte werd ontslagen. Een van de dochters, de oudste, slaagde er na de Kristallnacht (1938) in naar Engeland te vluchten; pogingen om ook de jongste dochter nog tijdig het land uit te krijgen mislukten.

De overtuigd godsdienstige, zeer religieuze Klepper schreef in zijn dagboek:

Mijn instelling tegenover de zelfmoord heeft zich snel veranderd. Met welk recht trok ik grenzen? Met welk recht zei ik over deze schuld dat zij niet vergeven zou kunnen worden? Wij weten wat zelfmoord in ons geval zou zijn: drievoudige moord, ongehoorzaamheid jegens God, vlucht uit Zijn leiding, wegwerpen van het vertrouwen. Maar het is niet de onvergeeflijke zonde tegen de Heilige Geest, het is niet meer dan de zonde die een Christen tot het einde met zich meesleept. Alleen wie in de afgrond moet kijken, ziet ook de grond.

Samen met zijn vrouw en jongste dochter beging Jochen Klepper op 11 december 1942 te Berlijn zelfmoord door vergassing.

In 1978 verscheen de biografie 'Jochen Klepper. Ein Leben zwischen Idyllen und Katastrophen'[22.] door Rita Thalmann.

In zijn bespreking van deze biografie in 'Hervormd Nederland' (22.12.1979) zal Martien Beek het taboe rondom zelfmoord opnieuw bevestigen en bestendigen door de zelfmoord van Klepper diens 'onaanvaardbare einde' te noemen.

Zelfmoord = 'onaanvaardbaar'.

Rita Thalmann schrijft op de laatste bladzijde van haar Klepperbiografie:

Zo dacht in die tijd een rechtschapen Duits burger, wiens Pruisisch-luthers en konservatief wereldbeeld niet alleen hem, maar de meerderheid van het Duitse volk in een slop heeft geleid. Menigeen heeft zich gedrongen gevoeld, achteraf Kleppers zelfmoord zonde te noemen. Zonde, deze vertwijfelde kapitulatie van drie weerloze mensen? Zonde was en is de indoctrinatie - van jongsaf - met een ideologie van zogenaamd door God gewilde bindingen, die de geest van zijn vermogen berooft om kritisch te oordelen. Zonde was en is een leer, die door blind vertrouwen op Gods beschikking en leiding de mens dringt tot berustend geduld, hem de weg verspert tot handelen in verantwoordelijkheid.

Ik ontleen dit citaat aan een artikel over Jochen Klepper in de 'Leeuwarder Courant' (Wekelijkse bijlage, 12.8.1978), geschreven door J. Hoogenkamp.[23.] De auteur voorziet het citaat van dit commentaar:

Eigenlijk dus een verontrustend appèl op alle opvoeders in gezin, school, maatschappij en kerk. Wat zijn wij bezig te leren en dus door te geven?

Aanhangsel

Zelfmoordenaars uit de vaderlandse geschiedenis genoemd in een preek van dominee François Haverschmidt

In een in 1887 gehouden preek over zelfmoord (zie blz. 55) zei dominee Haverschmidt:

Wij hebben gelezen van een Regulus en een Beiling, van een Schaffelaer en een Reinier Claassen. De oudsten onzer hebben herinnering aan de zelfopoffering van Van Speijk.

Haverschmidt somde hier een aantal zelfmoordenaars en zelfopofferaars op, onder wie alleen Regulus niet tot de vaderlandse geschiedenis behoort:

Regulus, Marcus Attilius. Romeins veldheer in de eerste Punische oorlog. Werd in 255 v.Chr. door de Cartagers gevangen genomen en vijf jaar later door dezen naar Rome gezonden om er de vrede te bepleiten. In plaats hiervan riep hij de Romeinen op tot volharding in de strijd, keerde in gevangenschap terug naar Cartago en werd daar op gruwelijke wijze vermoord.

(In plaats van Regulus zou Haverschmidt de vaderlandse held, zijn collega Antonius *Hambroek* hebben kunnen noemen: ten tijde van de Oostindische Compagnie Nederlands predikant op Formosa. Door de Chinese zeerover Coxinga werd Hambroek naar de commandant Cojet van de sterkte Zeelandia gestuurd, om deze aan te raden zich aan de piraten over te geven. In plaats hiervan raadde Hambroek de commandant het tegendeel aan, keerde vervolgens trouw aan zijn woord naar de zeerover terug en werd onthoofd.)

Beiling, Albrecht. Aanvoerder van de Kabeljauwen. Verdedigde in 1425 kasteel Schoonhoven tegen de krijgsoverste van Jacoba van Beieren. De overlevering wil dat hij levend werd begraven. De Beiling-figuur, in verband gebracht met de eveneens 'levend begraven' Lazarus uit de bijbel, figureert in 'De opstandige dode' (1964) door Willem Brakman en in enige andere vroege romans van deze auteur.

Schaffelaar, Jan van. Kabeljauws beroepssoldaat. In dienst van de bisschop van Utrecht streed hij tegen de stad Amersfoort. Op 16 juli 1482 sprong hij van de toren van de kerk van Barneveld om van de Hoeksen lijfsbehoud voor zijn manschappen te verkrijgen.

Ziet gij gindse toren daar, van woedend volk omringd,
Ziet gij Jan van Schaffelaar die zich te bersten springt?

Dit zijn versregels van Jan Frederik Helmers. Het Van Schaffelaar-gegeven werd ook door Hendrik Tollens verwerkt in een verhalend gedicht uit 1807, maar bleef in de Nederlandse letteren vooral bekend door de vierdelige historische roman (1838) 'De Schaapherder. Een verhaal uit den Utrechtschen oorlog van 1481 tot 1483' door J.F. Oltmans.

Claassen, Reinier (soms ook gespeld Claassens). Nederlands zeeofficier, vice-admiraal van Zeeland. Liet zich in 1606 bij Kaap Sint-Vincent met zijn schip in de lucht vliegen om niet in handen van de Spanjaarden te vallen.

Speyk, Jan Carel Josephus van, 1802-1831. Amsterdamse weesjongen die zeeofficier werd. Toen tijdens de Belgische opstand zijn kanonneerboot op de Schelde voor Antwerpen was afgedreven en in handen van de vijand dreigde te vallen, stak Van Speyk de lont in het kruit en vloog met vriend en vijand de lucht in: - dit is de 'onverantwoordelijke daad' waar Haverschmidt aan refereerde. *De daad van Van Speyk (kon) niet nalaten de ganse Helicon met zijn poëten en poëtasters in rep en roer te brengen*, schreef R.C. Bakhuizen van den Brink, toen nog student te Amsterdam. *De dichter stelt ons Van Speyk voor in de nood; laat deze zich zo*

lang bedenken dat, indien de held zulks had gedaan, de Belgen in die tijd zeker al het kruit uit de boot hadden kunnen lossen. Na enige honderden rijmwoorden te hebben verspild, na enige antithesen sterk als deze: 'onsterfelijk, schoon dood!' besluit de dichter(?) met ons te doen opmerken, dat iedere rukwind voortaan een lofzang op Van Speyk zal zingen. De echo's van de knal die de ontploffing van Van Speyks kanonneerboot teweeg bracht klinken in de Nederlandse letteren door tot in de 'Memoires of gedenkschriften van Minister Pieter Bas' (1937) door Godfried Bomans.

Eindnoten:

1. De Bezige Bij, Amsterdam 1947.
2. Uitgezonden door de NCRV. De tekst van deze radiodocumentaire heeft Wim Hazeu ten dienste gestaan bij het schrijven van zijn Inleiding bij Hein de Bruin, *Het ingekimde land* (Bosch & Keuning n.v., Baarn 1976), uit welke Inleiding het hier gegeven citaat afkomstig is.
3. Conrad Busken Huet, *De school van Bellamy.* In: *Litterarische phantasien en Kritieken*, deel XXIV. H.D. Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1912.
4. *De Post*, 26 februari 1978.
5. Belle van Zuylen, *Rebels en beminnelijk.* De Arbeiderspers, Amsterdam 1978.
6. Ontleend aan: H.L. Kok, *De geschiedenis van de laatste eer in Nederland*, N.V. Uitgeversmaatschappij De Tijdstroom, Lochem 1970.
7. Drie van die preken zijn vertaald door J. Eijkelboom en werden opgenomen in: John Donne, *Tien liefdesgedichten en Drie preken.* G.A. van Oorschot, Amsterdam 1955.
8. Geciteerd uit: A. Alvarez, *De wrede god. Een studie over zelfmoord.* Vertaling Heleen ten Holt. De Arbeiderspers, Amsterdam 1974.
9. Idem als 8. Alvarez ontleende dit aan: Donald Ramsay Roberts, *The death wish of John Donne*, 1947.
10. Idem als 8. Alvarez citeerde uit: Izaak Walton, *The life of John Donne*, 1951.
11. R. Nieuwenhuys, *De dominee en zijn worgengel. Van en over François Haverschmidt* (enz.). G.A. van Oorschot, Amsterdam 1964. Document 172.
12. Idem als 11. Document 170.
13. Idem als 11. Document 145.
14. Waar van preekfragmenten niet de bron wordt vermeld betreft het fragmenten van tot heden ongepubliceerd gebleven preken van Haverschmidt. Ik dank Rob Nieuwenhuys voor de inzage daarvan.
15. Of Haverschmidt ooit van John Donne heeft gehoord of enig werk van John Donne heeft gelezen, is niet bekend.
16. Idem als 11. Document 134.
17. Idem als 16.
18. Idem als 16.
19. Idem als 16.
20. Idem als 11. Document 164.
21. Die vrouw heette J. Donkhorst en was de huisnaaister van Haverschmidt. Mededeling van R. Nieuwenhuys.
22. Chr. Kaiser Verlag. München.
23. Van J. Hoogenkamp zijn ook de Nederlandse vertalingen van het citaat uit het dagboek van Klepper en het citaat uit de biografie van Rita Thalmann.

François Haverschmidt, dichter bij de dood
Keuze en verbindende tekst van Rob Nieuwenhuys

De dichter Piet Paaltjens die in zijn aardse en lichamelijke verschijning van François Haverschmidt, met elke schrede die hij zet, met elk woord dat hij schrijft, steeds dichter bij de dood komt.

Dat is het verloop dat wij uit zijn jeugdwerk, uit enkele brieven, maar vooral uit zijn preken stap voor stap kunnen volgen. Tot hij eindelijk de laatste stap doet die hem door de 'donkere poort' naar een gebied voert waarvan geen terugkeer meer mogelijk is. Dat klinkt bijbels. De beeldspraak is dan ook aan Haverschmidt zelf ontleend. Om tien uur in de morgen van de 19de januari 1894 vond de oppasser zijn lichaam hangend aan het gordijnkoord van zijn bedstede.

Een daad van zelfmoord is altijd een keuze. Ze komt onverwacht, ook al heeft men het zien aankomen en al heeft de zelfmoordenaar nog zoveel signalen uitgezonden. De schrik en ontzetting zijn altijd sterker dan bij een 'natuurlijke' dood. En dan volgt onherroepelijk de vraag: wat is er aan de daad voorafgegaan? Vanuit welke noodsituatie heeft hij of zij gehandeld? In het geval van Haverschmidt *niet* vanuit de acute wanhoop, maar uit langzaam gegroeide overwegingen. Maar wat is erger: de wanhoop of een jarenlange lijdensweg? En wat treedt daarvan naar buiten? Bij Haverschmidt beschikken we over zijn gedichten, zijn preken, zijn brieven die ons een zeker inzicht in zijn overwegingen kunnen geven; maar tot de bodem kunnen we nooit gaan, omdat wat in de diepte van de donkere put ligt, onzichtbaar blijft of diffuus wordt, hoogstens te benaderen door beeldspraak. Haverschmidt heeft daarvoor meer dan eens het natuurbeeld gekozen of een natuurstemming, zoals in dit onvergetelijke citaat uit een preek van vier jaar voor zijn dood: 'Soms is het overal nevel; het houdt niet op zachtjes en doordringend te motregenen. O, een orkaan met al zijn verwoestingen is zoo vreeselijk niet als die eentonige dagen en weken kunnen zijn, wanneer de schepping alle kleur mist en waar men zich heenwendt, het is even vochtig, guur, naargeestig.'

Haverschmidt is zijn leven lang geslingerd geweest tussen aards en hemels, tussen geloof en ongeloof, tussen werkelijkheid en verbeelding, tussen doodsdrift en zelfbehoud, tussen schuld en boete. En daartussendoor loopt als een alles verbindende rode draad zijn levenslange omgang met de dood. Haverschmidt is door diepe dalen van neerslachtigheid moeten gaan; hij was een geboren melancholicus die de last moest meedragen van geheel een voorgeslacht, dat van zijn moederszijde, het geslacht Bekius.

'Een buitengewoon gelukkige jeugd heeft hij gekend,' schrijft zijn vriend Liezenberg, waarschijnlijk op grond van Haverschmidts eigen uitspraken. Maar of dit ooit zo geweest is? Zeker niet? Haverschmidt was zichzelf bewust van het luchtspiegelingseffect van de herinnering: 'Nooit hebben wij meer tranen geschreid dan in onze eerste levensjaren; evenwel dunkt het ons soms alsof wij nooit gelukkiger waren dan toen moeder ons in de hoek zette of meester ons honderd regels opgaf. Met verrukking kunnen wij nog praten van onze kinderspelen al eindigden ze vaak in ruzie en klappen. Zoo gaat het met ieder volgend tijdperk van ons leven.'

In de verhalen over zijn kinderjaren, die hij veel later schreef, tussen 1868 en 1876, en die bijeengebracht werden in de bundel *Familie en kennissen*, komt steeds weer één neiging van het kind naar voren, in letterlijk elk verhaal, het mijmeren over de dood en het dood gaan, over aardse vergankelijkheid, over het 'vergeten worden' na onze dood (voor Haverschmidt blijkbaar een onverdraaglijke gedachte) kortom de vaste thema's die later telkens in zijn preken zullen terugkeren.

Hij is veertien of vijftien jaar als hij zijn eerste verhaal schrijft over de levensgeschiedenis van een huiskat, met als titel *Leven en sterven van Jelle Gall.* Hij maakt er een soort boekje van, ontwerpt een titelblad, vervaardigt enkele illustraties en bindt zijn manuscript zelf in. Op zich zelf symptomatisch voor zijn jongensbehoefte tot publiceren! Het verhaal wordt door de moederkat verteld, Tullia Hostilia Gall. Het bestaat uit drie 'hoofdstukken' van niet meer dan enige bladzijden. Het laatste hoofdstuk gaat over de moord op Jelle Gall en eindigt (we kunnen het bijna raden!) met... de begrafenis van het doodgebeten katertje. De dood is dan al aanwezig.

'Toen dit was volbragt werd er besloten om het lijk van Jelle ter aarde te bestellen. Daartoe werd het te voorschijn gehaald, en plegtig naar het graf gedragen, hetwelk op het algemeene kattenkerkhof naast de saladebak was gegraven.

De stoet die het lijk vergezelde was aldus. Eerst de Turus met twintig van den kattengarde. Daarop vier katers uit de familie van den Secundus. Daarop het lijk, gedragen door zes zwarte katten, terwijl katten van dezelfden ouderdom als Jelle de slippen hielden. Daarop ik, Henry Gall, de Secundus en katers van aanzienlijken rang. Hierop de kat van buurman P, Jelle's voormalige leermeesteres, vervolgens de naaste buren, vijf in getal en de stoet werd wederom door vier van den kattengarde gesloten. Bij het graf gekomen, sprak de Secundus een

gepaste rede uit, sprak van de verdiensten der vermoorde, over de gelukkige toekomst die haar scheen te wachten en eindigde met het uitvoerig verhaal van den moord.

Vervolgens sprak hij plegtig een vloek uit over de moordenaars van Jelle, en de vergadering scheidde weenende, na het, naar den kat gesproken, te jong gestorven dier in het graf te hebben zien nederdalen.

Ziedaar dan, geliefde lezers, het droevig einde van Jelle Gall, dochter van Tullia Hostilia Gall en de sieraad van haar geslacht, de vreugde van mijn leven, de lievelinge van mijnen patroon en gezien bij de geheele wijk.

Requiescat in Pace! is alles wat ik kan zeggen, en alles wat ik kan doen, is, weenen. Maar tot u, o jeugdige vrienden en vriendinnen, zij in het bijzonder het woord gerigt. Het is wel slechts het woord van een kat, maar het is toch welgemeend: sluit uw oor voor den verleider, dan zal het u welgaan. Had Jelle niet naar de vleijende taal van Klaauw geluisterd, dan leefde zij welligt nog, had Klaauw zijn oor voor de taal van Meeuw gesloten, dan was hij geen moordenaar geworden, en niet als een hond vermoord. Ziedaar het eenige nut dat gij uit mijn verhaal kunt trekken. Maar nu nog eene bede: als gij dit verhaal leest, herinner u dan dat arme goede poesje, die onschuldige Jelle zooals zij vrolijk snorrende om uwe voeten liep, en denk dan in welk een toestand zij nu is. Toen was zij gelukkig en vrolijk, en nu - nu is haar oog gesloten, nu is haar ligchaam koud, en nooit, nooit zal zij weder éene stonde van geluk smaken. Vaartwel! Tullia Hostilia Gall, geb. P.'

Over dezelfde tijd (omstreeks 1850) vertelde Haverschmidts jongste zuster aan een vriendin dat hij 'trots zijn joligheid, bij wijlen zeer triest kon zijn.'

Een jaar later doet Haverschmidt 'magna cum laude' zijn eindexamen Gymnasium, en dat terwijl hij juist het laatste jaar druk heeft deelgenomen aan het verenigingsleven van zijn school. Ook na zijn eindexamen bleef hij nog een jaar lid van de schoolvereniging Minerva nos jungit (we moeten nu onwillekeurig glimlachen om de pretentieuze naam!), omdat zijn ouders hem nog te jong vonden om alleen naar Leiden te gaan, al stond het van den beginne af vast dat hij theologie zou gaan studeren. Voor Minerva nos jungit heeft hij minstens tien redevoeringen afgestoken en het was niet mis waar deze zestienjarige over sprak; tot zelfs over de 'Geschiedenis der Welsprekendheid'. We moeten ons dit redenaartje maar liever niet aan het werk voorstellen, met zijn volwassen maniertjes en zinswendingen en zijn 'Ik heb gezegd'.

Op 11 september 1852, vlak voor hij naar Leiden vertrekt, houdt hij zijn afscheidsrede. Nadat hij naar de eisen der retorica verschillende soorten van afscheid nemen heeft onderscheiden (zoals het afscheid der dragonders van hun meisjes, van twee vrienden, van twee geliefden enzovoorts) komt hij uit op het 'grote afscheid'. Dan al - op zestienjarige leeftijd! - krijgen we de eerste aanzet tot wat in zijn latere preken een obsessie blijkt te zijn geworden: de verschrikkingen van de dood.

[...] Ik wensch nochtans, voordat ik mijn betoog, door op mijn eigen afscheid over te gaan, besluit, u nog te wijzen op dat afscheid, dat wij allen, misschien binnen korten, misschien over langeren tijd, maar toch onvermijdelijk éêns, zullen moeten nemen. Ik bedoel het afscheid van het leven en daardoor van deze aarde, van onze dierbaren, van onze vrienden, van alles wat wij bezitten. Hoe zou ik over afscheid kunnen spreken, en het groote algemeene afscheid verzwijgen? Gewis zoudt gij zulk eene nalatigheid mij nimmer vergeven, want gij zijt met mij overtuigd, dat het beter is, bij al onze afscheidsvisites een malle figuur te slaan, dan bij het laatste vaarwel te kort te schieten.

'Maar zijt gij dwaas,' roept gij mij wellicht toe, 'die snaar, die wanklank op de harp der gedachten, te roeren? Dat afscheidsuur is immers nog verre van ons!' Helaas! Mijne Heren, nog geen jaar geleden bevond zich hier bij ons ook een jongeling, die misschien even zorgeloos als wij aan die in zijn oog zoo ver verwijderde stonde des vaarwels dacht. - Minerva sloot haren 9-en jaargang die hem in ons midden aanschouwde. Minerva opent haren 10-en jaarkring en reeds lang zwijgen de holle tonen der doodsklok die bij 's jongelings begrafenis weergalmden, reeds ontspruit het gras op de heuvel die zijne koude, enge doodskist dekt, reeds knaagt de worm aan het tot stof teruggekeerd lichaam, reeds is de ziel het nieuwe strijdperk tot hare volmaking ingetreden.

En wij missen hem niet, wij dartelen onbezorgd voort in het leven, want o, ons afscheidsuur is nog verre verwijderd! Immers, wij zijn jong en de jeugd is krachtvol en kan de stormen des levens braveeren; zoo spreken wij en wij letten er niet op hoe hier uit ons midden er een gemist wordt, hoe hier een plaats is ledig gebleven die voor nog zoo weinig tijd vervuld werd, wij bemerken niet hoe er een uit ons genootschap is weggerukt door het geweld der ziekte, om nimmer tot ons weder te keeren!

Doch zoo zijn wij: wel vestigen wij onze geest op een nietig afscheid, maar dat groote vaarwel zij uit onze gedachte gebannen totdat het zelf aanbreekt, omdat het ons schrik aanjaagt, omdat wij terugdeinzen voor het denkbeeld aan eene onzekere eeuwigheid. O 't zou immers onze vreugde vergallen, wanneer wij bedachten hoe nabij ons afscheidsuur zou kunnen zijn, hoe wellicht over eenige weken ook op onze houten wooning de aardkluit dof kan klinken en hoe de herfstbladeren nog wel eens, eer de winter het aardrijk met zijn sneeuwkleed bedekt, rondom het grafgesteente kunnen vallen, waarop *onze* naam gegrift staat! 't Zou ons immers zo hard vallen, onze idealen voor de toekomst, onze jongelingsdromen, vaarwel te zeggen, vaarwel te zeggen met een leven, dat ons slechts roozen maar geen doornen biedt, dat ons toefluistert van liefde en van vriendschap. En dan de gedachte daaraan? O neen! Het laatste afscheidsuur is nog verre van ons; lang zal het duren eer men van ons en van de aarde kan zeggen: *Ze nemen afscheid!!!*

Doch ik bemerk aan alles dat het hoog tijd wordt dat ik hierover eindig, want, naar het mij voorkomt, worden wij allemaal zoo somber en zoo week als poederchocolade. Het spijt me dat wij op dit punt zoo hoogst gevoelig en zenuwachtig zijn, anders zou ik u op een bepaald schrikkelijke wijze verder over het laatste afscheid spreken.

Haverschmidt ging in Leiden studeren. Of zijn ouders het wisten of niet - ze waren rechtschapen lieden voor wie het orthodox geloof vanzelfsprekend was - hun zestienjarige zoon begaf zich naar het bolwerk van het 'modernisme' waar de twijfelaars geboren werden.

Hij liet zich op 21 september 1852 inschrijven - en nu komt het eerste veelzeggende detail - het lot of zijn neiging tot het macabere, voerde hem bij het zoeken van kamers naar de Hoogewoerd, op de hoek van de Koenesteeg waar Van Ewijk woonde, 'gepatenteerd doodbidder en nooder ter begrafenise', bovendien leverancier van lijkkisten. Haverschmidt vertelt dat hij soms het geklop en getik (bij het bekleden van de kist) beneden zich hoorde, terwijl hij en zijn vrienden daar-

boven, als een koppel leeuweriken, het hoogste lied zongen ('De Leeuwerik' noemden ze ook hun clubje). Hij en zijn medestudenten gingen quasi-nonchalant met de dood om. Ze hielden de gedachte daaraan van het lijf door vrolijk te zijn en ermee te spotten en te spelen. Ze bewogen zich opzettelijk op het scherp van de snede door een bizarre houding tegenover de dood. Haverschmidt deed het op zijn eigen litteraire manier, hij creëerde een tweelingbroerder, de dichter Piet Paaltjens, en liet deze spotten met alles wat hem dierbaar was: de liefde, de vriendschap, maar ook met alles waar hij bang voor was, dóódsbang, vooral voor de zelfmoordenaar die hij toen potentieel al was. Hij liet Piet Paaltjens heel ver gaan in het spelen met vuur, hij liet hem tot het uiterste gaan tot daar waar het spel ophield spel te zijn. Hij liet hem afdalen in zijn 'eigen ik' om daar de afschuwelijke angst en chaos te bezweren met allerlei dwaas klinkende hyperbolen en superlatieven, zoals in het gedicht 'Aan Hedwig'. Piet Paaltjens' manier van uitdrukken was lach verwekkend. Dat wilde hij juist bereiken omdat de lach opluchting brengt en daarmee was Haverschmidt weer voor een tijdje geholpen. De verdwijning van zijn dubbelganger, tussen twee biljarten in de studentensociëteit, is voor Haverschmidt rampzalig geworden. Hij beschikte niet meer over zijn sterkste wapens: de zelfspot. Men heeft weleens gezegd dat Piet Paaltjens Haverschmidts moordenaar was; met meer recht kunnen we zeggen dat hij zijn beschermer en redder was. De dwaasheden van Piet Paaltjens, schreef een tijdgenoot, waren een geneesmiddel tegen Haverschmidts kwaal.

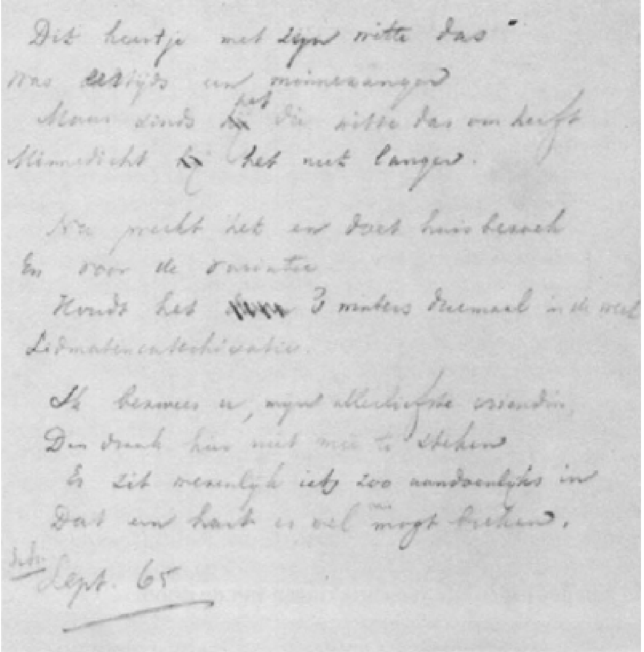
Als studenten te Leiden. Het clubje 'De Leeuwerik' dat bij Vater Müller in de Breestraat bijeenkwam.
V.l.n.r.: Haverschmidt (Haas), Van der Kaay (Kaai), Lutterveld (Lutje), Van Wessem (Sand) en Bouman.

Zo ongeveer drukte hij zich tenminste uit. Hij is één van de weinigen die het toen al zo zag. Als we persé het woord 'humor' willen gebruiken, dan is Haverschmidt, de werkelijke dichter van de *Snikken en grimlachjes*, een schoolvoorbeeld voor de humorist. 'De echte humor,' zegt Carmiggelt in één van zijn minder bekende Kronkels, 'is een grote kracht.' Welnu, dat was hij ook voor de jonge Haverschmidt. En die kracht ontviel hem toen hij dat heertje met een witte das was geworden, dat op huisbezoek ging en driemaal in de week catechisatie gaf, met andere woorden, toen hij als Dominee Haverschmidt op eigen benen kwam te staan zonder de bescherming van Piet Paaltjens. Toen bleek pas hoe weerloos hij stond tegenover die éne angst die hij maar niet kwijt kon raken. Het 'grote leven' zonder vrienden en zonder Piet

Paaltjens kon Haverschmidt niet aan. Wel zag hij Piet Paaltjens nog eens terug aan de Friese kust tegenover Ameland, bij ondergaande zon (maar wàs hij het wel?) en eenmaal ontving hij zelfs een brief uit Schiermonnikoog, waarin Paaltjens schreef dat hij op het punt stond naar een slagveld in Frankrijk te vertrekken, 'waar het nu wel heerlijk moet wezen.' Hij is nooit meer teruggekomen. Was de brief een afscheidsbrief? En zijn laatste besluit een verkapte zelfmoord? Zoals gewoonlijk laat Haverschmidt alles in het midden. Hij kon ook niet anders.

Als student te Leiden.

Het was alles even treurig, net zo treurig als dat ene gedichtje van september 1865, een albumblaadje voor 'één van zijn beste vriendinnen'. We kunnen de tekst bij alle schijnbare overdrijving niet letterlijk genoeg nemen. Het gedicht is zin voor zin, woord voor woord essentieel voor de verhouding tussen Haverschmidt en Piet Paaltjens. Het is een sleutelgedicht. Daarom nemen we het hier toch nog maar eens over, hoe bekend het ook is.


Dit heertje met zijn witte das
Was altijd een minnezanger
Maar sinds hij pas die witte das om heeft
Minnedicht hij het niet langer.

Nu preekt het en doet huisbezoek
En voor de variatie
Houdt het 3 winters driemaal in de week
Lidmatencatechisatie.

Ik beveel u, mijn allerliefste vriendin,
Den druk hier niet mee te steken
Er zit wezenlijk iets zoo aandoenlijks in
Dat een hart er wel van mogt breken.

Sept. 65

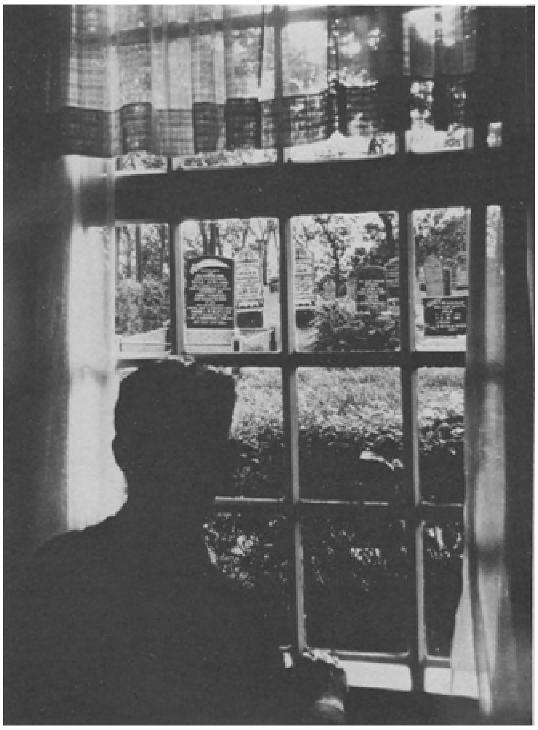
Dat heertje met zijn witte das
Was eertijds een minnezanger;
Doch sinds het die witte das om heeft,
Minnedicht het niet langer.

Nu preekt het en doet huisbezoek,
En voor de variatie,
Houdt het 's winters, driemaal in de week,
Lidmatencatechisatie.

Ik bezweer u, mijn allerliefste vriendin!
Den draak hier niet mee te steken;
Er zit wezenlijk zoo iets aandoenlijks in,
Dat een hart er wel van mogt breken.

Na zijn studie in Leiden ging hij in juli 1858 naar Leeuwarden terug waar hij bij zijn zuster Adriana introk en twee kamers ter beschikking kreeg. Prompt verviel hij in ‘tobberijen’ en zwaarmoedigheid, waarvoor hij het prachtige woord ‘grammietigheid’ verzint. Het is mis en het blijft mis. Het is mis in Foudgum, zijn eerste gemeente, het is mis in Den Helder en het gaat helemaal mis in Schiedam.

‘Na Leiden begint de lijdensperiode,’ schrijft zijn vriend Liezenberg, ‘somberder worden de dagen en al flauwer en flauwer het schijnsel van zijn geloof, en het is hem of de beginselen, die hij belijdt, hoe langer hoe minder aanhang vinden, en eenzaam en verlaten gaat hij zich voelen. En hoe langer hoe meer zinkt hij weg in somber mijmeren en de moed, weldra ook de kracht tot strijden ontzinkt hem, en wat hij nog aan geloof behouden heeft, wordt verzwolgen door de bruisende golven van den twijfel; hij worstelt om vastigheid, maar vindt die niet. Dan komt de sombere nacht eener troostelooze melancholie over hem - daar is geen morgen meer.’



Foudgum, gezicht vanuit de pastorie.
Omstreeks 1960.

Dit is inderdaad zo ongeveer de gang van zaken, maar helemaal duidelijk is Liezenberg toch niet. Hij spreekt in te vage termen en is ook onvolledig. Over Haverschmidts levenslange bekommernis om de dood, spreekt hij niet en als hij met zijn woorden de indruk wekt dat Haverschmidt pas op het laatst zijn geloof verloor, dan is dat niet waar. Hij had het allang verloren, al blijft de vraag: wanneer kunnen we zeggen dat iemand zijn geloof verliest?

Er bestaat een voordracht van Haverschmidt die hij in 1873 voor de vereniging Paulus hield, een vereniging, zoals men weet, waar de vrijzinnig denkenden elkaar vonden en waar Haverschmidt wist een klankbodem te zullen vinden voor zijn bekentenissen. Het was een zeer persoonlijke voordracht over zijn bekering tot het *vrijzinnig* christendom. Hij noemde die ‘een kind van onzen tijd’ en hij zegt daarin dingen die zijn orthodoxe collega's als verkondiging van een gevaarlijke dwaalleer moeten hebben beschouwd. Ze wisten toen Haverschmidt in '64 in Schiedam kwam, dat ze een ‘modern’ predikant in de kerk hadden gehaald. Van het begin af behandelden ze hem koel en wantrouwend en sloten hem uit hun kring uit. Dat moet een irenisch voelend en verdraagzaam man als Haverschmidt diep gegriefd hebben. Nogal bitter van toon schreef hij aan Dyserinck: ‘Ik gebruik geen sterken drank buiten den wrangen beker die mijn kerkelijke positie mij dagelijks te drinken geeft.’ Nog lange tijd heeft hij getracht de plooien glad te strijken, maar hij kwam daardoor in een scheve positie te verkeren. Het moet uit een behoefte aan eerlijkheid en duidelijkheid geweest zijn, tegenover zichzelf in de eerste plaats en tegenover zijn gehoor, toen hij in 1873 met zijn voordracht kwam.

Haverschmidt voert in zijn verhaal, waarvan de gebeurtenissen natuurlijk veel eerder hebben plaats gehad, een zekere Willem op met wie hij zich identificeert. Willem heeft dezelfde achtergrond als Haverschmidt, hij komt uit een gezin van weldenkende mensen met een ‘milde natuur’, maar voor wie niet de minste twijfel bestond of de Bijbel was het woord van God en zij hielden het er voor dat het bloed van Jezus een verlossende kracht had voor alle mogelijke zondaren.’ Zijn ouders waren stipte kerkgangers, die elke dag de heilige geschriften lazen en tot God baden. ‘En had gij hen gewezen op de tegenstrijdigheden die er in den Bijbel voorkomen... maar neen, het bestaan daarvan werd in hun tijd niet erkend, zij in hun eenvoud hadden ze althans nooit ontdekt.’ Na een karakteristiek van het kerkelijk klimaat waaruit hij voortkwam, schetst Haverschmidt zijn ontwikkeling tot modern predikant. Hij doet dit door zijn levensloop te vertellen. Het blijkt dat een aantal ontmoetingen van beslissende betekenis zijn geweest voor de uiteindelijke vorm van zijn ‘nieuw geloof’.

Daar is in de eerste plaats ‘Karel’ die niet te identificeren is met een bepaald persoon. Zeker is dat deze een twijfelaar en vrijdenker is, ‘zeer ongelovig’, zegt Haverschmidt. Hij is niet bestand tegen Karels redeneringen en het gebouw van zijn geloof stort dan al ineen. Zijn positie als predikant lijkt onhoudbaar, maar Haverschmidt is er de man niet naar om te breken, hij blijft predikant, maar tussen de woorden die hij spreekt en de man op de kansel heerst een gebied van volstrekte windstilte en geluidloosheid. Hij voelt zich diep verlaten en er is niemand tot wie hij zich wenden kan en die hem begrijpt. Tot op een dag een jong predikant de verlossing brengt uit de eenzaamheid. Dat moet ongetwijfeld zijn collega Bouwman zijn geweest, die echter kort daarna weg ging. Toch ontbrak het Haverschmidt nog altijd aan zekerheid en wist hij nog niet goed waar hij stond. Toen kwam Hooykaas. Die gaf hem eindelijk grond om op te staan en wees hem de weg die hij te volgen had. Hij is Hooykaas daar eeuwig dankbaar voor geweest. Ze bleven vrienden, al werd de laatste na een paar jaar naar Rotterdam beroepen.

Dit hele proces van godsdienstige ontwikkeling kunnen we uit Haverschmidts voordracht, in zijn eigen woorden volgen. We kiezen er enkele fragmenten uit. Ze bevatten al de thema's

die we straks in zijn preken zullen terugvinden. In later tijd komt daar, hoe langer hoe meer, een thema bij, of liever het loopt voortdurend door de andere heen; het gaat zelfs als uitgangspunt dienen: zijn doodsangst en doodsverlangen, onherroepelijk ineengevlochten. Beeld en spiegelbeeld.

[...] Arme Willem! de leer, door hem in het ouderlijk huis en op de catechisatie aangenomen, was niet opgewassen tegen de bewijsvoeringen van den twijfelaar!

[...] Het duurde niet zeer lang, of zijn geloof aan een onfeilbaren bijbel lag geheel aan duigen. Toen dat omvergeworpen was, volgden de wonderen. Eerst die van het Oude, daarna die van het Nieuwe Testament. Het langst werden de bovennatuurlijke daden en lotgevallen van Jezus verdedigd. De opstanding van den Heer was daarbij Willems hoofdsterkte, vanwaar uit hij al het overige meende te bestrijken.

[...] Allerminst was de vernietiging van het gezag des bijbels hem welkom als een vrijbrief om van nu aan zich te onttrekken aan alle banden. Integendeel: [Willem] gevoelde wezenlijk angst bij de gedachte, die wel eens bij hem opkwam: ‘waar moet het met mij heen, als ik aan zoovele dingen ga twijfelen?’ En vurig bad hij dikwijls, dat hij toch staande mocht blijven in het geloof zijner ouders. Waarom hij dezen niet te hulp riep in zijn strijd? Och, aanvankelijk maakte hij hen wel eens deelgenoten van zijn innerlijke worsteling, maar het was, alsof zij er niet in konden komen. Hun bewijzen voor de waarheid van hun gevoelens waren dezelfde, die Willem reeds in zijn gesprekken met Karel als onhoudbaar opgegeven had. Kortom, het gaf niets, of hun zoon al schreef of met hen sprak over wat er in hem omging. Het eenig gevolg van zijn kinderlijk vertrouwen was, dat zij zich bedroefden over zijn twijfelingen. En dat maakte ten laatste, dat Willem er hun zo weinig mogelijk van liet bespeuren. Eens nam hij den dominé in den arm, die hem godsdienstonderwijs gegeven had en bij wien hij ook aangenomen was. Maar bij dezen vond hij nog veel minder troost. ZEw. werd niet bedroefd, maar bepaald boos. Doch Willem had toen al genoeg van den verboden boom gegeten, om te weten, dat bedreigingen (en scheldwoorden), zij het dan ook in bijbelteksten, geen duchtige weerlegging zijn. En zoo worstelde hij dan maar alleen voort, althans zonder hulp van menschen, behalve dat hij nu en dan nog eens een steun meende te vinden voor zijn zinkende meeningen in de preeken van een jong predikant, die niet lang geleden in de gemeente, waartoe W. thans behoorde, bevestigd was. Doch ziet, wat gebeurde? Die predikant, men had in den laatsten tijd al meer dan eens gemompeld, dat hij modern begon te worden, (modern... het was een woord dat Willem omstreeks dezen tijd voor het eerst hoorde, en wat hij er van maken moest, hij wist het nog niet recht, dan dat het zoo wat naar de opinies van Karel riekte, hoewel hij in dat geval bekennen moest, niet te begrijpen, hoe iemand modern èn Evangeliedienaar zijn kon) - nu dan, die jonge predikant verklaarde op een Paaschmorgen, terwijl de geheele gemeente hoopte te hooren dat Jezus lichamelijk was opgestaan, plotseling (en, ik moet er bijvoegen, wel wat om de menschen te verschrikken), dat hij voor zich niet langer gelooven kon aan het feit der zinnelijke herrijzenis! Dat gaf aan Willems wondergeloof den genadestoot! En niet alleen aan zijn wondergeloof. Gelijk een soldaat, die zich in den rug ziet aangevallen en zich met wapenen en al overgeeft, zoo leverde ook Willem, toen zijn gewaande bondgenoot hem zoo opeens afviel, moedeloos alles wat hij tot hiertoe nog verdedigd had aan Karels leger over. Toegegeven, Jezus was een mensch geweest als ieder ander. Hij was evenmin uit den Hemel gedaald en was er evenmin weer heengegaan en zou er evenmin uit terugkeeren als wie ook ter wereld. Die hemel zelf bestond eigenlijk niet. De hel ook niet. Aan engelen te gelooven was net zoo kinderachtig als om te denken dat er duivelen waren. Was

er ook wel een leven na dit leven? Wat grond was er om het te beweren? De bijbel bewees niets. Geen teeken van gindsche zij des grafs was ooit herwaarts gekomen. Wanneer men er over nadacht, werd het immers ook ten eenenmale onhoudbaar, dat denkbeeld van een wederzien hiernamaals! Het eenige wat vaststond was, dat wij stof zijn en tot stof zullen wederkeeren. Was er wel een God? Hoe kwam men er toch eigenlijk bij aan een God te gelooven? Niemand had Hem ooit gehoord of gezien. Jezus ook niet. Men zeide, dat God de wereld geschapen had en onderhield. Maar het was immers alles maar natuurkracht wat men zag; alles ging naar vaste onveranderlijke wetten, die er eeuwig geweest waren. Waartoe nog gebeden? Daar was toch geen verbuigen of verwikken aan de orde der dingen! Waarom naar de kerk gegaan? De dominé's zeiden immers zelf, dat er niets van waar was wat er in den bijbel stond. En zij hadden gelijk ook. Godsdienstig te wezen was toe te geven aan een kinderachtig bijgeloof.

Haverschmidt als jong predikant te Schiedam. Het portret werd door Haverschmidt ondertekend met zijn naam.

[...] Immers vraagt gij, of Willem zich nu rustiger en blijmoediger gevoelde dan weleer, dan moet ik daarop ontkennend antwoorden. Och, de arme jongeling -inmiddels tot een man gerijpt- bespeurde integendeel een nare leegte in zijn binnenste. Met weemoed dacht hij dikwijls terug aan zijn kinderjaren, toen hij zoo vast vertrouwd had, dat een liefderijk Vaderoog van den Hemel uit op hem rustte, toen hij in alles wat hem overkwam beschikkingen had erkend eener onfeilbare Wijsheid en Liefde, toen hij in alle omstandigheden kinderlijk had geraadpleegd met Zijnen Barmhartigen en Almachtigen God, en toen hij, des avonds zijn hoofd nederleggende, gerust kon denken zelfs aan de mogelijkheid van in dien zelfden nacht te sterven: immers Jezus was zijn Zaligmaker, die ook voor hem plaats had bereid in Zijn Vaderhuis! ... Wat al tranen zag de eenzaamheid hem nu storten! Hoe vaak gebeurde het, dat hij nog eens de handen vouwde om te bidden, maar nauwelijks begonnen, hield hij op... en een bittere grimlach misvormde zijn gelaat bij de gedachte, hoe ingeroest het oude vooroordeel toch was, dat een Hooger Wezen acht zou geven op zijne smeekingen. Er waren oogenblikken, waarin hij met geweld

beproefde terug te keeren tot zijn kinderlijke geloof. Ja, hij deed een paar malen de poging, of het niet streng-rechtzinnig kon worden. Maar dat ging niet, zag hij weldra in. Hij kon maar niet wezen, wat verstand en geweten beiden hem beletten te zijn. [...]

Toen voerde het geluk hem op een zekeren dag een man [ds Hooykaas] tegemoet, wiens van het algemeen afwijkende gevoelens velen ergerden maar hem natuurlijk geen afschrik inboezemen konden: een eenvoudig en nederig man en nogtans iemand, wiens diepe ernst en wiens heilige geestdrift hem verhieven boven allen met wie Willem ooit in kennis was gekomen. Deze man was ook een christenleeraar, maar zijn opvatting van het Evangelie verschilde niet alleen opmerkelijk van die van Willems voormaligen dominé maar ook van die des redenaars, wiens paaschpreek zulk een schok aan onzen vriend gegeven had. Althans de ontkenningen van dezen laatste traden bij hem, veel meer op den achtergrond. Hij hield zich zoo weinig mogelijk op bij wat Jezus niet gedaan had en wat er niet met hem gebeurd was. Maar het leven, dat, volgens de Nieuw Testamentische overlevering, in Jezus geweest was, dat werd door hem aanbevolen met nadruk en kracht. En niet slechts predikte hij dat leven met de overtuigende welsprekendheid van iemand, die het kent, meer nog dan uit de boeken, hij spreidde het ook zelf ten toon in zijn omgang niet zonder vertooning, geheel naar Willems hart. Zoodra niet hoorde deze dien leeraar en mocht hij hem eenigszins van naderbij leeren kennen, of hij kreeg hem lief en het duurde niet lang of hij stortte zijn geheele hart voor hem uit. O, beter had hij niet kunnen doen! Wat hij nu hoorde, het deed als schellen afvallen voor zijne oogen. Niet op eenmaal wel is waar, maar toch volkomen. Zijn nieuwe vriend vestigde al de aandacht van Willem op dat zedelijke leven, dat leven des gewetens, dat -wij zeiden het reeds- van den aanvang zoo krachtig in hem gewerkt had en immer meer in hem ontwikkeld was. Hij deed Willem zien, hoe dat leven de werking, de openbaring is eener Macht, die, -Willem had het immers dikwijls bij zichzelven waargenomen, - ons gelukkig maakt, die ons liefheeft. En met plechtigen ernst zeide hij, dat deze macht zich ook in Jezus had doen gevoelen.

[...] Zoo sprak Willems nieuwe vriend en nog vele anderen dingen zeide hij. En de slotsom was dat Willem de moed in zich voelde herleven en bij zich zelven besloot Jezus nog eens en nu beter dan voorheen te volgen. En hij [...] deed wat hij zich voornam. Hij gaf zich over aan zijn geweten, meer dan ooit.

Haverschmidt was ‘vrijzinnig’, maar geen vrijdenker, hij is tot zijn dood toe christen gebleven. Hij heeft Jezus nooit verloochend, al was deze voor hem niet Gods zoon, maar gewoon een *mens*, wiens lot en leven, wiens handel en wandel hem tot het laatste toe tot voorbeeld strekte. Maar dát juist maakte zijn leven zo zwaar: de navolging van Christus en het besef als mens niet te kunnen voldoen aan de eisen die Jezus hem stelde: ‘Wie kan het evangelie lezen zonder dat hij zich gedrukt voelt onder de zware eisen die het ons stelt?’ Het is een verzuchting die in zijn preken herhaaldelijk voorkomt: het besef van te falen, van te kort te schieten, met daaraan verbonden het gevoel van schuld.

Het is het drama van zoveel vrijzinnige predikanten die aan het christendom verbonden bleven zonder geloof in de onfeilbaarheid van de bijbel, zonder geloof in de kerkelijke dogma's, zonder geloof in het bestaan van God zelfs, zonder recht op beroep dan op iets zo vaags en ongrijpbaars als het geweten - met of zonder hoofdletter geschreven. Het was voor velen ‘te weinig’. Het zou ook voor Haverschmidt ‘te weinig’ worden, vooral toen de basis waarop hij stond smaller werd en de grond onder hem wegzakte. Er zijn vele perioden in Haverschmidts leven geweest dat hem alle lust ontbrak om verder te leven: ‘Ik (met potlood erboven: *men*) weet uit ondervinding wat het is geen lust te hebben in het leven, in zijn werk

en zijn taak, geen verwachting van welslagen, geen hart voor zijn omgeving [...]'. Dan had verder leven geen zin meer. Haverschmidt heeft niet één keer, hij heeft verschillende keren voor de zelfmoord gestaan, maar het was telkens weer Jezus' voorbeeld dat hem daarvan weerhield: ook Jezus had tot het einde toe volgehouden. Toen Christus aan het kruis stierf en zich door God verlaten voelde (zoals Haverschmidt zelf), kon hij voor zijn dood nog zeggen: 'het is volbracht'. Maar dat kon Haverschmidt *niet*, hij bleef het gevoel behouden dat zijn leven nog niet volbracht was, dat hij zijn taak nog niet voleindigd had: 'O, Jezus, groote Meester, Gij staat daar zoo vér boven ons. Hoe zullen wij ons ooit tot uw hoogte verheffen?' Tegenover Jezus schoot hij te kort, maar hij bleef zich aan hem vastklampen, zoals men zich in nood vastklampt aan een vriend. Jezus is de meest intieme vriend geweest die Haverschmidt ooit gehad heeft. Hij betekende voor hem meer dan welke aardse vriend ook, meer dan Van Wessem, meer zelfs dan Piet Paaltjens die toch zooveel voor hem gedaan had. Jezus was zijn vriend en Meester die hij zelf had willen zijn, in wie hij had willen opgaan, met wie hij - elk woord afzonderlijk uit te spreken! - had willen *samen* leven. Maar aan Jezus' voorwaarden voor zo'n liefdesverhouding kon hij niet voldoen. Zijn verlangen naar hem en zijn liefde voor hem konden niet worden gestild. Dat bracht Haverschmidt meer dan eens tot wanhoop en vertwijfeling en in zulke ogenblikken, zei hij in een preek, 'dan schreeuwt, om het oude woord maar eens te gebruiken, ja, dan schreeuwt dat hart, dan roept onze ziel tot God', de God van zijn kinderjaren die vriendelijk vanuit de hemel op hem neerkeek en aan wie hij zich kon overgeven. Maar tegelijk wist hij dat deze God er niet meer was en ook nooit zou terugkeren. Hij was niet op aarde, hij was niet in de hemel. Wat Haverschmidt overbleef was alleen nog een 'voorgevoel' van de hemel dat hij in prachtige visioenen beleefde (hij kiest als tekst vaak de Openbaring!) en soms was het zelf alsof God voorbij zweefde en langs hem streek. Was er dan tòch een God? Kon hij niet zonder God leven? Dan begonnen de twijfelingen en tobberijen opnieuw: 'O, slapelooze nachten, wat kunt gij den kranke, den arme, den bezwaarde kwellen. Men ziet nergens licht, ook in dezen zin dat men nergens uitkomst ontdekt.' Maar uiteindelijk moest hij, als hij eerlijk wilde zijn, bekennen dat God niet bestond. Geen bekentenis op het laatst van zijn leven, maar veel eerder. In een preek uit 1881 sprak hij het nog eens hard en onomwonden uit: 'God *is* er niet'.

En om nog een keer op Liezenberg terug te komen: het *niet* om het verlies van God dat hij een einde aan zijn leven maakte - God was er immers allang niet meer - maar omdat de basis waarop hij in het leven stond te smal was geworden; ze was ineengeschrompeld tot iets dat geen waarde had. Dan viel die diepe neerslachtigheid weer over hem heen als een dichte mist die maar niet wilde optrekken: 'Ik ben dof en suf en ik vind den geheelen loop der dingen ongelukkig. Ik voer niets uit en weet niets te beginnen,' schreef hij aan een vriend. Dat was een paar weken voor zijn dood. De mensen om hem heen zeiden dat dominee het 'moeilijk' had, maar het was iets veel ergers. Als er iets moeilijk voor hem was geworden, dan was het zijn prediking met letterlijk de dood in het hart, omringd door vijanden, in een kerkelijke situatie die vernederend en onduldbaar voor hem was.

Tweemaal heeft Haverschmidt de gelegenheid gehad het predikambt 'vaarwel te zeggen', tweemaal is hem het redacteurschap van een dagblad aangeboden. Beide malen heeft hij het aanbod afgeslagen. Hij wilde zijn post niet verlaten, hij zou dat als verraad hebben beschouwd aan zijn geweten, als een verzaken aan het gebod van Christus, zoals hij dat in zijn prediking steeds had uitgedragen. Hij is ook nog eens gepolst voor een baan in Arnhem. Weer weigerde hij. Hij bleef in het Zwarte Schiedam. Achteraf kunnen we dit als een onnodige zelfkwelling zien - en dat is het voor een deel ook zeker geweest - voor hem betekende het vooral het inlossen van een schuld zo lang hij zijn taak niet voleindigd had naar Christus'

voorbeeld. En misschien wilde hij ook niet toegeven aan de druk van zijn orthodoxe collega's die hem letterlijk vervolgd hebben om wat in hun ogen een dwaalleer was. Dat Haverschmidt voor iedereen een geliefd persoon was, ook voor de armen die voor het merendeel orthodox waren, maakte hem des te gevaarlijker. Want zó moet men hem vooral gezien hebben: als een *gevaarlijk* persoon die veroordeeld moest worden, zoals Christus door het Sanhedrin veroordeeld was. Haverschmidt heeft zelf die parallel met Christus getrokken in een preek van 1887, nr. 5. Ook hij werd ‘geduwd en bespogen’. Voor de bestrijding van Haverschmidts prediking hebben zijn collega's (die bij zijn begrafenis, nota bene! als slippendragers fungeerden) de meest onchristelijke methoden gebruikt. In naam van hun Waarheid.

Ook rampen zijn hem niet bespaard gebleven: de dood van zijn eerste kind (waar hij nooit overheen gekomen is), de dood van zijn geliefde zuster Sytske (van hun beider sterven bespaart hij zichzelf geen enkel detail), de verdrinking van zijn neefje Rinske Cannegieter en in juni 1891 de dood van zijn vrouw, en al was zijn huwelijk geen harmonisch huwelijk (in zijn preken vinden we talloze toespelingen daarop), hij kwam daarna toch eenzaam te staan. Hij zag trouwens de dood voortdurend om zich heen - het sterftecijfer, vooral onder kinderen, was in Schiedam schrikbarend - de dood was zijn dagelijkse begeleider. Er is in de laatste jaren bijna geen preek te vinden of de dood verschijnt erin. De dood, het doodgaan en de verschrikkingen van de dood kwamen centraal te staan in zijn prediking. Ze werden voor hem een obsessie, voorzover ze dit niet al eerder waren. Zijn levenslange doodsdrift verhevigt zich en en leidt tot het verlangen - alweer een term van Haverschmidt zelf - om ‘ontbonden’ te worden. Niet alleen dàn, maar *vooral* in zijn late levensjaren groeit het besef zonder God niet te kunnen leven. Maar wie en wat is God? Er is geen hemel, er is alleen een vage verbeelding van de hemel. En meer dan ooit wordt de blik omhoog gericht, omdat hij op aarde niets meer heeft om op te staan. Hij is in de mist verdwaald geraakt.

Zelfmoord leek de enige uitweg, maar ze was ‘zondig’ voor de christen, ja, ze was ‘waanzin’, maar ze bood tenminste een, zij het *onzeker*, uitzicht op de hemel, zó schoon, zó groots en ze bood een mogelijkheid, een *onzekere* alweer, van een liefde zó omvattend, zó volledig als geen aardse liefde zijn kon. Doodsdrift en hemels verlangen smolten ineen en braken zijn aardse woning af. Niets kon hem meer weerhouden. Op die bewuste 19de januari 1894 gaf hij zich over aan de engel des doods, zijn worgengel.

De nagelaten papieren van Haverschmidt werden door zijn zoon († 1928) bijeengebracht en geordend. Hij heeft dit misschien niet ‘vakkundig’, maar met grote toewijding en piëteit gedaan. Telkens vindt men zijn handschrift terug: in een aantekening hier en een toelichting daar en hij heeft vooral belangrijk werk gedaan door een register op de preken te maken. In 1931 werd het hele archief door Haverschmidts schoondochter aan de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde geschonken.

De preken - het zijn er 480 - zijn alle van een omslag voorzien en in bundels bijeengebracht. Ze zijn genummerd, geregistreerd en gedeeltelijk gedateerd. De nummering begint echter met 301. Het is de preek van 6 november 1870. Al de voorafgaande ontbreken. De veronderstelling, die weleens geuit is, dat ze door Haverschmidt zelf zijn vernietigd ligt voor de hand, te meer waar hij zelf schrijft, dat zijn vroegere preken hem allesbehalve bevredigden. Daartegenover staat dat Ten Brink vertelt dat Haverschmidt pas later zijn preken op schrift stelde (zie zijn Levensloop in dit nummer gepubliceerd). We weten het niet. De precieze datering zoals zijn zoon die aangeeft, gaat niet verder dan preek nr. 400. Daarna wordt alleen het jaartal vermeld. Wel zijn ze chronologisch doorgenummerd. Als we bedenken

dat Haverschmidt ongeveer eens in de veertien dagen een predikbeurt had, dan kunnen we ze ongeveer in hun tijd plaatsen. Bovendien zijn de data van sommige uit de inhoud af te leiden.

Jong predikant te Schiedam.

Wie de preken van Haverschmidt gelezen heeft, zal daarin behalve telkens terugkerende thema's, een vast patroon ontdekken. Na de uitwerking van een toepasselijke bijbeltekst betrekt hij deze in de meeste gevallen op het leven, op gebeurtenissen en ervaringen en opvallend veel op eigen ervaringen. In het algemeen pratende, spreekt hij telkens van en over zich zelf. Soms lijkt het wel of zijn preek bij zijn privé-behoeften is aangepast. Van zijn wel en wee, van zijn angst en twijfel, maar vooral van zijn verhouding tot de dood, legt hij getuigenis af tegenover zijn gemeente. Het kan niet anders of deze moeten weleens geschokt zijn geweest. Haverschmidts preken zijn als preek bijna al te persoonlijk, maar juist hierdoor kunnen wij beter tot zijn innerlijk doordringen, beter dan door zijn verhalen, beter dan door de meeste van zijn brieven, waarvan een groot deel over algemeenheden gaat. Als predikant die zich verantwoordelijk voelde voor zijn gemeente, eindigden al zijn preken met een positieve wending, met troost, bemoediging en altijd met de aansporing Jezus te volgen, te leven zoals 'de Meester' leefde, goed en eenvoudig te zijn, altijd bereid de helpende hand te bieden aan de medemens... en vol te houden tot het einde, hoeveel teleurstellingen en rampen de mens ook kunnen overkomen, te leven tot men zeggen kan 'het is volbracht'. Toch moeten we de bemoediging waarmee elke preek eindigde, zeer ernstig nemen. Ze golden ook voor hem zelf, ze dienden ook voor hem zelf als reddingsboeien waar hij zich in nood aan vastklampte. Het positieve slot was niet alleen voor zijn toebehoorders bestemd.

Het is mogelijk dat de citaten uit zijn preken een te somber beeld geven aan Haverschmidts innerlijk leven. Hij kon ook vrolijk en gelukkig zijn, zij het bij vlagen, maar wat hij zegt, zègt hij toch maar en we kunnen dat niet misverstaan. De persoonlijke stukken maken ook de meest authentieke indruk. De betekenis wint het bij hem steeds van de getuigenis.

Nog een korte verantwoording over de wijze van presenteren. We hebben in kort bestek met fragmenten moeten werken, soms korte, soms wat langere, maar ze zijn altijd uit een groter verband gelicht. Daar zijn bezwaren aan verbonden, zal men zeggen, dat maakt de weg vrij voor een al te 'subjectieve' keuze. Nou, dan doet ze dan maar! Kan het anders? Als ik Haverschmidt wil presenteren, na bijna al zijn werk gelezen te hebben, dan kan ik dat alleen doen vanuit *mijn* verhouding tot hem, zoals die al lezende gegroeid is. Deze heeft mijn keuze bepaald die binnen de ruimtelijke beperking zelfs doelgericht is.

Naar de eisen der wetenschap had ik me beter moeten verantwoorden door bijvoorbeeld gebruik te maken van aanduidingen als [...], maar daar heb ik van afgezien, omdat die de leesbaarheid belemmeren en onnodige vragen oproepen die ik toch niet afdoende beantwoorden kan. De spelling heb ik, op een enkele uitzondering na, intact gelaten, wel heb ik zoiets bijkomstigs als de interpunctie wat beperkt. Ze is me opgevallen door een negentiende-eeuwse overdaad. En waarom zou ik deze op zich zelf onbetekende hindernis niet voor de hedendaagse 'algemeen belangstellende lezer' opruimen?

De eerste preek zoals we die in Collectie Haverschmidt aantreffen, is die van 6 november 1870. De tweede van hetzelfde jaar is zijn kerstpreek, eindigend met de voor Haverschmidts standpunt karakteristieke regel: 'Zoeken wij maar gedurig en gedurig weder de werking van Jezus op ons hart te ervaren.' De daaropvolgende preek is van 20 augustus 1871. Hij blijkt zeven maanden weg te zijn geweest. Verwijzend naar zijn laatste kerkpreek, zegt hij: 'Hoe weinig vermoedde ik toen dat er werkelijk voor mij een nacht op handen was dat ik niet zou kunnen werken.' Die zin wekt bij ons een vermoeden: hij verkeerde toen in een geloofscrisis.

Uit een preek van 17 december 1871. Die ontevreden is over den loop van zijn leven, dus ontevreden over zichzelf en over God, zou die vrede kunnen houden met de menschen?

Preek van 5 mei 1872 met een citaat dat nauwelijks misverstaan kan worden.

Als wij het eens zoover wisten te brengen dat van ons scheiden gezegd kan worden: gij doet er een weldaad mee. Gij brengt een offer, ja, een zwaar offer voor u zelf, maar dat offer komt hun die liefhebben ten goede. Het is hun nut dat ge weggaat.

Straks als ge van hen zult heengaan, zult ge een dubbele zegen voor hen wezen, krachtiger invloed op hen uitoefenen, op hun ontwikkeling en volmaking dat gij ooit hadt en kondt hebben gedurende uw leven. Zoudt ge daar zelfs de dood niet voor over hebben?

In een preek van 21 januari 1873 zegt Haverschmidt dat hij een 'bijzonder gelukkige tijd' doormaakt, 'helder van hoofd, opgeruimd van geest, opgewekt tot den arbeid, ongevoelig voor duwen en spuwen, maar fijnvoelend voor elk vriendelijk woord...'

Uit een preek van 14 september 1873 blijkt de opklaring voorbij.

De hemel is weer grijs als tevoren: Welk een vreugde verschaft ons het werk waartoe wij ons geroepen zien! Men waardeert ons pogen. Wij stichten nut. Opeens, daar stort ons gebouw in. De omstandigheden verlammen onze pogingen tot geluk van anderen. We kunnen met den besten wil niets meer uitrichten. Of de dood komt en velt onze dierbaren. Kan het heden in het algemeen ons bitter teleurstellen, in het bijzonder zijn het de menschen die ons tegen kunnen vallen en deze ondervinding is nog wel zoo pijnlijk als de ontgoocheling die het lot ons bereidt. Want weet wel dat er geen trouweloozer ding is als den mensch. Eigenlijk bestaat er geen trouw.

Om het allerergste te zeggen: ook God valt er menigeen tegen. God zou ons redden uit de hand der boozen. Wee! waar is nu de verhooring van het gebed?

Doode op doode is uitgedragen naar het donkere graf om niet meer terug te keeren. En in plaats van den Hemelschen Vader schijnt Satan wel op den wereldtroon te zitten. Geen God daarboven achter de wolken, geen God ook daarbinnen in het gemoed. Maar nu ook niemand, niets om zich aan vast te houden, om op te hopen, nu ook geen kracht om getroost te leven en getroost te sterven. Och, dat ik [met potlood daarboven: *men*]! Och, dat ik [weer vervangen door: *men*] nog bidden kon ‘Onze Lieve Heer’, als toen ik [*men*] nog een kind was! Een engel hoopte ik als kind te worden, bij God, Onze Vader! O, vrome illusie, o, onmogelijk luchtkasteel! Daar is immers geen hemel en engelen zijn er ook niet. En een God? Nu ja, er is een natuurkracht of hoe heet dit? Er is een verband voor alles, een geheel dat de som is voor al de deelen. Maar mogelijk bestaat ook dat alleen maar in de gedachte der menschen. Doch gesteld dat het ons gelukte op het spoor te komen van een algemeene samenhang, van een punt waar alles van is uitgegaan en eenmaal weer op zal uitloopen, dan hadden wij nog niet den God teruggevonden waaraan ik als kind geloofde. Die God was louter de vrucht der verbeelding.

Preek van 9 november 1873.

Gij zult zeggen: maar als het nu eens blijken mocht dat God de bron is van al onze tranen? Welnu, hielden die tranen daarmee op *bitter* te zijn? Of zouden wij er niet veeleer door in verzoeking komen te vertwijfelen aan God? O, ik weet het, niets is gemakkelijker dan voorop te stellen: God is liefde en God doet alle dingen, waaruit dan natuurlijk moet volgen: alle dingen zijn goed. Maar als ik sta bij het lijk van mijn kind, of als ik, erger nog, dat kind zie krimpen in doodsstrijd en ik kan er niets aan doen, heb ik dan wat aan dat gemakkelijke: alles is goed?

Preek van 25 januari 1874.

Wie kan het evangelie lezen zonder dat hij zich gedrukt voelt onder de zware eischen dat het ons stelt? De weg vóór ons is zoo lang. Wij vorderen zoo langzaam, zoo wij al vorderen. O, Jezus, groote Meester, gij staat zoo ver boven ons! Hoe zullen wij ons ooit tot uw hoogte verheffen? Gij hebt het recht te verlangen dat wij tot u opklimmen. Ook is de weg die gij ons gewezen hebt zeker de eenige om er te komen. Aan den hand des Vaders, op de stem van het geweten. Maar groote Meester, goede Meester, hebt gij toch ook niet een woord om ons moed in te spreken, terwijl wij struikelen en opstaan en wederom struikelen op het steile, hobbelige pad?

Preek uit 1877 nr. 18

Er scheelt iets aan, ja, aan wàt? Geen geneesheer die het u met volkomen juistheid zou kunnen zeggen. Iets is de oorzaak dat zij zwaarmoedig zijn en tobberig, tenminste afgetrokken en in zichzelf gekeerd. Men kan hen aan het lachen brengen door sterk of onverwacht op hun gemoed te werken, doch het is wanneer op een droevigen dag de zon even tusschen de wolken doorkomt; aanstonds is het weer grijs en gedrukt en zoo zijn ook de neerslachtige menschen: in een ommezien weer even stil en vervelend als tevoren. Wat zijn ze te beklagen, de armen! Preek uit 1877, nr. 20

Heb ik straks al niet gewaagd van levensmoeden, van tragen en lusteloozen, die verlangend uitzien naar het einde van hun doelloos bestaan? Wij willen billijk zijn, mijn vrienden, niet alle reikhalzend begeeren naar het einde is veroordeelenswaardig. Er doen zich gevallen voor waarin men erkennen moet: hier is het niet dan natuurlijk te smachten naar de dood.

Preek 1879, nr. 8

Och, daar zijn uren, dan zijn wij geneigd om het ons zelf te vragen: wáár is Hij?

Uit een preek van 1879 nr. 16 naar een tekst uit Exodus 33, waarin Mozes tot de Heer zegt: ‘toon mij Uwe heerlijkheid’:

Het heelal is een harmonisch geheel, gewrocht der hoogste wijsheid. Hoe anders dan de samenwerking van al de deelen te verklaren? En deze wijsheid is Liefde tevens, een Vaderlijke voorzienigheid.

o, Wonderschoon schilderij! Beantwoordde zij maar steeds aan onze ervaring! Doch gij ziet de verwoestingen des doods op

elk gebied, in planten- en dieren- en menschenwereld. Gij zijt de dagelijksche getuige van smarten, neen, niet te rijmen met die nimmer rustende zorg bij wie zelfs de haren van ons hoofd geteld zijn.

De tweede van links staande is Ds. François Haverschmidt die omstreeks 1880 in Veenendaal het huwelijk inzegende van het bruidspaar Verhoeff-Van Woudenberg. De bruid was een nicht van Haverschmidts vrouw, de derde van rechts staande.

Hoe zou het mogelijk zijn maar altoos gereed te staan met een: 'Niets geschiedt buiten God om, en al wat God doet... maar dóet God al deze dingen? Er is dus geen onderscheid dan in schijn tusschen goed en kwaad? - Och, gij zoudt zoo gaarne willen gelooven, zoo gaarne u rustig neerleggen bij dat vriendelijke: 'geen muschjen zonder Zijn wil.' Doch... het eind der wijsheid blijkt altoos weer: 'Wij weten weinig, té weinig, Heer.' Is 't waar? Is dat het einde der wijsheid... *te* weinig?

O, mijn vrienden! Die dit zong, hij eindigde immers niet dan met een: 'Maar toch al gloeit soms mijn hart van smart, ja, toch, ik meende dat ik Uw hand wel speurde in het leven - Uw vaderhand. En dat mijn ziel ter stille nacht Uw stem wel hoorde, zóó teer, zóó zacht!' Ook wij kunnen hem daar iets van nazeggen, zou ik meenen. Neen, niet nazeggen omdat wij bang dreigden te worden voor onszelven, omdat wij schrikten voor eigen twijfelingen en omdat het, och, zoo zoet is zich zelf in slaap te wiegen met vrome bekentenissen. Doch op onze uren en dagen van ongeloof, van hopelooze worsteling en doffe neerslachtigheid, zijn andere gevolgd. 'Na vuur en stormwind' zweefde ook soms mij - schoon geen Elia! - de Heer voorbij... Uit een preek van 1881, nr. 9. De tekst is ontleend aan 2 Corinthiërs vers 1-10. Vers 2 luidt: 'Want in dezen (het "aardse huis") zuchten wij, verlangende met onze woonstede die uit den hemel is, overkleed te worden.' Maar dit verlangen wordt geblokkeerd door wat hieronder staat. Zoals gewoonlijk oppert hij het alleen, maar de toon zo direct en zo geëmotioneerd, dat het niet anders kan of deze woorden houden voor hem de 'waarheid' in, in ieder geval zijn overtuiging op dat tijdstip.

Geen leven na dit leven. En dus: gij en ik, morgen of overmorgen, of wanneer wij sterven (want gij zult mij toestemmen dat dit spoedig genoeg gebeuren kan) dus morgen of overmorgen misschien, vernietigd, of juister: een rottend aas, goed voor mest. Nu ja, onze nagedachtenis leeft nog wat voort, onze invloed, het nut dat wij stichtten, (of de dwalingen en de zonden die wij veroorzaakten), maar voor de rest: uw moeder, uw kind, gijzelf, morgen of overmorgen, iets walgelijks, iets besmettelijks dat men zich haast weg te doen en daarmee uit! [...] Als er geen leven na dit leven is, dan klaag ik God aan om al die arme kindertjes die hij geboren laat worden en die met hun holle, wijze oogjes, - hol van al de pijnen en benauwdheden die hen

verscheuren - maar toch zoo wijs en zoo ernstig u schijnen te vragen: waarom zijn wij geboren, waarom moeten wij zoo bitter, bitter lijden? Neen, als er geen toekomst is voor hen en voor allen, die met hen weenen en lijden, die strijden en struikelen, ja ook, en dwalen, maar toch pogen op te staan en weder te keeren naar het goede pad, als al dit worstelen, hopen en bidden om een volmaaktheid en een geluk deelachtig te worden, niemand hier op de wereld volkomen, of ook maar van verre bereikt, als 's menschen leven, zijn beste leven, toch eigenlijk nergens voor dient dan om een lange vervelende geschiedenis te vormen die ten slotte weer vergeten wordt, dan - ja, dan zeg ik: er IS geen God! en ik wenschte wel dat de wereld er nooit geweest was. Hoe spoediger er een eind aan komt en de aarde met al wat er op leeft alvast één groot kerkhof zal zijn dat wezenlijk nergens meer toe dient, *des te beter*!

Preek van 1885 nr. 17, oktober/november. Dit is de bekende ‘worgengelpreek’, een van zijn indrukwekkendste preken vooral tegen de achtergrond van zijn zelfmoord. In verschillende preken zinspeelt hij erop, hier spreekt hij er openlijk over. De bijbeltekst is ontleend aan Samuel 20 vers 3: ‘Er is maar één schrede tusschen mij en den dood.’

‘Worgengelpreek’

[...] Nooit zijn wij buiten bereik van den machtigen, den ‘laatsten’ vijand. Het cijfer van iederen leeftijd leest gij op de zerken. Ouders en kinderen liggen er bij elkander en gij zult er meer vinden, verreweg meer, die het beste van het leven nog hebben moesten, dan die het reeds hadden gehad. Wat roemt gij dan, gij zwakken en kleinen, gij kloeken en grooten ook, wat denkt gij en doet alsof het voor U niet zoo ware, niet voor ons allen ‘éénе schrede slechts tusschen ons en tusschen den dood’!

Doch een stem antwoordt mij en het schijnt mij toe dat zij uit veler naam spreekt: wij roemen niet, wij denken niet dat het niet alzoo is, wij verbeelden ons in het minst niet dat wij onkwetsbaar zijn voor den engel der verschrikking. Waartoe zou die waan ons dienen? Of de vogel den kop al versteekt in de struiken, daarmee weert hij den vervolger niet af. Nochtans: als er toch geen ontkomen is aan den rusteloozen, wreeden jager, geeft het dan wèl iets, telkens angstig naar hem om te zien, of met van schrik wijd open gesperde oogen zijn komst tegemoet te staren? Och ja, sterven moeten wij allen, vroeg of laat, dat weten wij. En het late doodsuur komt altoos nog vroeg genoeg, indien niet zelfs nog veel te vroeg. En in elk geval, dat de kans op een vroeg heengaan voor ons grooter is dan op een laat - dat en nog zooveel meer, het is ons overbekend. Doch: doen wij niet beter met ons in deze droevige wetenschap, deze treurigen gewisheid niet al te zeer te verdiepen? Is het wijs zich het leven te bederven met gedachten des doods? Want wie kan leven, wie vrolijk zijn en genieten, wie lustig zich voelen en moedig en vaardig tot zijnen arbeid, die altoos door zint op het graf en op de gedachte: morgen sterven wij?

Gij hebt gelijk, gij die zoo spreekt. Er zijn doodsgedachten die ons meer kwaad zouden doen dan goed. Maar als ik u in dit uur aan onze sterfelijkheid herinner dan is het waarlijk ook niet om er zulke bij u te bewerken. Integendeel: doch om u en mijzelven te wapenen tegen alle laffe en schadelijke vreeze, evenals om ons terug te houden van dit andere, niet minder bedenkelijke euvel, dat wij den dood gering zouden schatten, luchtig over hem denken, lichtzinnig hem tegemoet snellen. Of is ook dat geen gevaar, dat wij loopen en waaraan maar al te velen niet ontkomen zijn.

Waarom zoovelen liever niet aan den dood denken? Waarom ook ons het hart onrustig kloppen kan bij die gedachte: ‘slechts als éénе schrede tusschen hem en tusschen ons?’ Is het niet in de eerste plaats, naast den natuurlijken afkeer van sterven die aan al wat leeft werd ingeschapen, de voorstelling van het lijden dat met ieder losmaking van den levensdraad noodzakelijk gepaard gaat? Niets wat leven ontving, dat zich niet vasthecht aan het leven. Reeds de plant betwist den dood zijn overwinning. Zoo lang mogelijk zoekt zij haar aanzijn te rekken. En met welk een wanhopige dapperheid verdedigt zich het dier, ook het nietigste, waar het zijn bestaan bedreigd ziet! Zooveel te meer dan ligt op onzen weg het kostbaar menschenleven in veiligheid te stellen. En zien wij dat dit op den duur onmogelijk is, dan overvalt ons een bang en snerpend leedgevoel dat klimt naarmate wij weten hoe hard een strijd het lichaam dikwijls heeft te voeren alvorens het de laatste worsteling opgeeft en de gevoelloosheid des doods een einde maakt aan onze pijnen en benauwdheden.

Wat zullen wij hiertoe zeggen? Ja, wat anders dan dat het dus niet natuurlijk is wanneer sommigen over het sterven spreken alsof het de eenvoudigste zaak ter wereld ware, en zij nemen daarbij een houding aan van er in het minst niet tegenop te zien. Wij achten dat niet waar, niet oprecht, of anders een blijk van verregaande stompzinnigheid. Hetgeen toch niet wegneemt dat wij geen woedsel mogen geven aan eene schrikwekkende verbeelding, maar veeleer de hulp hebben in te roepen

van alles wat de gedachte aan ons naderend levenseinde voor ons verzachten kan. Kunnen wij in dit opzicht misschien niet leeren van een heidensche oudheid, die er niet van hield met grijzende schedels en spookachtige geraamten kunstmatig angst aan te jagen, maar liefst den dood de gedaante gaf van een genius, een jongeling, zij 't ook wel met een uitgebluschte fakkel in de hand? ‘Tweelingbroeder van den slaap’, noemde zij hem betekenisvol, die immers op zijn wijze hetzelfde doet al de weldoener aan wiens hoede wij zoo menigmalen de afgematte leden hebben toevertrouwd. Doch om dat beeld te kiezen behoeven wij niet eens bij de heidenen school te gaan. Ook een Job sprak van het graf waar men nederligt en slaapt: waar ‘de boozen ophouden van beroering en de vermoeiden van kracht rusten, waar de gebondenen tezamen in rust zijn; zij hooren de stem des drijvers niet; de kleine en de groote is daar en de knecht vrij van zijnen heer.’ Ja, komt u hierbij ook niet dat woord te binnen, dat het evangelie den Christus van den gestorvene te Bethanië laat zeggen: ‘Lazarus, onze vriend, slaapt’? En het is zoo: de doodstrijd kan bang zijn. Nochtans, niet altoos is hij dat. Veelmalen blijft hij uit, of teistert hij slechts het veeg lichaam zonder in staat te zijn den geest uit zijn verdooving te wekken of in zijn verheven stemming te verstoren. Doch ook, waar de uiterste tol niet dan tot den duursten prijs mag worden betaald, hoe is (en juist dáár misschien het meest) het verbreken van de laatste boei, de overgang van het leven in den dood, eene welkome verlossing! Ja, 't is of de zachte uitdrukking, die de trekken des gestorvenen straks na de jongste zucht aannemen, de glimlach die er dan om de voor eeuwig gesloten lippen wil spelen, ons getuigen van een innig verlangde en eindelijk bereikte uitkomst. ‘Ontslapen’, ‘ontbonden’, ‘overleden’. Zijn de woorden zelf, die onze taal kiest, niet geëigend, om ons op dit weldadig karakter van den dood opmerkzaam te maken? En schijnt ook dit niet ons te willen zeggen: ‘Vreest hem niet enkel, vreest hem niet al te zeer’?

Doch er is iets anders en ergens, waarom gij en ik voor den dood kunnen beven. Ontneemt hij ons niet alles en allen, waaraan het hart ons hangt? Helaas ja, dat doet hij! En terwijl wij zoo spreken, rijzen er voor onze gedachten allerlei schoone en goede gedachten die ons het leven liefmaken. De heerlijke zonnestralen, in wier glans de aarde ons zoo vriendelijk kan tegenlachen, het groen der boomen, der bloemenpracht, de frissche morgen, het stille avonduur na wel volbrachten arbeid, of de genietingen der kunst en de zoete vrede van den huislijken haard. Onze vrienden met hunne vertrouwelijke gesprekken en hunne hartelijke bewijzen van dienstvaardigheid, onze eigen pogen om iets tot hun geluk bij te dragen en de zachte voldoening van het oprechte liefdebetoon. De kennis die wij met moeite opzamelden, maar vooral ook nog verder begeeren uit te bereiden, onze boeken, ons werk, zooveel dat ons nog te doen overbleef! En waarom ook niet het weinige, of mogelijk zelfs vele, dat wij bijeen mochten brengen aan stoffelijke goederen. Naarmate wij er ijveriger voor zwoegden en er zorgvuldiger en spaarzamer mee leefden, verkreeg het des te meer waarde voor ons. Dat alles nu zullen wij moeten achterlaten. En dan, wat voor ons immers honderd maal meer beteekent dan al het overige: zij, om wie te behouden, wij al het onze gaarne overhadden, om wier wil wat wij bezitten eerst recht prijs voor ons bezit, onze ouders, broeders, zusters, onze echtgenoot en onze kinderen. O, als wij dááraan denken, dat wij hun vaarwel zullen moeten zeggen, niet eens misschien vaarwel zeggen kunnen, zonder afscheid van hen zullen scheiden! Eensklaps van hen verwijderd door een onmetelijke, onoverkomenlijke kloof!

[...] Dit denkbeeld is ontzettend. Ik wil er niets op afdingen! Wie zegt dat het zoo heel erg niet is, die is niet waard dat de aarde schoon, het leven rijk, het menschenhart ruim is en vatbaar voor een oneindige verscheidenheid van lusten en genotvolle aandoeningen.

[...] En nu te moeten weten: dit alles houdt eens voor ons op, dit alles kan te avond of morgen uit zijn, voor immer uit!

Doch ik wil niet vergeten (en u, die meegevoelt en mede huivert

bij die gedachte, u wil ik het met mij op het hart drukken): hoe een mensch op den duur toch ook aan al dat schoone en goede genoeg krijgt, zóó zelfs, dat het ten slotte wenschelijk voor ons wordt er niet langer in te deelen.

[...] Het klimmen der jaren maakt ons al losser en losser van een wereld, waarvan ten laatste het scheiden ons niet zwaar meer valt. En beklaagt gij hen die vóór dien tijd henen moesten, die van den maaltijd werden afgeroepen, terwijl hun honger nog alles behalve gestild was: wreeder is het lot van hem, wien allengs alle lust moest vergaan. Men betreurt de jonge dooden. Treuriger dunkt het mij, zich te overleven. En noemt dan vrij den dood een vijand, onze ergste vijand is hij toch niet. Hij is onze laatste. Na die smart, na de benauwdheden van het sterven, geen nieuwe meer. Met den jongsten zucht houdt alle zuchten, met den rouw der achterblijvenden de rouw van wie beweend worden op.

Doch hier juist is het dat zich de onrust het sterkst van velen meester maakt, de angst van welhaast afgeroepen te zullen worden. Weet gij dat, is hun vraag, dat het graf het einde is van al onze droefenis? Of vangt niet veeleer, met het stilstaan van onzen laatsten harteklop, het eeuwig kloppen aan van een folterend geweten, de wroeging over een onherstelbaar verbeurd geluk? Naast uitspraken van een Oud Verbond als: ‘daar houden de boozen op van beroering’, ‘daar is geen verzinning noch wetenschap noch wijsheid in het graf waar gij henengaat’, staat het Nieuwe met zijn: ‘het is den mensch gezet, éénmaal te sterven, en daarna het oordeel’. Tegenover den Prediker met zijn: ‘éénerlei weervaart den menschen en den beesten: uit het stof zijn ze allen en tot het stof keeren zij weder’, het woord van den Christus: ‘de ure komt, in welke allen, die in de graven zijn, mijn stem zullen hooren en zullen uitgaan, die het goede gedaan hebben tot de opstanding des levens en die het kwade gedaan hebben tot de opstanding der verdoemenis!’ IJzingwekkende voorstelling! Wel in staat om den moedigste, den beste ook, met schrik te slaan! Geoordeeld te worden, door den Christus! Gewogen door de heiligste Alwetendheid! En waar Zij ons te licht bevindt (te licht bevinden moet) een vonnis zonder genade, zonder herstel! ‘Een worm, die niet sterft! Een vuur, dat niet wordt uitgebluscht!’

Gewis, dit denkbeeld is ijslijk! Te ijslijk zelfs, om volkomen wáár te kunnen zijn. Er moge waarheid in schuilen, een kern van echte wijsheid, voor een belangrijk deel moet het toch slechts beeldspraak zijn, aanschouwelijke voorstelling, tijdelijke, vergankelijke inkleeding. Doch tot hóeverre gaat dat deel en wat blijft er na aftrek over als onloochenbare gewisheid? Er volgt dan toch iets op den dood? En wàt dan? Elke schildering van het hiernamaals zij gebrekkig. Er is toch een hierna? O deze, op zijn zachtst genomen pijnlijke onzekerheid!

Zij is wel geschikt om ons met bevend ontzag de poort des doods (de poort der eeuwigheid?) te doen naderen. Lichtzinnigen slechts, die er zich afmaken met een: ‘ik geloof er niets van!’ of ‘wat gaat het mij aan? Ik zal het dan wel zien!’

Men kan twijfelen aan een bestaan na den dood. Dit ligt zelfs meer voor de hand, dan om het zóó maar aan te nemen. Veel komt er tegenop. Strikt genomen, te bewijzen, valt het niet. Maar, behalve dat ons gemoed en ons geweten er vóór pleiten, de onmogelijkheid er van aantoonen, is evenzeer ondoenlijk. Voor de denkers (niet de praters, maar de denkers) blijft het altoos een groot vraagstuk, op zijn minst. En zich daar nu maar af te maken, hoogstens met een: ‘ik zal het dán wel zien’!

Niettemin drukt dat ruwe zeggen op onbeholpen wijze een gedachte uit, die niet ongegrond is. De eeuwigheid is en blijft een raadsel, door geen der geslachten die voorbij gingen, opgelost. Zelfs het evangelie nam den sluier van het ‘daarginds’ niet weg. En beter was dus dan zich, vooruit reeds, noodeloos te kwellen met wat geen

mensch weten kan, doen zij, die de bevrediging van hun weetgierigheid verdagen, totdat de dood zelf hun het groote geheim zal hebben onthuld.

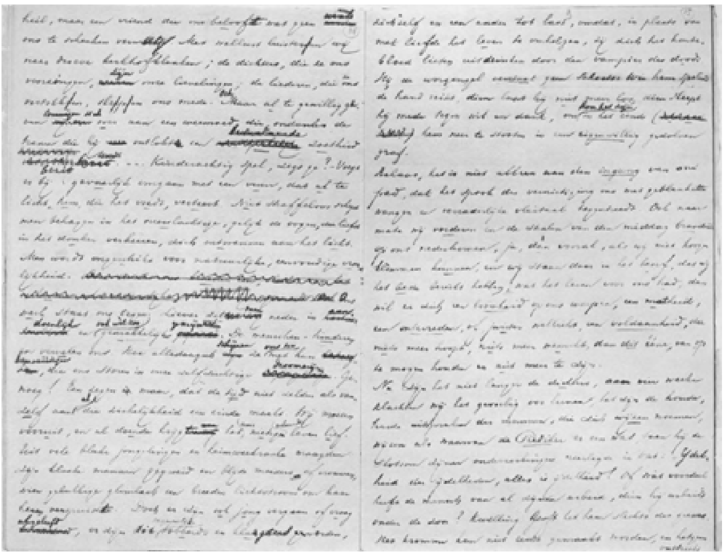
Dit dan tegen de noodeloozen en onvruchtbaren angst. Zien wij thans echter of er ook niet een tegenovergestelde en niet minder laakbare houding is, een gemis aan opzien tegen, een bereid zijn voor, ja een verlangen naar den dood. Reeds doelden wij er hier en daar met een woord op. Gaan wij het nog wat dichterbij na!

En dan treffen wij in de eerste plaats dit zonderling verschijnsel aan, soms zichtbaar in het doen en laten van een gansch geslacht, zich uitend in zijn letteren en in zijn kunst en ook op het bijzonder en huiselijk leven zijn donkeren stempel drukkend, als een besmettelijke ziekte links en rechts om zich henen grijpend, toch straks ook, na te hebben uitgewoed, nog hier en daar haar verstrooide sporen achterlatend; een kwaal, die bij voorkeur onder de jeugd hare slachtoffers kiest, den tijd van overgang uit een argeloos speelsche kindsheid tot de jaren van arbeiden en opgaan in dagelijksche zorgen en nooden. Op den drempel van het werkelijke leven overvalt zij ons licht deze wonderlijke smart. Is het opzien tegen den onbekenden weg vóór ons? Is het een voorgevoel, dat de wereld niet in staat zal zijn, de droombeelden te verwezenlijken, die onzen nog onrijpe geest vervullen, de luchtkastelen die een dweepzieke verbeelding ons voortoovert? Ik weet het niet, maar een feit is dat wij op dat keerpunt weenen kunnen om een ongekend geluk dat voor ons verloren schijnt, om een leed, waarvoor wij vruchteloos een naam zoeken. En in die dagen verlangen wij soms naar den dood. Dan schijnt hij ons geen dreigende gestalte, geen verwoester van ons heil, maar een vriend die ons belooft wat geen wereld ons te schenken vermag. Met wellust luisteren wij naar droeve kerkhofklanken. De dichters, die ze ons voorzingen zijn onze lievelingen, de liederen die ze ons vertolken slepen ons mede. Och, maar al te gewillig geven sommigen zich over aan een weemoed die ondanks de tranen die hij ontlokt een bedwelmende zoetheid bezit... Kinderachtig spel, zegt ge? Voegt erbij: gevaarlijk omgaan met een vuur dat al te licht hem die het voedt, verteert. Niet straffeloos schept men behagen in het neerslachtige, gelijk de oogen, die liefst in het donker verkeeren, zich ontwennen aan het licht. Men wordt ongeschikt voor natuurlijke, eenvoudige vroolijkheid. Ons werk staat ons tegen. Liever zit men neder in aandoenlijk en ook wel zoo gemakkelijk gemijmer. De menschen hinderen en vervelen ons. Hoe alledaagsch schijnen ze ons toe met hun bemoeiingen die ons storen in onze zelfzuchtige dromerijen. Genoeg! Een zegen maar dat de tijd niet zelden als vanzelf aan die ziekelijkheid een einde maakt. Wij moeten vooruit en al doende krijgt men het eens nietig gekeurd leven lief. Uit vele bleeke jongelingen en heimweekranke maagden zijn kloeke mannen gegroeid en blijde moeders of vrouwen, wier gelukkige glimlach een breeden lichtstroom om haar henen verspreidt. Doch er zijn ook jong vergaan of vroeg afgeleefd, er zijn die ongeneeslijke tobberds en klaagers werden, zich zelf en anderen tot last, omdat, in plaats van met liefde het leven te omhelzen, zij zich het hartebloed lieten uitdrinken door den vampier des doods. Hij, de worgengel verstaat geen scherts. Wie hem spelend de hand reikt, dien laat hij niet meer los, dien sleept hij mede tegen wil en dank, om kon het zijn, in het eind hem neer te stooten in een eigenwillig gedolven graf.

Helaas, het is niet alleen aan den ingang van ons pad, dat het spook der vernietiging ons met geblankette wangen en verraderlijke vleitaal tegentreedt. Ook naarmate wij vorderen en de stralen van den middag brandend op ons neerkomen, ja, dán vooral, als wij niet hooger klimmen kunnen, en wij staan daar in het besef dat wij het beste bereikt hebben wat het leven voor ons had, dan wil er zich een loomheid op ons werpen, een matheid, een ontevreden, of, juister wellicht, een onvoldaanheid, die niets meer hoopt, niets meer wenscht, dan dit ééne: van op te mogen houden en niet meer te zijn.

Nu zijn het niet langer de dichters aan wier weeke klachten wij het gevoelig oor leenen, het zijn de koude, harde uitspraken

der mannen, die zich wijzen noemen, wijzen als waarvan de Prediker er een was, toen hij de slotsom zijner onderzoekingen neerlegde in dat: ‘IJdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid! Of, wat voordeel heeft de mensch van al zijnen arbeid, dien hij arbeidt onder de zon? Kwelling geeft het hem slechts des geesten. Het kromme kan niet recht gemaakt worden, en hetgeen ontbreekt, niet geteld! En zoo dan: beter de dag des doods dan de dag dat iemand geboren wordt. Geprezen de dooden boven de levenden, en allermeest wie nooit geweest zijn en nooit gezien hebben het booze werk dat er onder de zon geschiedt.’



Twee bladzijden uit de Worgengelpreek.

Zouden sommigen onzer ze niet kennen de smartvolle uren, waarin een mensch dus hopeloos zucht, de lange nachten, als zulke bittere gedachten den slaap ons van de sponde weren? Maar bijna zeiden wij: het zou niet vóór hen pleiten. Liep het hun dan altoos mee in hun leven? Of stelden zij hun eischen zoo vernederend laag, dat ook het onbeduidendste bestaan er de vervulling van heeten mocht? Zijt gij nooit gestuit op de ijdelheid ook van de matigste berekeningen en de billijkste verwachtingen, noch op de onvolkomenheid der menschen, hun onleerzaamheid, hun ondankbaarheid, hun trouweloosheid, en... uw eigen gebreken, vruchteloos bestreden, altoos weer den weg u versperrend, uw geluk verstorend, hebt gij er nooit al de onuitroeibaarheid en al de ondragelijkheid van leeren beseffen?

Wij voor ons begrijpen, hoe een Job zelfs zijn storeloos geduld verliezen kon en bidden dat het graf zich maar voor hem ontsluiten mocht, ja, hoe een Jeremia den dag vervloekte, waarop Zijn moeder hem gebaard, den man verwenschte, die zijn vader de boodschap gebracht had: ‘een zoon is u geboren’.

Nochtans, al kunnen wij er in komen, in dien afkeer van een leven, dat voor de enkele oogenblikken van onverdeelde vreugd, er ons duizend biedt, waarin zich gal mengt in ons genot, al verstaan wij die wanhoop aan de waarde van ons werk, aan de vrucht van ons lijden en strijden, mannelijker dan met een Elia te vertwijfelen en te klagen: ‘Het is genoeg, neem nu, o Heere, mijne ziel, ik ben niet beter dan mijne vaderen,’ - eerst waarlijk vroom en vroed komt het ons voor wat wij bijvoorbeeld van een Paulus lezen, die, schoon ook begeerig om ‘ontbonden en met Christus te zijn’ (dat toch achtte hij ‘zeer verre het beste’), evenwel bereid was ‘in het vleesch te blijven’, waar hij dit ‘noodiger’ vond ‘om der broederen wil’. En als wij Jezus gereed vinden om als martelaar voor het godsrijk te sterven, daar bewonderen wij Zijn offervaardigheid hierom wel het meest, dat er geen zweem van levensmoeheid bij

hem viel te bespeuren, hem, die tot het laatste toe hopen en vragen bleef, dat ‘de drinkbeker’ des doods van hem ‘mocht voorbijgaan’.

Er is niets groots aan wat in rechte lijn zou uitloopen op zelfmoord. Och ja, medelijden met deze rampzaligen, die in een oogenblik van zwakheid een benarden post verlaten, dien gebrek aan doorzicht geen eervollen uitweg deed vinden, zoodat hun niets scheen over te blijven dan om zich te werpen, blindelings, in de kaken van het alles verslindend monster. En zoo, dan ook geen smaad over ‘de ellendigen, de bitterlijk bedroefden van gemoed, die verlangen naar den dood maar hij is er niet, die er naar graven meer dan naar verborgen schatten, die blijde zijn tot opspringens toe en zich verheugen als zij het graf vinden’. Slechts zij, die zichzelf verloochenen en geduldig hun kruis op zich nemen, die niet toegeven aan weerzin en weerbarstigheid, die nederig, geduldig en dankbaar hun aandacht wijden aan elken zonnestraal, ieder bloempje, waardoor de treurigheid van hun bestaan een weinig wordt opgevrolijkt, die hopen tegen alle hoop in, die wachten zonder klagen, en wachtend doen al wat hun hand vindt: zij zijn het, die ons eerbied

afdwingen, en aan wier zijde ook wij ons wenschen te scharen.

Maar een Simeon nu, die, als zijn oude oogen het heil des Heeren hebben gezien, wenscht heen te gaan in vrede naar Gods woord, openbaart hij ons ook een stervenslust, waarop ons oog slechts afkeurend kan rusten? Of een Mozes, die, na het beloofde land te hebben aanschouwd (al mocht hij ook zelf 'niet overgaan daarhenen'), die, getroost, op de belofte: 'aan Jacobs zaad zal ik het geven', het grijze hoofd tot sterven neerlegt: is ook hij het beeld van een zwakheid, die deernis waard is?

Gij weet beter. Zulke voorgangers vertroosten ons. Zij bieden ons het bewijs, hoe er waarlijk een overwinning is, waarbij (om met den apostel te spreken) de dood zijn prikkel verliest. Nochtans, niet elk die zich, als zij, bereid verklaart, deze wereld te verwisselen tegen een betere, heeft daarop een even geldig recht. Gewis, op lauweren rusten is goed! Maar niemand make voor zich aanspraak op de eerekroon dan die wettiglijk gestreden heeft. Wat vroom gebaar is niet voldoende, om aan ons bestaan de waardij te schenken van een welbesteed leven. Al hielden wij ons nauwkeurig aan een voorgeschreven leer, en al verklaarden alle ingewijden in geijkte bevindingen dat wij geroepen en bekeerd en uitverkoren zijn of indien ook al de opperste der priesters de volheid der genademiddelen eener zaligmakende kerk ons toedienden, indien ons leven geen liefde ademde en onze werken geen goede tot standbrachten, het zou ons geen nuttigheid geven. Bedriegen wij ons niet! [...]

Uit een preek van begin 1887 nr. 5, met als tekst: 'En de Hoogepriesters en de Ouderlingen en de geheele Groote Raad zochten valsche getuigenis tegen Jezus, opdat zij hem dooden mochten, en vonden niet...' We moesten dit fragment lezen tegen de achtergrond van Haverschmidts kerkelijke positie in Schiedam, de vervolging waaraan Haverschmidt door de orthodoxen werd bloot gesteld. Het blijkt uit allerlei gegevens dat ze geen middel schuwden om in hem de 'dwaalleer' te veroordelen.

Vooraf dit: gij hebt het reeds kunnen bespeuren dat ik om mij den loop van Jezus' lijdensgeschiedenis te verklaren, de toevlucht niet neem tot eenigen bovennatuurlijken sleutel. Van ouds is dat anders de gewoonte geweest. Wáárom moest Christus sterven? Op die vraag heeft men verwezen naar een raadsbesluit Gods. Paulus is er mee begonnen met uiteen te zetten wat later kerkvaders en kerkleeraars nader hebben toegelicht, ja wat ten slotte als de alleenzaligmakende waarheid is vastgesteld, dit namelijk: dat de kruisdood van den Zoon Gods een in den Hemel ontworpen plan is geweest tot verzoening van de schuld der reeds in Adam gevallen en in de macht des Satans geraakte menschheid. Wij laten deze wonderlijke leer voor wat ze is. Meent iemand dat ze hem de wijsheid en de gerechtigheid Gods het best onthult, het zij zoo. Wij voor ons zoeken liefst den gang der gebeurtenissen te begrijpen uit den aard der menschen en dingen. Wij gaan daarbij van de onderstelling uit dat de eersten in den grond 'van gelijke beweging' waren, 'dezelfde natuur deelachtig' als de latere en de tegenwoordige menschenkinderen, een vermoeden dat ten opzichte van Jezus en zijn omgeving op honderden plaatsen in het N.T. zijn rechtstreeksche of zijdelingsche bevestiging vindt. En heeft dan ons beweren: het heeft zoo moeten lopen niets uit te staan met een vermeende voorbeschikking des Eeuwigen. Het duidt eenvoudig op de natuurlijkheid, of zoo ge wilt, op de zedelijke noodzakelijkheid van Christus' doemvonnis.

Wie waren zijn rechters, en wie was hij? Wat brachten vijanden tegen hem in en wat plaatste hij tegenover hun aanklachten? Gaan we dat na, en wij zullen toegeven dat zijn oordeel van meet af aan geveld was. Wie zijn de mannen voor wie Jezus

na zijn gevangenneming in Gethsemane gebracht wordt en die straks eenstemming hem voor godlasteraar verklaren die de doodstraf verdiend heeft? Zij vormen het zoogenaamde Sanhedrin, een soort kerkelijke rechtbank van eenenzeventig leden, geroepen in godsdienstige geschillen de eindbeslissing te nemen, ook dus om overtreders op kerkelijk godsdienstig gebied te vonnissen.

Hoe het ook zij: die hier bijeen waren, zij stemden zeker voor verreweg het grootste deel hierin overeen dat hun gevangene een *gevaarlijk* persoon was. De overpriesters haatten in hem de volksberoerder, misschien ook den tempelschender. De Farizeeërs ergerden zich aan Jezus' vrijzinnigheid op het punt van de wettelijke gebruiken.

Fragmenten uit een van de somberste preken van Haverschmidt (1887 nr. 10). De dood is hierin niet alleen het centrale, maar ook het enige thema. Het is - merkwaardig genoeg - niet een van Haverschmidts beste preken. Het is alsof hij in zijn eigen spinsels verstrikt is geraakt. De doodangst en behoefte daaraan te ontkomen waren hem blijkbaar tot een obsessie geworden.

Vrees voor den dood, zoudt ge dat gevoel niet kennen? Maar wat voor mensch moest gij zijn als het nooit bij u opgekomen was? Vooreerst wij kunnen het niet laten soms aan den dood te denken. Al zoeken wij geen doodsgedachten, al verwijderen wij ze met opzet, en terecht, - geduriger, of wij willen dan niet, treden zij ons in den weg en dringen zij zich aan ons op, en dan ach ja, bekent het maar eerlijk, dan kan het ons zoo beklemmen, dan wordt het ons bang om het hart.

En daarom is het ook maar goed dat wij ons niet te veel met den dood bezig houden en dat wij ons niet te zeer verdiepen in deze voorstelling, deze helaas onloochenbare: ‘er is maar één schrede tusschen ons en den dood.’ Immers één van beiden: dit denkbeeld komt op ons neder met al zijn gewicht en dan verplettert het ons, neen erger, het verdrukt, het drukt ons neder, langzaam maar zeker, altoos dieper tot wij eronder bezwijken. Of wel, wij gewennen ons aan de gedachte van sterven, eenigszins op de wijze van den doodgraver die door den dagelijkschen omgang met de dingen die om zoo te zeggen bij den dood behooren, op het laatst niets meer van hun droevige en ernstige beteekenis gevoelt.

Sombere gedachte: dit zal eens moeten zijn. De dag nadert vast. Voor meer dan één van ons is hij zeer nabij. Beklemt dit gevoel u niet? O, indien ge er maar aan denkt als aan iets dat vanzelf spreekt, indien het u niets kan schelen? Dan... och, ik zal het maar niet zeggen hoe ik u dan vind. Mij bevalt de man die ik in onzen tekst zoo geheel natuurlijk zijn afkeer van den dood hoor uitspreken met de bede: ‘Mijn God, neem mij niet weg in het midden mijner dagen!’ Ha, het is een natuurlijk en menschelijk gevoel dat ons voor den dood doet vrezen. Er is gehechtheid aan het bestaan die eenvoudig natuurlijk is, iets dat de mensch met het dier deelt. Bidt ook gij, broeders en zusters: neem mij niet weg, o God? Maar waarom bidt gij dus, waarom wenscht gij dat de dood van menig jaar u vergeten moge?

Inderdaad de fabel van den ouden houthakker is naar het leven gedicht. Hij zag geen kans den zwaren takkenbosch verder te slepen en in zijn wanhoop riep hij: Dood, verlos mij van mijn duldeloozen last. Toen kwam de dood en bood zich dienstwillig aan... maar de oude zag hem nauwelijks, den afgrijselijken helper, of hij haastte zich den vracht weer op te nemen. Dank u, zeide hij, ik zal het nog wel wat zonder u stellen. Is er niet iets hoogst vertroostends òf diep beschamends in deze voorstelling, in dit ontegensprekelijk feit? Wat ontegensprekelijk is het dat er heel wat gebeuren moet om iemand afkeerig te maken van het leven. Dat daartoe minstens waanzin nodig is, een langzaam gekoesterde en zoo ten laatste onoverwinlijk geworden waanzin, of wel een oogenblikkelijke ingeving, zoo hevig dat iedere overweging erop afstuit? Nu dan, ik acht dit vertroostend, of ik noem het beschamend, hoe wilt gij?

Of er dan geen werkelijk lijden is, geen lichaamssmart - en gruwzamer - zielsverdriet? Mijn vrienden, wie zou dat durven beweren? Intusschen hebben wij

in de eerste plaats medelijden met zoo'n in waarheid beklagelijke. Men kan tóch niet sterven als men wil. Men moet tóch zijn beurt afwachten. Men mag

zelfs de aangeboden middelen niet weigeren om zijn bestaan te rekken, ook al hoopte men heimelijk dat zij zonder uitwerking mochten blijven. Waarlijk dit kruis, dit laatste is niet gering.

O, men doet wel, als men kan, te wikken en te wegen eer men beslist, een besluit waarop niet terug te komen is, dient zonder overhaasting genomen. Doch niet steeds wordt de gelegenheid gegund tot lang beraad en er zijn gevallen waarin het geweten onmiddellijk spreekt. Dan is alle napleiten slechts een spitsvondig afdingen van het welberekend eigenbelang. De daden komen rechtstreeks uit het hart. Doch de herinnerde voorbeelden zijn zeldzaam. Slechts bij uitzondering wordt van den mensch een plotselinge, volstrekt onherroepelijke, en eens voor altijd afdoende beslissing geëischt.

Fragmenten uit een preek van 1889 nr 11 naar een tekst uit Handelingen 1 vers 11: '... wat staat gij en ziet op naar den hemel?' Het is een zeer persoonlijke preek met enkele indrukwekkende stukken. Het bevat eigenlijk maar één thema: het doodsverlangen dat voor Haverschmidt de vorm krijgt van een verlangen ontbonden te worden uit een wereld van 'folterende smarten', dreiging en rampspoed.

Er is een weekheid die voorzeker geen aanmoediging behoeft, een moeheid die wij volstrekt niet als bijzonder Christelijk willen prijzen, doch het tegenovergestelde mag, vrees ik, evenmin aanspraak maken op onvoorwaardelijke lof. Zijn er geen omstandigheden waarin het begrijpelijk wordt dat het hart een uitweg zoekt, desnoods ver van hier, naar een denkbeeldige wereld? Ja, pleit het niet voor ons, getuigt het niet van een verheven aanleg, van een heilige drang en van waarachtigen ernst als zelfs de bevrediging van alle aardsche wenschen ons op den duur onvoldaan laat?

Hier staat een man die nog niet zeer oud werd. Het getal zijner jaren, vergeleken bij dat van anderen, klom nog niet hoog. Niettemin moeite kost het hem zijn reis te vervolgen. Zijn krachten zijn uitgeput, en al is het nu dat hem daarmee niet geheel de pas werd afgesneden om iets goeds, iets nuttigs te verrichten, gedurig voelt hij toch het niet meer zoo te kunnen als tevoren. Aan anderen moet hij overlaten wat hij zelf zoo gaarne op zich nam, en wat hij zelf voltooit, och het draagt ook in zijn oog merkbaar de sporen van slechts met zwakke hand, met verminderde geestvermogens te zijn afgedaan. Of dat niet grieft, of dat niet alle levensgenot hem vergallen moet? Doch wat spreken wij van genot waar de zinnen hun vermogen grootendeels verloren of waar de geringste ontspanning betaald moet worden met de folterendste smarten. Is het leven dan nog langer een weldaad, en wordt de wensch om ontbonden te worden niet natuurlijk als de hoop op herstel de onredelijkheid zelve blijkt? O, kwel die lijder niet met beloften van beterschap waarmee hij zich zelf al honderdmaal gepaaid en even zoo dikwijls bedrogen heeft. Hij weet wel beter. Maar als hij het bonzend hoofd, den verduisterden blik opheft ten hemel en aan de hijgende borst ontsnapt de zucht: 'o, was ik dáár maar, in die andere wereld waar niet meer geleden wordt. En mocht ik dáár nog eens de verlamde vleugelen kunnen uitslaan, nog eens mijn verjongde krachten wijden aan een schoon, een edel, een godgevallig werk...' O, zegt mij, zal die klacht, die bede dan weerzin bij ons moeten wekken? Zullen wij het niet veeleer zegenen dat er in de mensch woont wat hem doet hoopen tegen alle hoop in, zult gij niet mogen toestemmen hoe daar een geestelijke veerkracht is, ondanks alle drukking tegen verlammen bestand en die wel verre van een blaam op te leggen, onze eer verdient te heeten en onze adel?

Ik denk aan de armen, die gedwongen om dag aan dag, menigeen nog een goed deel van den nacht erbij, sommigen zelfs op rust- en feestdag mede, een zwaren of een eentonigen, een vreugdeloozen, mogelijk wel een onreinen en afzichtelijken arbeid hebben te volbrengen. Dat went wel, zegt men. Ze weten niet beter of het

hoort zoo, voegt een ander erbij. Zij zouden niet anders meer kunnen. Gun hun vrijheid, en zij weten er geen weg mee, zij maken er slechts misbruik van. Helaas, dat kan wel zijn, maar is het niet vreeselijk dus te moeten leven en te sterven? En al gevoelen de ongelukkigen niet alles van hun lot, is er mogelijk in die gevoelloosheid zelve niet iets waarvan gij gruwt? ... Doch stil! Deze verstomping, deze - haast zeiden wij - verdierlijking, is misschien niet dan schijn. Hoort gij niet waarmee zulk een rampzalige zich hier troost? Hij heeft in zijnen bijbel gelezen, hij heeft ergens opgevangen, dat woord van den lijdenden Job: ‘Daar houden de boozen op van beroering, daar rusten de vermoeiden van kracht, daar zijn de gebondenen tezamen in rust, zij hooren de stem des drijvers niet, de kleine en de groote is daar, en de knecht vrij van zijnen heer.’ Of bemoedigender nog, hij vernam Jezus' gelijkenis van den armen Lazarus. O, bijna zou ik zeggen: houd het hem ten goede als hij met zekere voldoening kan denken aan Abrahams afwijzend woorden tot den rijken: ‘gedenkt dat gij uw goed ontvangen hebt in uw leven en Lazarus desgelijks het kwade, en nu wordt hij vertroost en gij lijdt smarten.’ Eerlijk verdeeld, vindt hij: hier kon ik het aanzien hoe hij zij het er goed van nemen, de lieden in purper en zeer fijn lijnwaad, levend alle dagen vroolijk en prachtig. Maar dáár zijn de rollen omgekeerd. Daar zal ik het goed hebben, en zíj mogen toezien.

Men behoeft niet oud, niet krank, niet arm, niet gebonden zijn, niet door eigen schuld ellendig of door den dood van wie ons liefhadden beroofd, men behoeft in geen enkel opzicht rampspoedig te zijn, om in te stemmen met het: ‘Hoog, omhoog... hier beneden is het niet.’ Ook de overvloed der wereldsche genoegens heeft iets vermoeiends, iets op den langen weg eentonigs. Soms ziet men er baden in iedere weelde en juist zooals het lauwe bad verslapt en lusteloos maakt, het verlangen naar den eeuwigen slaap. Wat zeg ik? *grijpen* naar de verdooving waaruit men niet meer ontwaakt. Maar zooiets is zondig, zegt ge... het is afschuwelijk... ik voeg erbij: het is een ziekte het is krankzinnigheid. Beheerscht u zelf dan, bedwingt uw lust, ook den natuurlijksten, den schoonsten... Niettemin zelfs de strengste plichtsbetrachting onderdrukt de zucht niet die opwelt uit het diepst van ons wezen: ‘Niet hier... omhoog!’

O, soms is het ons zoo wonderlijk te moede! Het is als een heimwee dat ons overvalt. Het is alsof wij herinnering hadden aan een vaderland, verre van hier. Wij zijn hier niet thuis. De onzen, hoe goed misschien voor ons, zijn ons vreemd. Of wel, wij hooren als in het sprookje, het verwijderd klokgelui van de kapel, die diep in het woud verloren, niemand ooit zag, niemand weer vinden kan. Neen, lacht niet aan uw welvoorziene tafel, bij uw beker of uw geldkist, of wat er anders, tot zelfs nietigs en leelijks, om uw drang naar het ideale tot zwijgen te brengen. Neen, lacht niet om de droomers, de dichters, de profeten, de zielen die hooger staan en verder zien dan - haast zeide ik het platvloersche ploertendom, waaronder wij zelf, helaas, al te dikwijls een breede plaats innamen... Eerbied voor dat ondoorgronde in ons wezen, dat de kunst schiep, het schoone, schooner dan de werkelijkheid, de muziek van het onuitsprekelijke, en dat doet knielen, oprecht, uit eigen beweging voor den onzienlijke uitbreiden de handen, naar omhoog, alsof het daar ginds lag, achter de Alpenwereld der wolken, voorbij de eilanden die er drijven in de goudzee aan den avondhemel, aan het einde der eindelooze nevellanen die zich uitstrekken langs het ongemeten blauw... in de donkere diepte waarlangs, zwijgend en bleek, of zij iets van onze onrust, onzer weemoed meevoelde, de maan haar geheimzinnig spoor vervolgt, daarginds waar - o, zoovele eeuwen van ons verwijderd - sterrenstelsels wegdoemen, zilverzand aan den oever der eeuwigheid, of lampen ontstoken door geesten die ons wenken... waarhéén, wáárheen?

En toch, al eerbiedigen wij dezen zonderlingen honger naar meer dan het brood, dan al het zoet dat de aarde geeft, al kennen wij dat wonderlijk verlangen, vreugde half, voorsmaak van zaligheid, èn onrust, smart, gevoel van machteloosheid, gelijk den vogel moet verteren, wiens wieken zijn geknot. Hij ziet de witte zwanen drijven,

hoog boven de roetwolken der steden. Zij spoeden zich naar het zonnige zuiden, hèm kluisteren zijn

verlamde vlerken tusschen doodsche muren binnen bezoedelden dampkring.

Nochtans, zoo soms het oog zich afwendt van de aarde om opwaarts te zien naar dien hemel vanwaar het licht en de regen, de zegen en het leven afdalen, mag dan daar zich de hoop niet in mengen, de hoop op iets meer dan de aarde ons biedt en belooft? En als eindelijk moegewerkt, met gekromden rug, het lichaam zich neigt ter ruste naar aller schepselen moederschoot, zou de ziel dan toch den ouden droom niet mogen droomen, het geloof bij zich verlevendigen dat zij niet meebegrepen werd in het vonnis: 'Stof zijt gij en tot stof keert gij weder?'

Fragmenten uit een preek, zomer 1889. Tekst: 2 Corinthiërs 15:17: '... het oude is voorbijgegaan...'

Of is het juist omgekeerd: dat er in dit zichtbare, in dit stoffelijke niets bestendigs is? Wat is vergankelijker dan de bloem. We bespieden met klimmende spanning de zich ontwikkelende schoonheid der roos, maar nauwelijks ging de knop open, nauwelijks heeft zich het geheimzinnig hart van dit kleine wonder voor ons ontsloten, of ook meteeen verflenst zijn lieflijkheid. En sneller haast nog wijkt de geur van het Maartsche viooltje, van de lelie der dalen die uw hand in haar schuilhoek verraste en meebracht om aan uw woning iets van de betoovering te leenen van het ontluikende bosch. Allermeest: hoe ras vervloog de klank van het lied dat ge beluisterde tusschen het jonge groen of hoog uit de oogverblindende lucht. Het is slechts een matte herinnering die gij bij u omdraagt. Uit een preek van oktober 1889. De tekst is ontleend aan 1 Corinthiërs 15-30: 'Waarom zijn ook wij alle ure in gevaar?'

Gij en ik kunnen, moeten sterven. Wanneer weet niemand, spoedig niet onmogelijk, en al ware het onwaarschijnlijk, ondenkbaar is het niet, in het minst niet, dat het al zéér spoedig zal zijn. Zoo kan ons plotseling, als een donderslag aan een helderen hemel, terwijl niemand er hoegenaamd eenige gedachte op had, een verlies treffen, een schade en teleurstelling, een beleediging, onverdiend willen we hoopen, maar met dat al grievend. Het is vooruit niet te berekenen wat ons al overkomen kan en uit welken hoek het op ons zal aanloopen. Indien gij rekenen wilt met de toekomst, rekent daar dan alvast op. Hetgeen wederom zeggen wil dat gij na honderd maatregelen te hebben genomen, even zoovele en nog meer mogelijkheden over het hoofd zult hebben gezien, zoodat gij ten slotte, van top tot teen gewapend, niettemin als een weerlooze zult staan tegenover uwen vijand.

Ik [met potlood erboven: *men*] weet uit ondervinding wat het is geen lust te hebben in het leven, in zijn werk, in zijn taak, geen verwachting van welslagen, geen hart voor zijn omgeving, ja zelfs geen hartelijk, blij en vriendelijk gevoel voor zijn kostelijk goed en zijn liefste betrekkingen. Soms is het overal nevel; het houdt niet op zachtjes en doordringend te motregenen. O, een orkaan met al zijn verwoestingen is zoo vreeselijk niet als die eentonige dagen en weken kunnen zijn, wanneer de schepping alle kleur mist en waar men zich heenwendt, het is alles even vochtig, guur, naargeestig. Nu, wie dan van zulke tijden herinnering heeft, tijdperken voor de verbeelding eindeloos lang, waarin er mogelijk geen enkele groote ramp gebeurt, maar allerlei kleinigheden en nietigheden werken samen om u er onder te houden, wie daarvan afweet, geniet dubbel wanneer straks de wind de wolken uit elkander dreef en van den blauwen hemel daalt de zonneschijn, en zelfs de hatelijke regendroppelen van zooeven gaan glinsteren en schitteren.

Preek 1889 nr. 18, gehouden in de late herfst, over de vergankelijkheid van al het aardse.

Als een lied der vergankelijkheid, een klaagtoon die spreekt van verwelken en heengaan, ruischt door het ontbladerend geboomte de najaarswind, bijwijlen zich

verheffend tot verwoestende kracht, om bij de toon de daad te voegen en van de takken te rukken wat mogelijk nog een week of wat, als een herinnering aan een schooner jaargetijde, een langzaam verkleurend groen te aanschouwen had gegeven. Hoe somber klinkt dat eeuwig weerkeerende: 'gelijk het kruid, als de bloem, is ook úw korte leven, o mensch. Het kruid verdort, de bloem valt af, over het veld scheert de windvlaag en niemand kent langer haar plaats.'

Dus ís het helaas. Men ziet verlangend uit naar de lente, men jubelt den jongen zomer tegemoet, doch weldra is hij niet jong meer. Van ouderdom al getuigen het donkere stoffige loover, de verwelkte rozen en de afgemaaide korenakkers. Nu nadert met rassche schreden het seizoen dat al de schoonheden die het voorjaar schiep, die de zomer voltooide, gaat vernielen. Niets spaart hij in zijn toorn, de grimmige voorbode van den winter.

Fragment uit een preek gehouden in de winter 1890. Alweer het thema: hoe zwaar is het op aarde de weg te bewandelen die Jezus gewezen heeft.

Er zijn oogenblikken - en waren het slechts oogenblikken! - dan wil het Evangelie zoo onduldbaar zwaar dunken, en ik kan maar niet begrijpen waarom het evangelie - dat is immers een goede, een blijde boodschap - heet. Want in stede van mij op te beuren en blijmoedig te stemmen, maakt het mij angstig en moedeloos en ik zou haast wenschen dat ik er nooit iets van vernomen had. Komt u dat vreemd, onbegrijpelijk voor?

Een van de laatste preken van Haverschmidt in het jaar 1890, een somber jaar met talrijke getuigenissen van twijfel en ongeloof, van wanhoop zelfs. Hij bevindt zich, om zijn eigen beeldspraak te gebruiken, 'in het diepe dal' en is de verdrinkingsdood nabij. Niet voor niets kiest hij de tekst uit Job 7:1: 'heeft niet de mensch eenen strijd op aarde?'

Het is niet goed te vertwijfelen, maar het is nog minder vergeeflijk het recht van den twijfel te ontkennen. Anders gezegd: het menschenleven is rijk genoeg aan rampen en raadselen om de klacht te verontschuldigen die wij in onze tekst vernemen: 'Heeft niet de mensch een strijd op aarde?' (Job 7:1a) en zij die daar geen oor voor hebben, zij begrijpen, zij kennen het menschenleven niet. Werkelijk niets is onduldbaarder dan die wel eens bij uitstek christelijk voordoende blijhartigheid.

Voorwaar, duizendmaal beter dan de taal der voldaanheid, duizendmaal beter de droefheid, de verslagenheid, ja, de verbittering die zich uit in de klacht van Job: 'Heeft niet de mensch een strijd op aarde?' Het snijdt ons door de ziel, maar allermeest omdat het zoo onloochenbaar *waar* is, dat oude: 'De mensch van een vrouw geboren, is kort van dagen en zat van onrust. Hij komt voort als een bloem, en wordt afgesneden; als een schaduw vliegt hij heen en bestaat niet langer.' Of door: 'door het water wordt de steen vermalen, de bergstroom in zijn grammen loop verscheurt zijn zoom, verdrinkt de dalen; alzoo vernielt Gij 's menschen hoop! Gij grijpt hem aan, met bleeke kaken zwiept Gij hem naar het doodsgebied en of zijn kinderen vreugde smaken of smaad lijden - hij weet het niet. Zijn vleesch voelt niets dan eigen smarte, en eeuwig eenzaam broedt zijn harte op het schrikbeeld der vernietiging.'

Maar hoe, hoor ik u vragen: is dit dan inderdaad het laatste woord der wijsheid? En hebben zij dus gelijk - hoe heeten ze ook weer? de 'pessimisten' - die beweren dat het beter was indien de wereld, en vooral wanneer de menschen er niet waren? Want, zeggen ze, waren ze geen menschen en wisten wij dus niet, niets van den dood die ons ieder oogenblik bedreigt, niets van de andere gevaren die ons boven het hoofd hangen; kenden wij daarbij onze onvolkomenheid niet, onze onwetendheid, onze onmacht om een zedelijk ideaal te bereiken, dat wij nimmer grijpen zullen en dat toch niet laten wil ons tot zich te trekken, - wij zouden gelukkig zijn. Het dier is

eigenlijk alleen gelukkig, want hij kent geen zelfverwijt, geen zelfkwelling. En nog gelukkiger de plant, ja de steen, in bewus-

telooze schoonheid, ongenaakbaar voor het gevoel, voor smart, voor strijd! Hier rust de eeuwige rust. Zal zij voor ons ook weggelegd zijn als ons stof tot stof is wedergekeerd? O, dat wij het maar met zekerheid wisten! Wij wisten meteen wat ons te doen stond. Hebben wij niet de sleutel bij de hand die ons naar buiten leidt? Doch neen, dat is juist het ergste: wij weten ook dat niet.

Haverschmidt in 1886.

Haverschmidts kerstpreek van 1890. Deze preek over Gods Alwetendheid (Deuteronium 29:29) is juist een preek van Menselijke Twijfel geworden. Haverschmidt kan zijn gehoor niets anders aanbieden dan een 'praktische oplossing', omdat alle andere zekerheden weggevallen zijn.

En de aarde zelve, eindeloos ligt haar aanvang achter ons, onnaspeurbaar en nochtans als eindeloos vast te stellen, voortdurend nieuwe toestanden ontwikkelend uit de voorafgaande, een arbeid die nooit stilstaat, noch nimmer schijnt te zullen ophouden. En waar dit reuzenwerk zich ontplooit langs volmaakt natuurlijken weg, oorzaak rijgend aan gevolg, en gevolg aan oorzaak, daar men vruchteloos plaats voor een kracht buiten den loop der dingen om, ingrijpend naar willekeur en voor de eenvoudige gebeurtenissen het 'wonder' in de plaats stellend. Wonderen, bovennatuurlijke feiten, er is altoos minder ruimte voor in deze geregelde wereldorde. En wat blijft er zoodoende over van eene beschermende, bewarende, reddende Voorzienigheid? Wij meenden eenmaal zeker van haar te zijn. Zij zou ons verlossen uit ieder dreigend gevaar. Onder haar hoede waren wij wel geborgen.

Gelooven wij dat nu nog? Och, laat ons eerlijk zijn en bekennen, dikwijls niet te weten, wat wij gelooven moeten! Er zijn uren van angst en zwakheid, dan vouwen wij opnieuw de handen en smeeken om uitkomst alsof het van een Hooger Wil afhing. Bij tusschenpoozen zijn wij weer als toen wij nog nooit getwijfeld hadden. Doch straks daarna dringen de groote vraagstukken zich opnieuw aan ons op en het wil ons voorkomen dat wat geschiedt en gebeuren zal, met ijzeren noodwendigheid zijnen weg vervolgt terwijl aan ons slechts één middel overblijft om ons spoor te vinden te midden der verpletterende machten, namelijk kennis, kennis

der wetten, der regels waarnaar de natuur werkt, oefening om de aldus verworven wetenschap ons ten nutte te maken.

Wat wacht ons? Ouderdom en dood, dat weten wij zeker, indien de laatste den eerste niet reeds vóór komt. Maar dan? Vroeger hoorden wij, had ook de 'Eeuwigheid' geen geheimen. Wagen wij het nu nòg een even beslisten toon aan te slaan? En gelijk wij spreken van een 'dicht gordijn' die het 'hiernamaals' voor ons bedekt houdt, zoo ligt er immers ook een sluier voor ons over de toekomst der wereld. Eens wist men alles van een 'jongsten dag' en men zag in den geest 'de oude aarde en den ouden hemel' vervangen door nieuwe. Nu hoort men wel eens van gissingen, van voorspellingen, alsof de bol die ons draagt en voedt, op den langen duur, van warmte en vruchtbaarheid verstoken, bestemd zou zijn, het graf te worden, het eeuwige, van een immermeer uitgeleefd menschengeslacht. Dàt dan het einde dus van iedere ontwikkeling? En geen 'Godsrijk' dat komt, dat nadert, dat heerlijk, zalig, triomfeeren zal? Maar geen God dus ook die aan al het geschapene een bevredigend, een Zijn liefde en wijsheid waardig, einddoel heeft gesteld? Geen vader die zijn groot gezin opvoedt tot de aarde eenmaal Hemel wordt, of die elders (wáár?) in één zijner 'vele woningen', voor zijn kinderen 'plaats bereidt?' Inbeelding dat alles, waan?

Doch vraagt nu niet méér. Hoe meer gij vraagt, hoe dieper gij zoekt te delven, des te geduchter keeren de raadsels en twijfelingen terug. Hoe is Zijn 'Albestier' overeen te brengen met onze vrijheid en verantwoordelijkheid, hoe onze zinnelijkheid en schuld met Zijne Heiligheid en rechtvaardigheid? Waarom bezoekt Hij ons met zoovele rampen, rampen, die bijwijlen onze veerkracht mogen wekken en inspanning, maar ook even zoovele malen onze moed vernietigen en de vrucht onzer volharding? Waarom loont leugen soms, meestal, ruimer dan eerlijkheid? Wáárom - ja waarom? Die op al de 'waaroms' een antwoord wil hebben, kan blijven vragen en blijven wachten.

Ik wil geen bekrompenheid, geen gemakzucht, geen terugdeinzen voor moeilijke onderzoekingen, voor wikken en wegen van wat ons als heilig en goddelijk werd overgeleverd en dat bij nadenken misschien blijkt die eeretitels onwaardig te zijn.

Zegt gij misschien: maar hoe kan ik altoos weten wat God van mij verlangt (ik heb immers zelf toegegeven dat het voor ons, vaak genoeg, niet valt uit te maken wat wij doen of laten moeten)? Welnu, ik antwoord: handel naar uw beste weten, uzelf beproevend aan Jezus' heilige en liefdevolle levensregelen. Gij zijt dan niet slechts verantwoord, maar gij zult ook zeker niet al te ver uit den koers geraken die u brengt waar gij wezen moet. Doet steeds dien plicht, die het naast voor de hand ligt, u niet te veel bekommerend over wat er dan verder volgen zal. Vanzelf zal de eene plicht u wel op den ander brengen.

De practische oplossing van de levensraadselen is zeker de veiligste; zij is de beste, omdat zij eigenlijk de eenige is. Met ons peinzen komen wij nimmer gereed, ons vragen brengt ons minder vooruit dan achterwaarts. Maar liefhebbend en werkend, onszelf overwinnend voor onze plicht en voor het geluk van den naaste, zijn wij als de mannen die in een onbekend werelddeel een weg zich banen door een onmetelijk woud. Bespiegelingen over de uitgestrektheid van het bosch brengen hen niet verder, maar met iederen bijlslag ruimen zij een hindernis op en komen zij een stap nader tot den uitgang. Want een uitgang moet er zijn!

Uit een preek gehouden in de eerste maanden van 1891.

Onze ziel droomt van een hemel. Zij grimlachen: droom niet! Nu, goed, wij willen niet droomen, wij willen wakker zijn en handelen om, om ons heen, in onze naaste kring, tenminste iets te zien worden van wat naar een hemel gelijkt, een hemel van zachtmoedigheid en vrede en dienende gerechtigheid. En

weer is het: wat geeft het? Laat dat maar! Het helpt toch niet. Of gij één traan droogt, waar altoos nieuwe beken van tranen ontspringen. Of gij er eenen opricht, waar altoos anderen struikelen en vallen. Er is geen dempen aan den oceaan. Er komt geen einde aan de duizendvoudige ellende! - Geen einde. Waartoe dan een begin gemaakt? O, twijfel, o, ongeloof, o, onwil, o, zelfzucht, o, gemakzucht die ons wanhopig maakt!

In de herfst van 1891 preekte Haverschmidt uitgaande van twee prachtige bijbelteksten uit Prediker en de profeet Meleachi over aardse vergankelijkheid en vergetelheid: ‘Want de levenden weten dat zij sterven zullen, maar de doden weten niet met al; zij hebben geen loon meer, maar hunne gedachtenis is vergeten. Ook is alreeds hunne liefde, ook hun haat, ook hunne nijdigheid vergaan, en zij hebben geen deel meer in deze eeuw, in alles wat onder de zon geschiedt’ (Prediker 9 vers 5 en 6).

Maar er is ook een heilige eergierigheid, een die het niet maar om onzen persoon of onzen naam te doen is, maar om iets te worden, te volbrengen, iets goeds en blijvends. Want neen, den besten voldoet het oogenblik niet, noch ook de korte spanne tusschen de wieg en het graf. Ach, zij is wel kort! Men is zoo spoedig oud! En hoe weinigen die het worden mogen. Hoe is er meer dan een verteerd ‘in het midden zijner dagen’. Zult ge zeggen: dezen waren dwaas?

Weet gij, wie het zeggen zou? De ‘Prediker’, de schrijver van het boek, waarin de woorden staan, die grootvader eerst aanhaalde, en die ik u in den aanvang voorlas. Och, geen twijfel, of hij was niet jong meer, die, naar het schijnt, voor niemand minder heeft willen doorgaan dan voor den wijzen koning Salomo; maar Salomo dan, aan het einde gekomen van zijn wijsheid, toen hij genoeg had van al zijn genot, en ook van al zijn werk en al zijn wetenschap! Ik zal niet zeggen, dat hij toen hoegenaamd geen wijsheid meer overhad. O neen, hij toont een scherpen blik op de werkelijkheid, en onder het schrijven ontsnapt er aan zijn pen meer dan één nuchtere waarheid. Ook schijnt hij de ‘vreeze Gods’ aan te bevelen, en ‘het houden van Zijne geboden’, maar - het is een rechte ‘vreeze’. Men moet, vindt hij, met God op een gouden voet zoeken te blijven zooals men doet met koningen en met wie de macht in handen hebben. Zij kunnen het hun vijanden lastig maken - de zwakken trekken altoos aan het kortste eind - en daarom is het zaak: houdt God te vriend.

Maar voorts, voedt geen hersenschimmen, óók niet op grond van overvloedige vroomheid en deugden. Het loopt toch alles uit op moeite en ijdelheid en op minder dan dat: op niets. Rechtvaardigen en goddeloozen, ze moeten allen naar de dooden en daarmee is het uit. Een doode weet niets en een doode is niets. Al was hij bij zijn leven een leeuw als hij gestorven is, dàn: een hond, mits levend, is er beter aan toe. Weg is zijn liefde, weg zijn haat. Wat heeft hij nu aan al zijn ijver? Of hij goddeloos was dan of hij ‘recht deed in de stad’, men kent hem niet meer.’ Zijn nagedachtenis wordt vergeten!’ Troostelooze leer? ‘Toch niet,’ zou de Prediker zeggen. Immers de rechte toepassing is volgens hem deze: ‘Eet uw brood met vreugde en drink uwen wijn van goeder harte. Laat uw kleederen te aller tijd wit zijn en laat op uw hoofd de olie niet ontbreken. [Geen rouw dus, geen treurigheid!] Geniet het leven met de vrouw die gij liefhebt, al de dagen van uw korte leven die God u geeft onder de zon, want dàt is uw deel in dit leven en van uwen arbeid dien gij arbeidt onder de zon. Dàt is alles wat gij er van hebt. En, in 't kort, al wat uwe hand vindt om te doen, doet dat uit al uwe macht. Niet geaarzeld, toegetast! Want er is geen werk noch verzinning noch wetenschap noch wijsheid in het graf, het doodenrijk, waar gij henengaat.’

Hadt gij wel gedacht, mijne hoorders, dat er zulke dingen in den Bijbel stonden? - Waarlijk, men begrijpt niet hoe zij die dit boek, van Genesis tot Openbaring, voor 'Woord Gods' houden, ingegeven door een Onfeilbaar en Aanbiddelijk Heilige, het met deze letterlijk 'hondsche' wijsheid stellen, deze koelbloedigen spot met ieder zedelijk ideaal! Of is dat oordeel te scherp? Spot de oude Hebreeër niet? Is er veeleer als een wanhoopskreet in zijn: 'laat ons eten en drinken, en nu ja, onzen plicht doen, hoewel niet al te nauwgezet, waarom zoudt gij verwoesting over u brengen, waarom u last op den hals halen? Morgen toch sterven wij?' Ach ja, het is wel om er wanhopig onder te worden, ondanks de altoos witte kleederen en de olie 'die niet ontbreekt', en den wijn, en de vrouw 'die gij liefhebt'... En als de olie, wat toch ook gebeuren kan, als de olie nu eens wèl ontbrak, en het brood en de wijn; en de vrouw die men liefheeft gaat van ons henen, gaat ons voor naar dat land waar immers niets meer is, geen verzinning en geen wetenschap.

Gij hebt mij niet hooren zeggen, en gij zult het niet hooren, dat de schrijver van het boek Prediker een dom man was en dat hij ongelijk had toen hij de opmerking maakte dat wijzen en dwazen, goeden en slechten gelijkelijk vergeten worden.

Prediker had toch gelijk. Allengs breidt zich over allen, beweend of niet, begeerd of verfoeid, goeden of boozen, de immer dichter nevel uit, de ten slotte volstrekt ondoordringbare: van de vergeteldheid. 'Goed, goed,' zegt gij ongeduldig, 'dat weten wij nu: de Prediker was een wijs man, hij had gelijk, hij die zelf ook vergeten is, en wiens werk het misschien evengoed had mogen zijn. Wat korter of langer mag het duren, want het komt er toch in het einde op neer: geen gedachtenis langer! Voor dwazen zoo min als voor wijzen, voor rechtvaardigen zoo min als voor goddeloozen! Heeft men niet trouwens al voorspeld dat de gansche aarde eens een ijsklomp zal zijn, een onbewoonbaar gesternte, zonder groei langer of leven? Dan geen plant, geen dier, geen mensch meer. En nimmer zal dàn in iets dat naar brein zweemt, naar denkende hersenen, het besef kunnen oprijzen van een geschiedenis, een beschaving, een opkomen en vergaan van volken en staten, het vermoeden van iets dat naar een menschheid geleek. Hoeveel minder dan van iets dat ons aanging. U en mij, herinnering van onze smarten en onze vreugde, onze hoopen en vreezen, onze trachten en ons dwalen, het kwaad dat wij pleegden en het goede dat wij beoogden. Uitgewischt dat alles! Weg, of het nooit geweest was!

En dus wederom Prediker had gelijk en zijn slotsom was nog zoo dwaas niet: neemt het er maar goed van, gij zijt er maar één s en dan is het uit? ... Stil, mijn arm hart, stil gij met uw honend en sarrend: 'Eenerlei weervaart allen!' Als gij zegt: 'het is vergeefsch God te dienen, want wat nuttigheid is het Zijn macht waar te nemen en boete te doen voor des Heeren aangezicht? Gelukzalig de hoogmoedigen; die goddeloosheid doen, worden gebouwd, zij verzoeken God en ontkomen - dan eerstens gaat gij verder dan de wijze, de Prediker, die het minstens gevaarlijk achtte God niet te vreezen. En noemt gij dat een lafheid die u veeleer onwijs dunkt, welnu verneemt dan opnieuw dit woord des profeten: 'De Heer merkt er toch op en hoort en er is een boek voor zijn aangezicht geschreven, voor degenen die den Heer vreezen en voor degenen die aan Zijnen naam gedenken.'

Wat of hij gedroomd mag hebben, die zoo sprak? Of was het wel anders dan een droom, een schoone, maar... een droom? Ik geloof, hij dacht aan een toekomst, nu ophanden wellicht, een dag die aanbreken zou 'brandende als een oven'.

Doch gij zucht: genoeg! Het eerste deel des Bijbels sluit en het andere eindigt ermede. Want ook daar, aan het slot van het Nieuwe Verbond, is het van een dag die nadert - na 'duizend jaar', heet het, zal hij komen. Dan worden de Boeken geopend en die geschreven staan in het Boek des Levens, gaan in... Och, ja het is grootvaders Prentenbijbel die kinderen in verbazing zet en hen blij maakt met een 'Hemelsch Jerusalem' maar waarvan tot hiertoe op geen enkele kaart aanwijzing was te vinden. En dus alles waan? Alles onzin?

Men zal ons vergeten. Met alles wat en allen die wij ons herinnerden, zullen wij vergeten zijn. Er zal geen gedachtenis meer gevonden worden van onze liefde en ook, gelukkig, van onze liefdeloosheid, van onzen ijver, maar ook van onzen nijd,

van al onze kleine armzaligheden, noch van de - ach, al te korte, al te schaarsche oogenblikken - als wij zalig waren omdat wij beminden en het goede poogden. Maar dat goede zelf zal daarom niet opgehouden hebben en onze zwakke pogingen om er iets van tot stand te brengen, zullen niet vruchteloos zijn geweest. Ieder heilig voornemen, ieder gebed, elke traan van berouw, elke handdruk van trouw, iedere daad van onbaatzuchtigheid en zelfverloochening, zal zijn als een beweging, een trilling die zich voortplant in de oneindigheid, ook nadat de oorzaak, de eindelooze reeks van oorzaken niet meer zal zijn na te gaan. En zich vereenigende met gelijke stroomen zal zij een kracht zijn die voortduurt en groeit en die het goede werkt, het goede dat wij niet zullen zien, waarvoor men ons niet danken zal, maar dat niettemin ‘goed’ zal zijn en goed zal doen. Geen kracht gaat verloren. Het leven blijft.

Fragment uit een preek naar Lucas 17:11-19, begin 1892.

Maar is zoo iemand nooit in een geval geweest waarin hij tot de ontdekking kwam dat al zijn zoogenaamde wijsheid hem in den steek liet en waarin hij als een hulpelooze op de knieën, of hoe dan ook, lag te bidden en te smeeken: ‘ontferm U over mij?’ Als mijn hoorder zegt: neen, dat is mij nog niet overkomen - dan zeg ik op mijn beurt: mensch ik begrijp u niet. Gij moet een zonderling leven achter u hebben. Niet beleefd van mij? Ik kan het niet helpen. Een mensch met een hart heeft van die oogenblikken, dan schreeuwt, om het oude woord maar eens te gebruiken, ja, dan schreeuwt dat hart, dan roept onze ziel tot God.

Men heeft gedaan wat men kon en nu kan men niets meer. Niets... ja één ding blijft nog over: men bidt, men smeekt, men roept God aan, en dan als de nood voorbij is, neen, dan roemt men niet de eigen kracht, maar men dankt die uitkomst bood - òf viel de slag, men buigt het hoofd als onder den wil van God.

Een straks dankt men weer omdat men getroost werd, of men voelt zich zoo zwak, en de ziel vraagt opnieuw een sterkte. Men is verzonken in schier erger verlatenheid nog. Er drukt op ons vijandschap, miskenning, mogelijk verdiende half ook, of men minacht zichzelf. Wien kan men zijn oneer klagen wien zijn schuld belijden dan Jezus alleen? Of men is in heeten strijd. De verzoeking lacht, de begeerte dringt, het beter gevoel weerstaat al flauwer en flauwer... o God! Tot U gevloden! En bezweek men tòch... O, Vader tot wien gegaan dan tot U met de bede om vergiffenis...

Uit een preek van 1892 nr. 4. Tekst Johannes 9 vers 4: ‘... er komt een nacht waarin niemand werken kan.’

En over ons allen zal komen, *komt* ‘de nacht waarin niemand werken kan.’ De eeuwige nacht, de nacht des doods, die van het oogenblik af dat wij het daglicht zagen, met onafwendbare schreden op ons af gaat. Wij mogen ons zoo goed tegen hem wapenen, zorgen dat de afstand tusschen hem en ons zoo ver doenlijk blijve, de nauwlettendste inachtneming kan niet verhinderen dat de afstand niet ieder uur kleiner wordt. Wij moeten sterven, vroeg of laat, en in het oog gehouden de snelheid van den tijd bij de kortstondigheid van de meeste menschenlevens, zal het voor velen voor ons, zal het voor ons allen wel niet zoo lang meer duren of ook onze ure slaat. Een droevig denkbeeld, zeer zeker, maar een denkbeeld waarmee wij ons vertrouwd moeten maken. Niet om er enkel over te treuren! Dat zou ons niet baten en het zou louter dienen om het stukje dag dat wij het onze moge noemen, voor ons te bederven. Maar wij moeten erop rekenen dat wij sterven gaan opdat wij ons korte leven zoo goed en zoo nuttig mogelijk besteden. Wij zijn er maar eens, weldra is het uit. Gebruiken wij den tijd vlijtig, gebruiken wij hem in dienst van Hem die hij ons schonk. Ik weet dat er zijn die er anders over denken. Wij zelf hebben van die uren dan zeggen wij [veranderd in ‘zegt men’]: het leven is kort, genieten wij ervan,

halen wij eruit wat er voor ons in zit en wij nemen wat wij krijgen kunnen... Een mensch kan zoo tegen zichzelf zijn.

Wat u achteraf ontstemt en verslapt, wat traagheid, zelfzucht, onverschilligheid bij u kweekt, al schijnt het nog zoo onschuldig, dat is... nu ja, geniet het korte leven, maar geniet het zoo dat het voor u en velen met u, waarlijk een zegen is en wordt. De genoegens die ons zelf en anderen schaden door aan ons innerlijk afbreuk te doen, zij verontrusten en verbitteren ons.

En het is waar, zij veroorzaken juist dáárdoor ook iets wat ons met meer gelatenheid de nadering van de nacht doet tegemoet zien. Wat kan het ons eindelijk schelen of een leven ophoudt dat zijn beste, zijn wezenlijke waarde moest derven! Doch meene niemand dat zij die zoo denken te benijden zijn, en beter toe dan de ijverigen en getrouwen wien het smartelijk aandoet dat er een nacht komt waarin niemand werken kan. Geblaseerd zijn, walgen van het leven, is geen stervensmoed, en indien er tot zelfmoord kracht behoort, dan is het die der wanhoop en der radeloosheid. Neen, een in goeden zin gezond mens heeft het leven lief, hij bezit er een kostelijk goed in waarmee hij o zoveel geluk kan geven en daardoor ook smaken, en dat hij dat maar een korte poos bezitten en gebruiken mag, dat doet hem slechts met weemoed het woord des Meesters herhalen: ‘de nacht komt wanneer niemand werken kan.’

Misschien zal iemand het vreemd vinden dat Jezus zoo sprak. Geloofde hij dan niet aan onsterfelijkheid, aan persoonlijk voortbestaan, en hoe kon hij den dood dan bij een nacht die ons elke arbeid belet, bij een eindeloozen slaap vergelijken? Inderdaad, Jezus moet aan voortleven geloofd hebben. Beroemd is zijn gezegd: ‘God is geen God van dooden, maar van levenden’. En nog stelliger bewijs is zijn zelfopoffering aan het kruis, waarmee hij zijn zegel drukte op zijn vertrouwen dat wie het leven weet te verliezen, het daardoor juist behouden zal. Intusschen, sluit die verwachting uit dat men gaarne hier zijn arbeid nog langer voortzette, dat men met treurigheid het oogenblik tegemoet ziet waarop men zijn werk, zijn levenstaak zal moeten neerleggen? Slechts is de treurigheid van den geloovigen geen verlammende neerslachtigheid. De geloovige is geen waanwijze die zich verbeeldt dat hij onmisbaar is. Daartoe ziet hij te duidelijk het gebrekkige van zijn arbeid in. Maar tegelijkertijd werkt er in hem een heilige eerzucht, en het zou hem leed doen als zij die hem hebben op te volgen, moesten ingaan tot een al te slecht voorbereide oogst. Hij is wel overtuigd dat hij menig misstap heeft gedaan, doch hij heeft getracht zijn dwalingen te herstellen. En daarom kan hij tot op zekere hoogte gerust heengaan. God zal hem niet veroordeelen. En zoo roept God zijn getrouwen dienaar op, onverwacht altoos, te vroeg haast, ja, zeker voor zijn gevoel. Doch die hem nastaren zeggen: neen, niet te vroeg. Wij hadden hem gaarne behouden, maar hij had zijn taak volbracht.

Broeders en zusters, mogen wij hopen dat men dat ook van ons zeggen zal? De schaduwen van den avond breiden zich al over hem en u uit. - Ja, hij komt, voor *u* en voor *mij*, voor ons *allen.* Eensklaps zal hij daar zijn. O, moge de gedachte ons kunnen troosten: ‘Ik heb gewerkt zoolang het dag voor mij was’.

Uit een preek uit 1892 omstreeks juli of augustus. Tekst Epheziërs 2, vers 12b: ‘... zonder hoop en zonder God in de wereld.’

Doch ik keer terug tot deze gedachte: is er wel een God? Maar de mogelijkheid bestaat dat men zonder Hem leeft. Men loochent Hem niet, doch men kent Hem evenmin. Behoef ik erbij stil te staan hoe licht men in dit geval ertoe komt Hem ook maar te loochenen? De wereld is soms droevig genoeg om aan het twijfelen te geraken. En wat verliest men er eigenlijk bij als men Hem ook nog ontkent? Misschien is men er ook wel beter aan toe. Het heeft toch altoos iets belemmerends, iets benauwends: al ziet gij God niet, Hij ziet u. Al hoort gij Hem niet, Hij hoort u wel. Doch juist, daar komen wij misschien op een punt waar wij zijn moesten. God is

belemmerend. God beklemt ons. Wanneer? Natuurlijk alleen dan als wij onze wil, onze lust doordrijven tegen Zijn wil. Dan zijn wij onrustig, dan

hadden wij, hebben wij geen vrede.

Te sterven is voor wie leven, denkbaar gemeten, niet begeerlijk. En als er een van ons scheidt met wie ons bestaan innig verbonden was, o, zeg niet dat het ons geen tranen kost en zuchten, nog lang nadat de wereld ongevoelig haar weg vervolgt over het gesloten graf. De tijd heelt, maar de oude wonde blijft gevoelig. Er zijn stille uren, dan zit men in de ledige binnenkamer en voelt zich zoo onuitsprekelijk verlaten.

Uit een preek gehouden in de vroege herfst van 1892.

Is het inderdaad zoo gegaan en is de slotsom van ons leven daarmee geworden een troostelooze gevangenschap? O, ik vrees dat er zulken gevonden worden, ik wéét dat ze er zijn, die hun weg vervolgen als ballingen die men geboeid wegvoert altoos verder van hun vaderland. Misschien hebben zij zich verzet tegen wat zij hun ‘noodlot’ noemden. Mogelijk hebben zij beproefd, bij herhaling en bij iedere instorting, hun luchtkastelen weer op te bouwen. Wat al kracht werd daarbij door hun verspild. In het einde geven zij het op. Er is niets meer aan te doen, zegt ons thans hun zwijgende mond, hun vermoeide blik. En indien hun nog één troost overbleef, het is enkel deze: dat er eenmaal een einde aan komen moet.

Hoe verder wij vorderen op onzen weg, hoe zwaarder misschien ons kruis zal worden. Een tijdlang vervolgt ons nog steeds iets van de geuren, de droomen, de bedwelming der jeugd. Doch steeds nuchterder wordt onze blik op de dingen, wij zien altijd nieuwe wrakken aangespoeld aan onzen voet.

Uit een preek van 1892 nr. 16. Tekst: ‘Het is den menschen gezet eenmaal te sterven en daarna het oordeel.’

Het is gezet. Het staat vast. Vele dingen zijn twijfelachtig. Dit éene niet: wij zullen allen sterven. Het is voor ons weggelegd. Het wacht ons. En wàt wij ook doen, er is geen ontkomen aan. Wij mogen het misschien kunnen vertragen, uitstel is geen afstel, en wat vroeger of later: de dood komt eenmaal gewis. Men kan zijn voorzorgen nemen, doch hoeveel wachters ons omringen, eens breekt de belager door hun kring henen. Eens, en vermoedelijk nog onverwacht, zelden of nooit op het oogenblik waarop wij het ons hadden voorgesteld, meestal minstens iets te vroeg, wordt de hand ons op den schouder gelegd en de zwijgende gast dien niemand ziet, staat vóór ons. Hij wenkt dat wij gaan zullen. En wij gaan. Al zochten dan welke machten ons terug te houden, al stond rondom onze stervenssponde alle wetenschap, al knielden en smeekten om ons behoud de dierbaarsten en de geloovigsten, ook al klemden wij ons aan hen vast, wanhopig, met gansch het overschot onzer wegzinkende lichaams- en geesteskrachten, het zou ons niet baten. De tol moet betaald, de laatste, aan onze natuur, als mensch, als sterveling. Verzet u dan niet verder. Geef u over aan den onoverwinlijke. En waar gij u niet langer verweren kunt, leg daar de wapens minstens met waardigheid af.

Preek gehouden op Goede Vrijdag 1893. Weer die aansporing (tot zichzelf in de eerste plaats): Volg Jezus' voorbeeld... tot het einde toe.

o Raadsel des doods dat ons allen wacht, dat ons allen nabij is! Raadsel, onoplosbaar raadsel! Eén ding meenen wij te weten, gelooven. vertrouwen wij. Hoe meer ons leven van Jezus had, hoe meer ons leven liefde was en hoe zaliger vrede wij soms, tot in strijd en rouw, onder schuld en berouw, in God konden vinden, des te rustiger kunnen wij het uur tegemoetgaan dat het groote geheim voor ons ontsluieren zal, des te vaster mogen wij hopen dat onze geest in zijn scheiden God vindt.

En wederom openen wij het evangelie en ditmaal is het de discipel die in de overlevering Johannes genoemd wordt, en wij vragen het aan hem of híj ons weet te zeggen hoe dat de Meester gestorven is. En met één woord (werkelijk in het oorspronkelijke slechts één woord) zegt hij ons alles. ‘Het is volbracht’, dus zeide Jezus, ‘en het hoofd buigende gaf hij den geest.’

Toch bleef er toen voor den Christus een zware arbeid over, zijn allerzwaarste. Hij moest volharden ten einde toe, onder verraad en verloochening, onder doemvonnis en mishandeling, onder geeseling en aan het kruis. En hij heeft volhard, geen oogenblik heeft hij gewankeld; geleden heeft hij en gestreden, zijn laatste zucht geslaakt, zijn laatste kracht verzameld om te sterven als een overwinnaar. En zoo mocht het dan zijn, en nu voor het allerlaatst: ‘het is volbracht’.

Preek 1893 nr. 8. Bij al zijn verlangen God nog te vinden in een onvoorstelbare hemel, alleen in ‘verbeeldingen’ op te roepen, deze tegenmelodie.

... doch ik vraag weer: kunt gij u een werkelijke wereld buiten de aarde voorstellen? Deze aarde is maar een stipje in het heelal en het is mogelijk, ja waarschijnlijk, dat zij er eenmaal niet zijn zal. Doch wat er dàn zal zijn en wat er buiten en boven deze aarde is, dat alles heeft voor ons slechts in zoover tastbaarheid, als wij het ons in verband met onze aardsche huishouding voorstellen. We kunnen ons niet alleen niets denken dan op een aardschen voet geschoeid (spreek eens anders van den hemel dan met beelden aan onze aardsche omgeving ontleend!), maar het is ook zaak en plicht voor ons, ons ideaal *niet* [met potlood ertussen gevoegd: ‘gansch en al’] los te maken van de aarde.

Enkele fragmenten uit een van Haverschmidts allerlaatste preken, van juli 1893. In tegenstelling tot de twee hier nog op volgende is deze een zeer persoonlijke preek. Een stem die spreekt en een ander die beantwoordt, een dialoog tussen geloof en ongeloof. Het lijkt wel of er een accentverschil is opgetreden van het zienlijke naar het onzienlijke, van de werkelijkheid naar de verbeelding, van de ‘diepte’ naar het ‘omhoog, omhoog! Hiér is het niet, het leven is vol rampen en teleurstellingen, de fundamenten zijn verzakt en de muren zijn gebarsten. Het is alsof Haverschmidt voor het laatst de balans opmaakt en beziet wat er aan ‘overgeschoten brokken’ nog is overgebleven. Vooral het slot is schokkend als een laatste vertwijfelde poging vuur te slaan uit dood ijzer. Kort daarna kwam de ‘crack up’ die nog geen half jaar later op zijn zelfmoord zou uitlopen.

Ge moet meenen dat gij God liefhebt met geheel uw hart, ziel, verstand en kracht, wanneer gij goed voor uw medemenschen zijt. Al waart gij voor hen niets minder dan gij voor uzelf zijt of behoordet te zijn, dan zoudt gij nog in uwe verplichting jegens God tekort kunnen schieten. En dat is juist een punt, waarop nog wel eens onder ons de aandacht mag worden gevestigd. Want gelijk er sommige tijden en kringen zijn waarin men zich te veel bezighield, of houdt met God (indien hier althans van een ‘teveel’ sprake kan zijn: ik bedoel als men het doet ten koste van de liefde jegens de menschen), zoo zijn er ook geweest en nog, waar God te zeer op den achtergrond werd gedrongen en de opmerkzaamheid uitsluitend aan den naaste en onze verhouding tot dezen gewijd. En misschien dat wij wel in deze laatste strooming geraakt zijn.

We zullen toegeven dat God ‘onbegrijpelijk’ is. Zooals het ergens wordt uitgedrukt (woorden zijn het van den Parijschen hoogleeraar Albert Réville, door hem geschreven toen hij nog Waalsch predikant onder ons was: ‘Het zou minder moeilijk zijn den oceaan in een beker te besluiten dan Gods wezen te omschrijven met onze beperkte rede.

De eigenschappen van God optellen is onmogelijk, zijn gedachte doorgronden onmogelijk, zijn grootheid meten onmogelijk.’ ‘En toch’ - dus gaat de schrijver voort - ‘deze onmogelijkheid zelve, voortvloeiende uit Gods oneindigheid, is vol bekoring

voor ons godsdienstig gevoel. Wij worden als met een zachte overmacht aangetrokken door een diepte vol geheimenissen.

Is dat klinkklank? Welluidende volzinnen, doch die niets beteekenen? Eerlijk gesproken dus - onzin? Er zijn die het meenen, ja, die het driestweg beweren. Alleen wat zij begrijpen,

heeft voor hen betekenis. De rest zijn maar praatjes en zij houden zich daar niet meê op. Kunt gij mij God niet nader omschrijven dan met zulke uitdrukkingen als ‘Wezen aller wezens, oorsprong en einde aller dingen’, dan achten wij ons onbekwaam u te volgen. Hoe zullen wij beminnen wat wij niet kennen, hoe ons hart geven aan een die door een oneindigheid van ons gescheiden wordt?

Zulke taal schijnt onweerlegbaar, en toch: zij is het niet. Indien wij werkelijk moeten blijven staan bij het begrijpelijke, hoe eng wordt dan ons leven.

En nu zouden wij verplicht zijn om ons in dit nauwbegrensde cirkeltje te blijven rondbewegen, het zwijgen op te leggen aan ons gevoel, onze verbeelding, ons verlangen naar het Nooitgeziene, het Onuitsprekelijke? Doch dat is ons eenvoudig onmogelijk, tenzij wij geweld aandoen aan onszelven. Immers (de aangehaalde schrijver merkte het terecht op) het geheimvolle, de bodemlooze diepte, trekt ons aan. Er is in het verre iets dat ons betoovert. Wat anders is de reden dat men zoo gaarne tuurt (aan het strand der zee, van den heuveltop, uit het venster vanwaar zich een wijd verschiet voor ons opent) naar den gezichteinder? Het is of daarachter een wonderland ligt. O als wij de wolken niet hadden, de lange nevellanen, de blauwe zeeën met haar eilanden, die, als de zon ondergaat, hun purperen oevers afteekenen tegen een achtergrond van goud; als de heldere sterrenhemels er niet waren, die den blik de aarde doen vergeten: gebondenen aan uw klein strookje gronds, gebannenen binnen enkele straten, een enkel nauw vertrek misschien - wat zoudt gij arm zijn! Maar over de daken, hooger dan de hoogste bergen gaan onze gedachten als wij u zien, en wien nimmer een spoortrein vervoeren zal, hem spiegelt de verte voor, het schoonste wat de wereld hem voor oogen kon plaatsen. Zegt niet: maar dat is slechts verbeelding! Wij vragen: waar vangt verbeelding aan, waar houdt zij op? Genoeg: met ons verstand komen wij niet ver. Het bewijst ons duizend diensten. Wij zouden het er niet buiten kunnen doen. Maar, als het al zijn krachten heeft ingespannen, laat het ons nog arm.

Ach, dat er zoovelen zijn die daarvan zoo weinig verstaan. Ik weet niet, zeggen ze, hoe ik dat doen moet. Hoe kan ik mijn hart geven aan Een, aan Hem, die door een onmetelijkheid van mij verwijderd is? Ja reeds dat, ‘Een’, reeds dat, ‘Hem’, in één woord: het persoonlijke van God, waardoor eerst mijn hart zich voor Hem ontsluiten kan, is het niet een hersenschim?

‘Het Wezen aller wezens’ - maar wat geeft mij het recht, daaraan te denken als aan een (hoe dwaas klinkt het toch) menschelijke, een ook denkende, een voelende, een zichzelf bewuste persoonlijkheid? - Wat mij daartoe dringt, daartoe het recht geeft? Het hart, onze ziel, onze behoefte, en, indien wij waarlijk vroom zijn, onze ondervinding. Het verstand betooge nog zoo bondig: God is geen wezen met zinnen, zenuwen, hersenen, en dus niet wat wij noemen een met zelfbewustheid handelend persoon; het gevoel zal zeggen: mogelijk hebt gij gelijk, en zeker, en niettemin ondervind ik dat God mij kent. Wie heeft gelijk?

De groote Engelsche prediker Robertson schreef naar aanleiding van Psalm 42: ‘Wat is onze diepste behoefte? Niet de oneindigheid te vinden, maar den oneindige; niet te erkennen dat liefde de wet is van het heelal, maar om dien Eénen te kennen, wiens naam liefde is. Immers als er in deze wereld van orde niet Een is in wiens geest die orde zetelt en van wiens wezen zij de uitdrukking is, in deze wereld met haar onnaspeurlijk wonderbaar samenstel geen persoonlijke toegenegenheid, dan zijn orde, liefde, wijsheid, slechts vreeselijke klanken en wij staan in het ijselijk heelal alleen. Die waarheid stond bovenal in den godsdienst der Israëlieten op den voorgrond.

De psalmen zijn opmerkelijk om die persoonlijke teederheid jegens God, die uitbarstingen van hartstochtelijke toegenegenheid welke op iedere bladzijde te

vinden zijn. Een persoon die hart voor hart vroeg en gaf, die met liefde bezielde omdat hij liefde toedroeg, zóó was de Jehova van den Israëliet.

Geen wet, maar het leven van al wat is. Het wezen, dat voelt en gevoeld wordt, dat bemind wordt en liefheeft, dat het kloppen van mijn hart kent, de haren van mijn hoofd heeft geteld, de raven voedt en de leliën kleedt, mijn bidden hoort en verstaat door een geest die verwantschap heeft met mijnen geest. Donker is het oogenblik als het gevoel dier persoonlijkheid verloren is, vreeselijker dan de twijfel aan onsterfelijkheid. Want tusschen deze twee: een eeuwigheid zonder een persoonlijk God, en een God voor hoogstens zeventig jaren zonder onsterfelijkheid, tusschen die twee zou, ná den psalmdichter, niemands keuze twijfelachtig zijn. Geef mij God voor mijn leven, om Hem te kennen en door Hem gekend te zijn. Geen gedachte is treuriger dan die van een eeuwigheid zonder Hem. - Mijne ziel dorst naar den levenden God.'

Alleen, hoor ik mij tegenwerpen, wanneer men nu met den besten wil niet tot dat geloof in een persoonlijk God, en dus tot de eigenlijke liefde jegens God, komen kan?

Wij willen het er voor houden dat het hun die zoo spreken niet maar om een ijdelen woordenstrijd te doen is. Neen, wij hebben hier lieden voor ons, die waarlijk God zouden wenschen te beminnen, doch zij zeggen dat het hun onmogelijk is, eenvoudig omdat zij God, den levenden, persoonlijken God, niet kunnen vinden. Gij hebt, moeten wij onderstellen, over Hem nagedacht. En juist dat nadenken heeft u schijnbaar verder van Hem afgebracht dan gij u eerst tegenover Hem gevoeldet.

Aanvankelijk, als kind, waart gij mogelijk in uw voorstelling tamelijk dicht bij Hem. Hij was in den Hemel en gij waart op aarde, doch die afstand beteekende voor u zoo heel veel niet. Hij zag u toch wel en hoorde u, en als Hij wilde, behoefde Hij zijn hand, om zoo te zeggen, maar uit te strekken en Hij kon u bereiken. Doch later - de wereld werd voor u al grooter en grooter. De Hemel boven u verwijderde zich steeds verder, en eindelijk, om de waarheid te spreken, schoot er niets meer van over. Nu ja, gij loochent haar niet rechtstreeks, maar van haar ingrijpen in den loop der gebeurtenissen, gelijk in uw eigen lot, gij bespeurt er langer niets van. Alles bleek u het noodzakelijk gevolg van dikwijls zeer kleine oorzaken, die onvermijdelijk voortvloeiden uit andere die er aan voorafgingen. En ook waar uw onderzoek dien samenhang niet kon nagaan, zaagt gij u wel verplicht hem te vermoeden. En nu wilt gij nog wel aannemen, dat zich in dit groot verband, waardoor alles is samengeschakeld, en waardoor ook gij en al het uwe met het overige zijt ineengeweven, orde, regelmaat, niet slechts, maar ook geest, wijsheid, doel, een grootsch en edel doel, en dus, als men zoo wil, liefde heerscht, - maar, behalve dat gij niet begrijpt, hoe daarmee zooveel treurigs en afschuwelijks valt overeen te brengen, zooveel zonde en ellende als gij in en om u henen ziet, - deze orde, deze wijsheid, deze liefde, ze zijn dan toch niet van dien aard, dat zij u zoo iets als persoonlijke wederliefde kunnen inboezemen. Ach ja, toen gij nog klein waart, kondt gij zoo vertrouwelijk de handen vouwen en bidden: 'onze Vader!' maar thans? Gij wildet dat gij het nog kondt, maar... gij kunt het niet recht meer. Soms, als gij het nog eens beproeft, ontzinkt u de moed, of hoe moet ik het noemen?

Want, het is ook geen moed om het zich eerlijk te bekennen: ik kan niet, ik mag niet, want ik geloof het niet meer?

En mijn arme broeder, mijn arme zuster, hoe gevoelt gij u dan? Ik heb het woord daar immers al gezegd: gij gevoelt u eenzaam, verlaten! Juist! Uw hart dorst naar God, naar den levenden God, geheel zoals de vrome schrijver van daareven en zooals de psalmist het voor eeuwen uitsprak: gelijk het hert naar de waterstroomen, alzoo schreeuwt ons ziel naar God!' - En nu zal ik niet zeggen, of ja ik zal het wel: in dat roepen van uw hart om den Levende openbaart zich dat er toch wel liefde bij

u voor God is. Gij hebt Hem gezocht gij hebt Hem alleen niet kunnen vinden, maar gij zijt toch dichter

bij Hem gekomen dan gij vermoedt. Misschien staat gij nu minder ver van Hem af dan toen gij dacht nabij Hem te zijn en Hij voor u toch niet veel meer was dan een plechtige en liefelijke naam, dien gij zonder inspanning op de lippen naamt. Doch ik ga een schrede verder, en ik beweer, dat op het oogenblik zelf als gij naar God verlangt, dat op hetzelfde oogenblik die God zich aan u meedeelt, zich aan u openbaart. Gij hoort zijn stem niet met uw oor (natuurlijk niet), gij ziet Hem niet met uw oog (niemand heeft ooit den Vader 'der geesten' met zinnelijke oogen aanschouwd), maar gij voelt zijn aantrekkingskracht in uw binnenste en, terwijl uw hart tot hem uitgaat, komt uw ziel tot het besef dat zij niet buiten Hem kan. Het is een zeer afgezaagd gezegde: 'nood leert bidden.' Doch ook aan zulke woorden die iedereen in den mond heeft en die soms zeer averechts worden toegepast, aan zulke oppervlakkige zegswijzen ligt meermalen aan groote ontdekking, ten grondslag. En zoo moet een mensch ook maar eens recht in de diepte geraakt zijn, in de diepte der godverlatenheid, om te ondervinden dat hij zonder God niet leven kan en dat de liefde van God en de liefde tot God zijn eerste en grootste behoefte voor hem is. 'Uit de diepten!' Ja, ook uit de diepte is menigeen voor het eerst waarlijk tot God gekomen.

En toen - ja toen wierp hij zich in wanhoop, en voor 't eerst in waarheid, in de armen van dien God, dien hij tot hiertoe ontweken was, of dien hij had afgescheept met wat ijdele woorden, omdat hij Hem niet noodig had.

En zoo zijn er altijd twijfelaars geweest, en loochenaars misschien wel, maar de liefde Gods was niettemin in hun binnenste uitgestort. Daarentegen zwolgen anderen in wat zij achtten godsdienstig gevoel, en ziet het was louter opgeblazenheid. Hun schijnheilige wandel verried het.

Wilt gij die heilige, die troostvolle, die allesoverwinnende liefde in uw eigen leven besparen? Ik weet geen beter raad voor u dan deze: maakt ernst van uw naastenliefde, weest waarlijk voor uwe medemenschen wat gij wenschen moogt dat zij voor u zijn, niets meer, maar ook niets minder, en dan - dan zult gij wel tot God moeten komen. Allereerst om raad en om hulp. Want gij kunt het niet zonder Hem. En doet Hij 't u dan gelukken, overwon zijn goede geest in u den taaien tegenstand, dan viel er op uw pad zulk een hemelsch licht, dat gij, of gij wilt dan niet, in de gesloten binnenkamer de knieën zult buigen en stamelen: Ik dank U, o Vader, voor uwe groote liefde, die mij leerde wat liefhebben is. Amen.

'Als wij in een put kijken...' Haverschmidts laatste maanden

Het moet in juli zijn geweest dat Haverschmidt zijn laatste preek hield. Toen kwam de volledige ineenstorting die hem niet alleen geestelijk te gronde richtte, maar ook lichamelijk deed aftakelen. Zijn vrienden zinspelen daarop. We hebben vooral het getuigenis van Edward B. Koster dat in dit nummer afgedrukt is. Van wat al die maanden in Haverschmidt omging, weten wij niet meer dan wat in enkele brieven staat. De voortekenen waren we al eerder aanwezig. Er zijn twee brieven die minstens wijzen op het 'voorgevoel' van een naderend einde: die aan zijn studievriend en collega Bouman te Eenigenburg in Friesland, van 1 maart 1893 en de bekende brief aan zijn uitverkoren vriend A. van Wessem, geschreven op 3 juli van hetzelfde jaar.

In zijn brief aan Bouman zwijgt hij over zijn werkelijke toestand. Hij doet zelfs al z'n best een blijmoedige indruk te wekken, maar als hij over zijn reis begint te

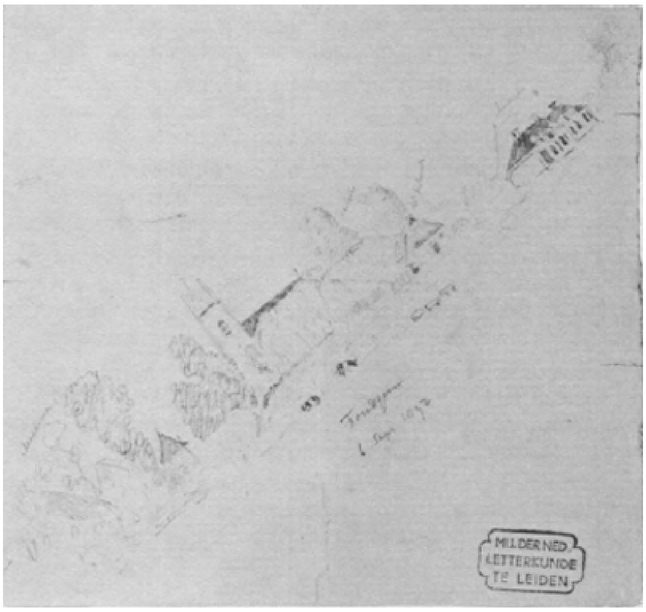
vertellen, over het opzoeken van oude vrienden en familieleden, spitsen we de oren. Het klinkt als een afscheid: ‘Ik zal er wel niet meer komen...’

Schiedam, 1 Maart 1893.

Amicissime! De maand Maart heeft een slechten naam, maar zij valt dikwijls meer mee dan haar veelbezongen zuster Mei, en in elk geval heeft zij de eer van uw geboortemaand te zijn. Daarom wil ik haar dan ook hartelijk welkom heeten (behalve omdat ze ons van den winter afhelpt) en een van haar eerste halfuurtjes wijden aan een brief, waarin ik u bedank voor uw gelukwenschen op 14 febr. en u een gezegend 60ste levensjaar toeroep. Zeker, dat klinkt al een beetje bedenkelijk, maar gij behoort nog al tot de taaien, en, als er geen ongelukken gebeuren, kunt gij er nog best een kleine 20 bij verdragen. Houd u alvast in een eerstvolgende twaalf maanden flink en draag uw jaren met eere, vlug en vroolijk.

Ik ben nog maar een jonge bloem van 58 en, was ik in de laatste weken niet verkouden (hoewel ik toch gelukkig al mijn catechisaties en preeken heb kunnen houden), dan zou ik zeggen: mij mankeert niets. Laten wij 'r zoo nog wat volhouden!

't Deed mij genoegen te vernemen, dat de vrouw en kinderen het bij u best maken. De jongelui bij mij maken het ook goed. Zoonlief heeft zijn doctoraal in 't verschiet, hetgeen hem toch niet verhindert, hier 's Zondags ons gezelschap te houden. Vroeger gaf dat een whistavondje. Nu we met ons drieën zijn, lees ik voor, meestal uit Dickens, mijn oude liefde. Weet ge nog wel, dat gij er mij te Foudgum uit voorlaast; uit Pickwick? Onderwijl ving ik een half dozijn muizen!



Tekening die Haverschmidt in 1892 van het kerkje te Foudgum maakte (zie brief aan Bouman).

Van Foudgum gesproken, ik ben daar in September j.l. nog eens geweest. Ik had moeten preeken te Oosterbeek, Groningen en Hoogeveen, en knoopte daar een voetreisje door de Oostelijke provincie aan vast. Eerst logeerde ik enige dagen bij Fangman, daarna op het Schol bij Deventer, als gast van Rudolf van Marle, en vervolgens zocht ik familieleden te Assen, Groningen, Zuidhorn en Dokkum en Leeuwarden op. Het was een aardige uitstap, vol herleefde herinneringen. Te Foudgum en Raard vond ik slechts een paar oude vrienden terug. De rest rustte op het kerkhof of was mij ontgroeid. De oude pastorie was gedeeltelijk afgebroken en in een timmerwinkel herschapen, de tuin grootendeels weggegraven. Een nieuwe woning

voor den dominee, die nooit komen wil, wachtte al een jaar of tien zonder bewoner. Wel een beetje melancholiek! Gelukkig trof ik te Waaxens Riedel nog (hij is kort daarop emeritus geworden en woont nu te Lochem). Na een hartelijk maal bij dien braven vriend vervolgde ik mijn reisje.

Ik zal er wel niet weer komen, maar het deed mij pleizier, het plekje nog eens te zien, waar ik drie lange jaren in mijn eentje moest slijten.

Mijn idee is nu, dezen zomer het Nieuwediep nog eens te groeten. Of ik dan ook te Eenigenburg komen zal? Laatst las ik een pakje oude brieven van Koos uit den eersten tijd onzer kennismaking. Er was ook sprake in van bezoeken aan de pastorie te Eenigenburg. Half of geheel verdwenen souvenirs kwamen weer boven. Het is een wonderlijk gevoel, zoo'n stuk van het leven, waarvan nu niemand buiten mij meer herinnering heeft. Koos wist al die dingen nog geheel.

Vrienden uit dien tijd heb ik nog in den Haag in Dr. Kros en zijn vrouw, die thans aan den Van Stolkweg wonen (ook al een souvenir aan een ouden kennis, Thomas van Stolk!). Daar, in den Haag, vind ik nu ook v.d. Kaay en Leen (Laan Copes). In Levyssohn verloor ik een zeer belangstellenden vriend, bij wien ik meer dan eens een genotvollen dag had.

Denkt gij over deelneming aan een reünie in Juli? Kiep begon er over op zijn briefkaart van 14 febr. Maar den eersten Zondag kan ik onmogelijk. Het zou dan de tweede dier maand moeten zijn. Dan ben ik vrij. En nu groet ik u en Jeanne en verzoek ik mijn compliment aan uw dochter. Ook de mijne groet u. Steeds T.T. Fr. Haverschmidt.

De brief aan Van Wessem van 3 juli die nog sterker dan die aan Bouman aan een naderend afscheid doet denken, heeft voor ons die de slotfase kennen, een bijzondere betekenis. De brief bestaat uit twee velletjes. Eén is geschreven om ook door de anderen gelezen te worden, het tweede is strikt voor Van Wessem bestemd.

A. van Wessem, 17 december 1857.

W. van der Kaay, 28 februari 1857.

Schiedam 3 juli '93. Amice! Ik zond aan v.d. Kaay uw kaartbrief, en schreef er bij dat *ik* voor mij, evenals gíj, liever ergens buiten samenkwam dan in een stad, waar vooral op Zondag, de koffiehuizen enz. vol zitten met minderenrang uitgangers. Ook voegde ik er aan toe, dat als gij niet meedeedt, ik er ernstig over dacht, van de reünie af te zien. Daarop zond hij mij bijgaand schrijven, waarvan ik u verzoek Kiep en Luttervelt inzage te geven. Ik houd dat nu voor de finale afspraak en zal zorgen Zaterdag 10.51 te Utrecht te zijn.

[in de kantlijn] B. Fangman, dien ik gisteren te Arnhem sprak, wenscht ook mee te doen. Hij is een goeie vent en ik zal hem schrijven, dat wij Zaterdag morgens te Utrecht samen komen. Laat Kiep van Marle het uur en de plaats van samenkomst melden.

[in de kantlijn aan de andere zijde]: Doet Jan Bouman niet mee? - Hij had er eerst alle plan op. Ik zal hem ook onze afspraak berichten.

[Op het afzonderlijke velletje]: Dit briefje van mij, behoeven de anderen niet te lezen. Het moet vooral dienen om U te bewegen, dat gij *niet* van de reünie wegblijft. Het is waarschijnlijk onze *laatste.* Niet dat ik zoo spoedig denk te sterven. Maar ik geloof niet dat wij weder zullen samenkomen. De machine werkt te stroef die ons bijeenbrengt. Dat gij ooit te Schiedam zult komen of ik te Tiel, is meer dan twijfelachtig. Wel hoop ik op Leiden in 95, maar velen blijven dan óók weg.- En toch verlang ik zoo weer eens eenige uren met *u* samen te zijn. Gij vertegenwoordigt voor mij, meer dan iemand, het aardigste van onze prettigen studententijd. Ik heb van u slechts gelukkige herinneringen. Kaay zie ik dikwijls; u moet ik *nu* tenminste weer eens zien en hooren.

[in de marge]: Ik bid u daarom: blijf niet weg. Dat de reünie veel aantrekkelijks voor u verloren heeft, nu Piet [broer van Van Wessem, die overleden was] niet meer meedoet, begrijp ik. Ik heb ook mijn verlies geleden. - Laat ons elkander nog eens troosten, eer wij de groote, laatste reis ondernemen. Altoos uw vriend Fr. Haverschmidt.

Eind augustus 1893 was Haverschmidt op aandrang van zijn vrienden naar Laag-Soeren gegaan om te trachten in de stilte van de natuur weer enige orde op

zijn innerlijke zaken te stellen. Vanuit Laag-Soeren schreef in de eerste dagen van september aan zijn trouwe vriendin Jeannette Klein. Hij had haar in 1878 leren kennen en sindsdien was zij huisvriendin

bij de Haverschmidts. Ze was een van Haverschmidts catechisanten. Voor haar schreef hij een gedicht van meer dan 80 regels met enkele voor hun verhouding veelzeggende regels. Dyserinck schrijft dat ze hem de laatste maanden ‘met zooveel liefde zoo vele dagen verzorgd, getroost had en geholpen.’ Ze werd na de dood van hun moeder door de kinderen aanvaard als Haverschmidts meest intieme vriendin. Trouwens de toon van de brieven die hij haar schreef wijzen dit uit. We kennen de brieven alleen uit de citaten van Dyserinck.

Na een rustigen nacht ontwaakte ik, maar verviel weldra weer in de oude tobberij. Het eenig redmiddel in mijn oog, hervatting van de toebereidselen tot preeken, was en bleef voor mij afgesloten. Toen keerde de wanhoop weer in mijn ziel en noode stond ik op om den regenachtigen dag te beginnen. Thans is het drie uur en de regen hield op, maar daarbinnen gaat het voort mij te kwellen en te martelen. Suf van het verdriet dut ik telkens weer eenige seconden in, om altijd weer op te schrikken tot nieuw verdriet. Gisteravond was ik vol moed. Ik kon bergen verzetten, dacht ik. Thans zie ik slechts onoverkomelijke muren voor mij. Buiten scheen zooeven de zon. Nu drijven er weer groote wolken. Laat mij gelooven dat de zon weer terugkeeren zal, en dat ook zoo eenmaal de wolken daarbinnen zullen afdrijven. Gisterenavond ondervond ik toch: het *kan* weer opklaren. En zoo neem ik dan afscheid van u, al is het met een droevigen, niettemin met een glimlach. Vaarwel!

Briefkaart aan zijn zuster Mevrouw A. Ladenius-Haverschmidt te Doetinchem. Poststempel van 16 september 1893 Scheveningen.

Lieve A. Tot herstel ben ik naar mijn vriend Dr. Kros te Scheveningen vertrokken (Van Stolkweg 31). Met mijn vriendelijken groet en die van Go [Margot, zijn dochter], ook aan Nico en Conny. Uw liefhebbende broeder Fr.

Brief aan Jeannette Klein van 3 december 1893 uit Den Haag, waar hij, zoals uit de vorige briefkaart aan zijn zuster blijkt, bij zijn vriend Dr. Kros logeerde, ook een bekende uit zijn Leidse tijd.

Ik had nogal goed geslapen en kwam redelijk gestemd beneden. Doch verder heb ik den geheelen dag zoowat met mijn zenuwen te vechten gehad en ik kon ze niet altijd meester blijven. Een wandeling langs het strand gaf eenige afleiding. Vanmorgen werd ik om half zes of vijf uur wakker. Ik wist eerst niet hoe ik het had. *Ik was volkomen gelukkig.* Ik dacht aan al mijn bezwaren, maar ze bezwaarden mij niet, of zij schenen als het ware opgeruimd. Ik kon niet gelooven dat ik waakte, maar een blik door de kamer overtuigde mij daarvan. Zoo lag ik wel een paar uur te genieten van een vrede en een blijdschap die ik niet meer voor mij mogelijk achtte. Ik stond op als in verrukking en het eerste woord dat ik uitte was: ‘ik ben gelukkig.’ Spoedig ontbeet ik, tramde naar Den Haag en ging ter kerk. Ik was wat vroeg en het koor zong eenige liederen vooraf. Daarop speelde het orgel en zachtjes daalde in mijn hart *de onrust* en *de droefheid*, waaraan ik voor enkele uren ontkomen was. Bij het uitgaan der kerk was ik bitter bedroefd. Ik moet nu niet denken aan den zaligen morgen dien ik doorleefde en die zoo kort duurde. Alles *was* in orde. Misschien verbeeldde ik het mij en was het maar een wakende droom. Nu is het weer als altoos.

Heb een gezelligen Sint Nikolaas. Denk soms aan mij, doch doe het zonder leedgevoel. Ik heb het immers goed en... ik word immers eenmaal beter?

Ik kus u de hand die mij zoo zacht aanraakte. God zegene U.' Uw F.HS.

Brief van Haverschmidt aan zijn zuster Mevrouw A. Ladenius-Haverschmidt te Arnhem Poststempel: Scheveningen 21 december 1893. Op de achterzijde van de brief staat geschreven: ‘Zijn laatste brief aan mij.’

Lieve Adriana! Het deed mij genoegen een brief van u te ontvangen waaruit bleek dat het U en de Uwen goed gaat. Ik dank u voor uw gelukwensch met F.'s [zijn zoon François]. Hij is nu 24 jaar, maar hoe lang zal het nog duren eer hij zijn kost verdienen kan?

Wat mijzelven betreft, gij staat er op te weten hoe het mij gaat. De waarheid is, dat ik niets vorder. Ik doe wel mijn best om, zooveel het weer het toelaat, te loopen, maar het seizoen is niet gunstig, en het gaan valt mij moeielijk. Wat het slapen betreft, dat is zeer verschillend. Soms slaap ik halve nachten, nu en dan bijna niet, een enkele maal goed. Ik neem medicijnen in, en krijg eens of twee keer in de week een warm bad. De uitwerking van een en ander is verschillend.

Ik ga 's Zondagsmorgens naar de kerk, doch ik heb er niet veel aan. Verleden Zondag hoorde ik Ds Elhorst van Arnhem. Hij preekte flink, maar de kracht om mij tegen mijn leed te verzetten, ontving ik van zijn rede niet. Gisteren ben ik eens naar het Mauritshuis gegaan om de schilderijen te zien en 's avonds heb ik een repetitie van Toonkunst bijgewoond. Bij deze laatste gelegenheid ontmoette ik Ds Aalbersberg die vroeger te Velp practizeerde en thans hier woont. Hij was zeer vriendelijk voor mij.

Dat ik hier vroeger Gaats en Cornelis Wybrandi weleens gesproken heb, zult ge wel weten. Het schijnt hun goed te gaan, hoewel zij zeer eenvoudig wonen. Men is bezig een nieuw huis te bouwen voor de zaak, waarin Kees zijn aandeel heeft. Ook Frits Singels en zijn vriend ontmoette ik, nu eens bij 't uitgaan van de kerk, dan op een wandeling. De Kerstdagen zal ik doorbrengen bij de v.d. Kaay's omdat ze dan bij de Krossen logés hebben.

En nu eindig ik en wensch u een gelukkig Kerstfeest en 't einde van 't jaar toe. Wees gegroet door Uw liefh. broeder F.

P.S. Groet bij gelegenheid uw kinderen. Als ik de verjaardagen der familie soms oversla, bedenk dan (gij weet het tenminste bij ondervinding), hoe moeielijk mij het schrijven valt.

Dr. Kros en Mevrouw verzoeken de complimenten aan u.

Ds. D. Rook schreef in een herdenkingsboek van de vrijzinniggodsdienstigen te Schiedam *Uit voorbije tijden* (1932) het volgende.

In 1893 zagen zij vrienden dat het verkeerd zou gaan. Maanden verkeerde men in hoop en vrees. Een langdurig verblijf in de rustige natuur had ook niet het gewenschte gevolg. Op Kerstmis van dat jaar hebben zijn geestverwanten hem voor het laatst gehoord. Hij was op Kerstmorgen in de zaal van Paulus, toen het bericht kwam dat de predikant die de godsdienstoefening leiden zou, plotseling verhinderd was. Bij die gelegenheid heeft hij toen nog een woord gesproken, maar de moeite die het hem blijkbaar kostte, deed hem spoedig eindigen.

Dezelfde dag nog schreef Haverschmidt aan zijn vriend P. Brillenburg te Schiedam over dit, zijn laatste optreden (geciteerd door Dyserinck).

Mooi ging het niet, maar het ging. Thuisgekomen viel ik in slaap. Ik ben dof en suf of ik vind den loop der dingen ongelukkig. Ik voer niets uit en weet niets te beginnen. Ik zal beproeven vanavond wat fleuriger te zijn.

In het tijdschrift *Nieuw Leven* van 27 januari 1894 citeerde de redacteur een fragment uit een brief van Haverschmidt met de nogal vage toevoeging ‘niet lang geleden geschreven’. Het is een op het eerste gezicht onbegrijpelijke brief die ook niet nader toegelicht wordt. Toch heeft ze iets onheilspellends.

Onze Lieve Heer is soms vreemd. Hij heeft zoo zijn eigen hoofd, vol eigen gedachten, en dat hoofd staat op zijn plaats, en Hij gaat zoo zijn eigen gang. Als wij, lieve menschenkinderen, daaruit niet wijs kunnen worden, omdat wij alleen diepe inzichten hebben als wij in een put kijken; als wij met ons domme menschenverstand vaak denken: Dat en dat moest zóo

gebeuren, dan denkt Hij: Dat zou alles goed en wel zijn, als ik het niet beter wist, en dan komt het heel anders uit dan wij gedacht hadden. Maar als ons later een licht opgaat en wij er achter komen, - Heeremijntijd! wat staan wij dan te kijken! Wat zetten wij groote oogen op en trekken lange gezichten! Wij slaan de handen in elkaar en zeggen: Neen, maar wie had dát ooit kunnen denken...'

Ten slotte is er uit 1893 nog een brieffragment dat zonder nadere datering door Dyserinck wordt geciteerd. De brief is vrijwel zeker aan Jeannette Klein gericht, omdat Dyserinck ook hier weer spreekt van een 'trouwe vriendin'. Haar broer had zelfmoord gepleegd.

Geen vreeselijker smart dan die welke hem de wereld uitdreef, een smart sterker dan hij zelf. Wie er ooit iets van ondervond (en dat durf, dat moet ik helaas van mijzelf zeggen uit vroeger tijd) die kan ervan getuigen, en die wachte zich ooit iets hards te zeggen of te denken van den arme, bezweken na wie weet hoe menige overwinning, na langen, eerlijken strijd.

Haverschmidts uitvaart

Haverschmidt werd op dinsdag 23 januari begraven. De dag daarop verscheen in de Schiedamsche Courant een bewogen verslag van de redacteur Jan Odé, dezelfde die een paar dagen tevoren Haverschmidt in zijn krant herdacht had - als vriend, in de eerste plaats.

'Ziet, hoe lief ze hem hadden!

Ze; och, het doet ons zoo goed, te mogen vertrouwen, dat onder *ze* alle menschen van goeden wil, die Schiedam huisvest, kunnen begrepen worden. Ge kwaamt buiten; een geest verwant drukte u zwijgend de hand, en ge ging verder. Maar daar kwam een ander, een, wiens richting met die van den gestorven vriend zeer uiteenloopend was, en hartelijk, hartelijker dan anders, klonk diens woord tot ons: "gij moet wel diep getroffen zijn!" En dan volgde een verhaal van Haver Schmidts stil werk; hoe een ziek kind - och, dat er bij moest komen: "'t was van andersdenkende ouders" - opzocht, er mee speelde, en 't zijn ellende trachtte te doen vergeten. Ja zelfs -- dat *zelfs* is eigenlijk verschrikkelijk - zelfs had hij eens een katholieke, diep, diep bedroefde weduwe opgezocht, om haar een woord van troost toe te spreken!

O God! Wat is de wereld bijwijlen nog benauwend voor een fijn gevoelende ziel!

Zoo ging Vrijdag, zoo ging Zaterdag, zoo ging Zondag voorbij. Zondag 21 januari en Maandag 22 januari 1894, ze zullen voor Haver Schmidts vrienden in Schiedam dagen blijven, waarvan de gedachtenis nimmer uit hun geheugen zal worden gewischt. Zondag, daar waren ze in Paulus bijeen, in buitengewonen getale. Men behoefde het niet te vragen, of er diepe ontroering heerschte in die menigte, die kudde zonder herder! [...]

En gisteren hebben we hem begraven. We hebben zijn stoffelijk overschot, dat onder bloemen en kransen bedolven was, vergezeld naar zijn laatste rustplaats. Langs de straten, waar de lijkstoet doortrok, waren tal van woningen gesloten. Door de protestantsche begrafenisvereeniging, die zich daarvoor had aangeboden, werd het lijk grafwaarts gebracht, terwijl de slippen van het lijkkleed werden gedragen door de predikanten bij de Ned. Herv. gemeente.

Op de begraafplaats zelf was reeds lang te voren een overgroote menigte verzameld, maar onmiddellijk bij de geopende groeve een eerewacht, door vorsten te benijden: honderden van leerlingen en oud-leerlingen, de weezen uit het weeshuis der hervormden, en eenige verpleegden uit het diaconiehuis in de voorste rijen, allen met betraande oogen. Lieve, trouwe handen hadden den bodem der groeve met bloemen bestrooid. Langs de wanden van het graf slingerden ranken van klimop! Zoo moest het zijn! In zijn gezonde dagen had Haver Schmidt de natuur lief, waren bloemen zijn lievelingen. Op bloemen rust zijn stoffelijk omhulsel, bloemen bedekken het!

Ook tal van bloemkransen en palmen bedekten de kist, waren aan de lijkkoets gehangen en werden wegens hun groot aantal door deputaties gedragen. Onder die kransen waren er van leerlingen, oud-leerlingen, wezen, de Protestantenvereeniging, de vereeniging “Paulus”, het Leidsche studentenkorps, vrienden enz.

Er is bij Haver Schmidts graf niet gesproken. Meermalen had hij vroeger gezegd, dat hij, voor zich zelf, daarmede niet ingenomen was. Kon dit bij zijn eenvoud ook wel anders? Doch welsprekender dan de meest welsprekende redevoering was de zwijgende hulde, hem bewezen door de lange rij van deputatiën, n.l. de kerkmeesters, kerkeraad en collectanten der Ned. Herv. gemeente, het bestuur der “Protestantenvereeniging” en van den “Protestantenbond”, afdeeling Schiedam, het bestuur der vereeniging “Paulus”, dat der “Maatschappij tot Nut van 't Algemeen” met zijn eere-voorzitter dr. Vaillant huisarts, de senaat van het Leidsche studentenkorps en vertegenwoordigers van de afdeelingen Vlaardingen en Delftshaven van den Protestantenbond.

Aan de groeve waren mede tegenwoordig de burgemeester, de wethouders, de secretaris en leden van den gemeenteraad, terwijl van elders vele vrienden en vereerders van den overledene gekomen waren om hem hun laatste hulde te brengen.

Aan een anderen wensch van den geliefden doode is eveneens bij zijn begrafenis voldaan. In den kring van zijn leerlingen, waar hij zoo innig, zoo vertrouwelijk kon spreken, liet hij zich meermalen uit, dat hij wel wenschte “er zou bij zijn graf worden gezongen”. Welnu, dit is geschied. Leerlingen en oudleerlingen hebben boven de geopende groeve aangeheven: Lied 224, uit de godsdienstige liederen van den Nederlandschen Protestantenbond, het eerst zevende en achte vers.

Bij het graf

Wij legden diep gebogen
   Den weg naar 't kerkhof af,
En zien met weenend' oogen
   Ter neèr in 't open graf.
Het bergt iets van ons leven,
   Ach! in zijn donk'ren schoot:
Wij willen 't volgzaam geven,
   Maar onze smart is groot.

Wij leggen in Uw handen
   Den liefsten, besten schat.
Verbreekt Gij dierb're banden,
   Zijn wij soms moed' en mat -
Toch gaan wij met U mede
   Naar 't land, dat Gij ons wijst,
Wel vaak met wank'le schrede,
   Maar 't harte dankt en prijst.

Wat Gij ons hadt gegeven,

Dat naamt Gij ons weèr af,
Maar 't beste blijft toch leven,
't Verzinkt niet in het graf.
Het schijnt wel gansch verloren,
Maar blijft altoos ons deel.
De liefd', uit U geboren,
Verwint den dood geheel.

Daarna dankte de zoon van den overledene diep geroerd voor de hulde, zijn betreurden vader gebracht, en deelde tevens

diens wensch mede, dat aan zijn graf niet zou worden gesproken, vertrouwende dat men dien wensch zou eerbiedigen.

En toen, nadat de treurende verwanten zich hadden verwijderd, toen zijn die kinderen, die jongelingen en jonkvrouwen, die jonge weduwen, - ja want die waren er ook - allen getrokken langs de groeve, en tranen, parelen, ja parelen zijn gevallen op de bloemen, - en God weet het! wat voor heerlijks op dat oogenblik gewrocht is in die jeugdige harten, nu ze hun laatsten groet brachten aan den man, die zoo veel heeft liefgehad.

Ja, ook hij zal leven, nadat hij gestorven is.'

Overgedrukt uit de *Schiedamsche Courant* van Woensdag 24 januari 1894.

Mr. W. van der Kaay, een van Haverschmidts uitverkoren vrienden (A. van Wessem en hij) bij wie Haverschmidt nog enige maanden tevoren gelogeerd had, schreef nog dezelfde dag een brief aan het bestuur van het studentenweekblad Minerva, opgenomen in het nummer van de 25ste januari.

'[...] een vriend is hij mij geweest en weinigen hebben meer gelegenheid gehad dan ik, om zijn edelen geest en zijn fijn besnaard gemoed te leeren kennen. Dezer dagen heb ik veel over hem gelezen waarmee ik van harte kan instemmen. Tot mijn onuitsprekelijke vreugde heb ik niets gelezen dat niet van groote waardeering getuigde. Ik kom nu van zijn begrafenis. Wat zou ik inderhaast over hem kunnen schrijven, dat meer verdiende gelezen te worden, dan wat reeds over hem gedrukt werd?

Ik ben overstelpt door herinneringen en indrukken. Van een zoo vermoeiden geest is geregeld denken en schrijven niet te vergen. Ik ging naar zijn begrafenis met een gevoel alsof over een goed deel van mijn eigen leven voor altijd een sombere schaduw was geworpen. Maar ik zag op weg naar zijn graf langs de straten geschaard en op het kerkhof opeengedrongen een zeldzaam talrijke menigte van alle standen en alle richtingen en elken leeftijd. Ik heb de verslagenheid gelezen op de aangezichten, de tranen zien glinsteren in de oogen, en de gesmoorde snikken gehoord. Ik ben geroerd door de vele trillende stemmen bij het gezang en ik ben met een weldadigen, bevredigenden indruk teruggekeerd. Ja, zoo moest toch zijn uitvaart zijn. Eenvoud, waarheid en liefde moesten er spreken; die spraken altijd in hem.

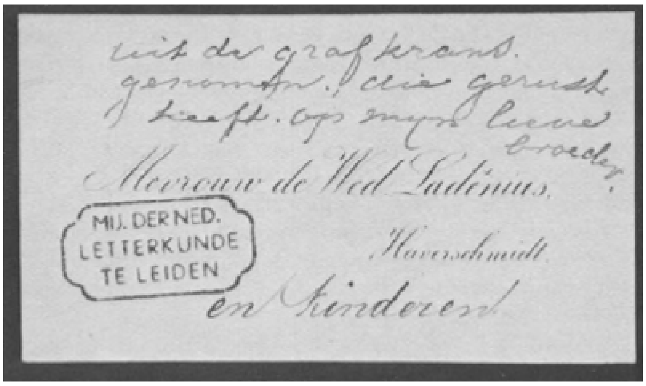
Bij het graf heb ik de afgevaardigden van het Leidsch Studentencorps gezien. Dat deed me goed. Dat kan toch, dacht ik, niet hier aan te danken zijn, dat hij soms zoo "grappig" kon wezen. Hij heeft die laatste hulde aan het Leidsch Studentencorps verdiend; hij had het lief, omdat hij er voor een goed deel de hoop des Vaderlands in zag voor een toekomst die beter zou zijn dan dit heden. Moge dat Corps hem die liefde vergelden door vele mannen voort te brengen zooals hij is geweest. *Now cracks a noble heart.*'

'Half Schiedam was uitgelopen om de begrafenis van Haverschmidt bij te wonen,' schreef een ander dagblad in een gelijksoortig verslag als de beide voorafgaande. Wat was het? Liefde of sympathie alleen? Of nieuwsgierigheid? Haverschmidt zelf zou zich er geen illusies over gemaakt hebben. In een preek van 1887, in mei of juni van dat jaar (we hebben er al eerder uit geciteerd) die van het begin tot het

einde over de dood gaat, over doodsgedachten, over de ‘prikkel des doods’, over alle verschrikkingen van de dood, in deze doodspreek brengt hij ook de begrafenissen en het begraven worden ter sprake.

Er is nog iets anders dat geen twijfel laat, en dat is het gemis aan eerbied voor den dood, ja, de verregaande onverschilligheid en lichtzinnigheid, waarbij men vooral bij ‘mooie’ begrafenissen tegenover den dood getuige kan zijn. Daar moet men bij zijn! Nu, het zij zoo. Maar hoe is men erbij? Met iets in de houding en op het gelaat (dien spiegel der ziel!) dat men meegevoelt met hen die God weet wat zware plicht vervullen terwijl zij een dierbaren doode aan den schoot der aarde toevertrouwen? O, néén, men heeft maar één gedachte, maar één zorg: er alles van te zien, niets van het buitengewone schouwspel te missen. Er zijn er bij die zich daarbij wachten voor geen enkele onbetamelijkheid, voor geen twist om den voorrang, voor geen luide oordeelvelling, voor geen lompe scherts. Doch genoeg hiervan... er wordt te veel over den dood gepraat, gepreekt, gepronkt, met wat uit zijn aard ons stil moet maken en schuw en angstig bijna, zoodat men er liefst een sluier overheen wilde werpen. [...]

Een begraafplaats moet niet midden in de stad zijn. Dat is ongezond voor de levenden in die zin dat het verhevene er platvloersch, alledaagsch en prozaïsch onder wordt. Laat er ergens een afgelegen, rustige hof zijn, geen bloemenpark, geen uitstalling van steenhouwerswerk, geen verzameling van nagemaakte kransen en andere snuisterijen, wier kleuren schril afsteken tegen het groen van den doodenakker. Laat donker geboomte, laat treurwilg en cypres, laat hier en daar een witte rozenstruik als wachters zich scharen rondom de plek waar zooveel liefs werd heengedragen, waar nu en dan gebogen gestalten komen, door niemand bespied. En brengt er uw dooden in alle stilte, de drukke straten niet zoekend (o, vertooningszucht!) maar vermijdend, in den vroegen ochtend als de nieuwsgierigen nog niet bij de hand zijn. En staat niet toe dat allerlei redenaars uw gedachten storen, ook niet dat de doodgraver er een huichelachtige, nietszeggende handeling bij verricht. Laat hem eenvoudig zijn werk doen zooals het elders ook geschiedt, de laatste woning onttrekkend aan het oog, bedekkend geheel met de opgegraven aarde. En gaat dan heen, God geve 't, met minstens een enkele naast u die deelt in uw verlies, die met u treurt en wiens gevoelde droefheid u troost. Dus hoop ik dat de onzen u en ook mij zullen uitdragen.

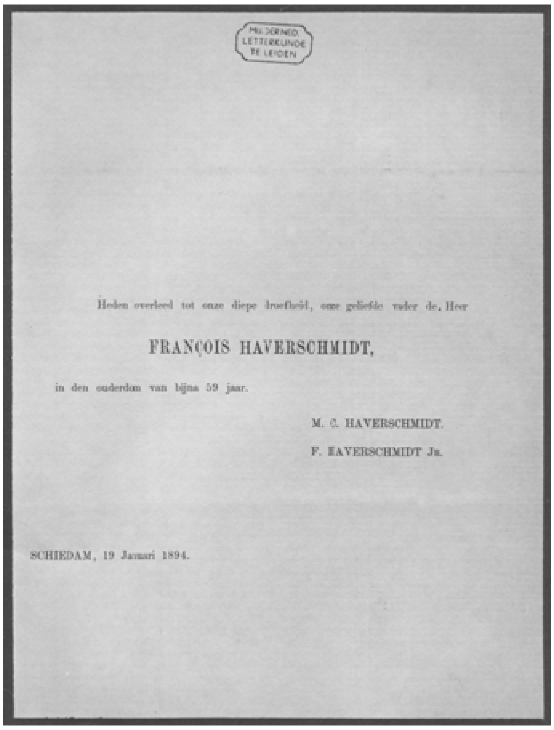


Ter gedachtenis van Haverschmidt

Het bericht van Haverschmidts dood kwam voor wie hem in de laatste maanden hadden ontmoet, misschien niet onverwacht, voor al de anderen sloeg het in als een bom. ‘Dat hadden we nooit verwacht!’ ‘Dominee heeft de hand aan zich zelf

geslagen,' prevelde men met een mistroostig gebaar of met tranen in de ogen. Als een lopend vuur moeten de details door de stad en de omgeving zijn gegaan. In het openbaar durfde niemand het taboe te doorbreken. In geen van de talrijke herdenkingen wordt het woord 'zelfmoord' gebruikt. Men zinspeelde er alleen maar op en sprak van 'zielsverdriet' of van de 'demon der mistroostigheid' of van een 'kwaal' die ongeneeslijk was. Door Haverschmidts laatste daad, als een uiterste consequentie, drong

het pas tot de mensen door dat het hem ernst was geweest met de talloze signalen die hij in zijn preken had uitgezonden. De wereld daarachter had men niet willen zien. En misschien dat sommigen zich nu verwijten gingen maken dat ze 's zondags uit de kerk waren weggebleven omdat dominee ‘zoo naar’ preken kon.



MIJ DER NED. LETTERKUNDE TE LEIDEN

Heden overleed tot onze diepe droefheid, onze geliefde vader de. Heer

FRANÇOIS HAVERSCHMIDT,

in den ouderdom van bijna 59 jaar.

M. C. HAVERSCHMIDT.
F. HAVERSCHMIDT Jr.

SCHIEDAM, 19 Januari 1894.

De familie, zijn zoon Frans en zijn dochter Margot, zullen de vrienden buiten de stad bericht hebben gezonden, telegrafisch en per brief en natuurlijk verstuurden ze de bekende rouwkaarten. In de Collectie Haverschmidt te Leiden bevindt zich een brief van één van Haverschmidts vrienden, de hoofdredacteur van het Algemeen Handelsblad A.C.G. van Duijl.

Haverschmidt had op 6 april 1893 nog het huwelijk ingezegend van hun dochter Marie met de Engelsman Tarrant. Hij had voor het jonge paar ook een bruiloftsvers gemaakt. De schrik en ontsteltenis is in deze brief, gericht aan Haverschmidts kinderen, duidelijk te horen.

Lieve vrienden! Ik kan haast geen woorden vinden om u te zeggen hoezeer wij, mijn vrouw en ik en al de kinderen, begaan zijn met uw droevig verlies. Uw vader was zulk een wezenlijk braaf, goed, innig gevoelig man. Hij moet ontzettend hebben geleden. Ik geloof niet dat er een enkel mens was die niet van hem hield. Toen ik het gisteren hoorde en het een paar vrienden zei, waren zij allen even ontdaan. Geen had het verwacht. Geen die er niet innig in deelde. Het is erg, erg treurig. Geloof dat ge altijd op ons zult kunnen rekenen en dat wij de kinderen van onzen goeden vriend Haverschmidt nooit zullen vergeten.
Steeds t.t. A.C.G. van Duijl

Er zijn na de dood van Haverschmidt veel herdenkingsartikelen verschenen in allerlei kranten en tijdschriften. Hij had toen al een grote bekendheid. We kunnen ze in de Leidse Collectie Haverschmidt vinden. De meeste zijn onpersoonlijk, maar enkele kwamen ook van de kant van vrienden die hem goed of minder goed gekend hadden. We komen eruit te weten hoe tijdgenoten hem zagen en hun verhouding tot hem uitdrukten in hun eigen, vaak typisch negentiende-eeuws taalgebruik. Voor ons is Haverschmidt een gestalte, op z'n hoogst een verre vriend wiens woorden, wiens gevoelens en emoties wij ‘vertalen’ moeten - zíj hebben hem zien lopen, zij kenden zijn gebaren en hadden zijn zachte, ‘gevoileerde stem’ gehoord - en die moet iets bijzonders geweest zijn. En zijn beste vrienden, in de eerste plaats Van Wessem en Van der Kaay, en vooral die hem bijna dagelijks zagen, J. Odé en dr. Liezenberg bijvoorbeeld, moeten geweten hebben wat hij doormaakte. Ze konden het alleen niet verhoeden.

Eerst komt het artikel van Jan Odé, redacteur van de Schiedamsche Courant van 21 en 22 januari 1894. Hij reageert heel direct en emotioneel, diep onder de indruk. Op de dag van Haverschmidts zelfmoord, om tien uur in de morgen, had hij al een bericht in de avondkrant afgedrukt: ‘Voor heden volstaan wij met deze weemoedige mededeeling; morgen hopen wij naar onze beste krachten onzen overleden vriend een woord ter gedachtenis te wijden.’ Het zou nog een dag later worden.

‘Heeft ooit een doodstijding verpletterend geklonken, dan was het wel deze: Ds. Haver Schmidt is overleden. Ds. Haver Schmidt ... de man met het fijne geestige gelaat, die bijna dertig jaren onder ons heeft geleefd en gewerkt... Ds. Haver Schmidt dood! Och, wij wisten het wel, het was niet goed met ds. Haver Schmidt; de vreeselijke zielsziekte, die melancholie heet, en waarvoor, als voor de tering, geen kruid op aarde wast, had hem reeds maanden aan zijn arbeid onttrokken; als we hem zagen, dan hadden we deernis met hem; dat waren niet meer die sprekende trekken, waarover zich bijwijlen zulk een schalke lach kon verspreiden; dat was niet meer dat heldere, kalme oog ... neen, dat was ds. Haver Schmidt niet meer; maar toch, we hoopten; immers had hij zelf niet zijn stonden van hoop? Had hij nog zelf niet het aandeel bepaald, dat hij zou nemen in de leiding der bijeenkomsten van de Protestantenvereeniging, welke in dit jaar worden gehouden?...

Zijn mond is gesloten, voor altijd gesloten, en wij, zijn treurende vrienden, we zetten ons neder en herdenken de dagen van weleer, en voegen elkander toe: ‘Weet ge 't nog, dien Zondag, - 't was de eerste Zondag van de Octobermaand van 1889. Daar trad hij op in het lokaal ‘Paulus’, en sprak met buitengewone geestdrift over

de woorden: ‘Steek af naar de diepte’ en wij hebben hem gevraagd die rede in druk te geven... en voor een weldadig doel - was weldoen niet zijn lust en zijn leven? - voor een weldadig doel gaf hij zijn kostelijk woord; en nu wij deze bezielde taal nog eens lezen, bewonderen we de kloekheid van zijn betoog, de kracht, waarmede het

> ‘Rust u ten strijd!’

door hem werd uitgesproken.

> Kracht brengt het kampen en sterk maakt het streven.
> Mensch, wie gij zijt,
> Op uw banier zij de leuze geschreven:
> Rust?... Ja, rust na den strijd!

Wat hebben we het meermalen ernstig den toen zoo krachtigen strijder nagezongen! We hoopten hem nog lang aan onze spitse te zien. 't Heeft niet mogen zijn. Fiat Voluntas.

Wat was hij goed, wat was hij deelnemend, wat leed hij mede met de zijnen! 't Was op Zondag den 13n September 1891. Niet lang te voren had hij een zwaar verlies geleden, en weder trad hij in ‘Paulus’ op, en 't moest ieder uit den toon van zijn spreken wel duidelijk worden, dat hij in een bijzondere stemming was. Dat eigenaardige in zijn stembuiging, dat weeke, kwam dien morgen bijzonder uit. ‘Vergeten worden’, dat was het onderwerp van zijn rede, en hij voerde zijn vrienden naar die welbekende pastorie van zijn grootvader, ons uit zijn ‘Familie en Kennissen’ overbekend. Daar hield hij, de kleine jongen, den grijzen man bezig met allerlei vragen; ook met deze: ‘of grootvader, als hij eens gestorven zou zijn, wel ooit vergeten zou kunnen worden? En grootvader had toen eerst niets gezegd, maar, in huis gekomen, had hij den ouden Bijbel opgeslagen en een plaats in den profeet Maleachi opgezocht, en toen had hij gelezen: ‘De wet der waarheid was in zijnen mond, en er werd geen onrecht op zijne lippen gevonden; hij wandelde met Mij in vrede en oprechtheid, en hij bekeerde er velen van ongerechtigheid’. En toen had grootvader hem trachten duidelijk te maken, dat de mensch, van wien dit gezegd kan worden, zal blijven voortleven, ook nadat hij gestorven is, dat deze mensch niet zal vergeten worden. En daaraan nu knoopte de goede Haver Schmidt van die innige beschouwingen vast, waarvan hij het geheim bezat, en... waren allen geroerd: de treurenden hadden een zware ure. Maar wie vertoonde zich nog dienzelfden middag op hun drempel? 't Was de trouwe vriend, die, kon het zijn, balsem in de weer geopende wonden kwam gieten. Goedheid was de grondtoon van zijn gemoed.

Wat leefde hij mede met zijn zieken! Nog niet zoo lang geleden was hij de primus in een feestcommissie. 't Eerste gedeelte, de plechtige receptie, was afgeloopen. Hij had een woord gesproken, dat behoort tot de schoonste bladzijden van hetgeen hij ooit heeft geschreven. En tusschen die receptie en den feestmaaltijd moest nog een poos verloopen, en we vroegen hem zoo: ‘wat gaat ge nu doen?’ En met zijn toen van opgewektheid stralend gelaat zei hij: ‘ik heb nog iets noodzakelijks te doen; ik ga naar... (hier volgde de naam van een sedert lange jaren kranke), och, weet je, die ziel weet nog zoo graag alles van de buitenwereld, en ziet er niets van. Ik wil haar nu vandaag eens vertellen, wat we alzoo gedaan hebben, dan blijft voor mijn volgende visite het verhaal van den maaltijd bewaard. 't Goede mensch moet toch ook iets hebben!’ Zoo was hij!

't Was een heerlijke Paschen, die van 1893. 't Was de tweede April, maar het groen was als van Mei; we beleefden een lente, zooals er ons geen heugde. Op den eersten Paaschdag trad Haver Schmidt op in de Groote Kerk met een rede naar aanleiding van de woorden uit de Openbaring van Johannes: ‘Ik ben dood

geweest, en zie, ik ben levend tot in alle eeuwigheid'. 't Was duidelijk, hij had in de schoone dagen, die aan Paschen waren voorafgegaan, de natuur bespied. Haar ontluiken had hij blijkbaar van dag tot dag in onze polder medegeleefd. Hooggestemd was zijn woord, indrukwekkend zijn schildering. - O, we zijn er zeker van, de talrijke vrienden, die hem toen hoorden, zullen zich den Haver Schmidt van dien eersten Paaschdag blijven herinneren; zijn onvergetelijk woord op dien morgen zal, telkens als de gezegende voorjaarstijd weder aanbreekt, dringen

tot weemoedige herinnering aan hem, wiens laatste goddelijke poëzie hun toen werd geschonken. Want, beloofde de lente veel, ... in den schoonen zomertijd reeds kwam de krankte over hem, die hem niet meer verliet.

Onze kinderen zullen hem, de ziel hunner Kerstfeestvieringen, niet meer hooren. Onze armen zullen zijn troostend woord en zijn gulle gaven niet meer ontvangen. Zijn heengaan veroorzaakt om de eigenaardige plaats, die hij hier innam, een leemte, welke niet licht zal aan te vullen zijn.

Mogen zijn vrienden zich daarom te nauwer aaneensluiten, om met elkander in zijnen geest, ‘den geest der liefde en der vrijheid’, elkander de lasten des levens te helpen dragen.

Hij ruste in vrede!’

Hierop volgt, overgenomen uit *De Huisvriend* van februari 1894, het artikel van Dr. J.L. Liezenberg, classicus en conrector van het gymnasium te Schiedam. Hij wordt door Haverschmidts biograaf Dyserinck tot een van diens ‘intimi’ gerekend. Liezenberg werd in 1861 geboren. Hij was dus veel jonger dan Haverschmidt. Liezenberg behoorde evenals Haverschmidt tot de ‘vrijzinnig-godsdienstige richting’ van het protestantisme. Hij was zelfs iets verder gegaan dan Haverschmidt. Hij had de stap gedaan die Haverschmidt nooit heeft durven of willen doen: hij had zich losgemaakt van de Ned. Hervormde kerk en zich aangesloten bij de in 1874 opgerichte afdeling van de Nederlandsche Protestantenbond. Maar beiden vonden elkaar weer in de Vereniging Paulus, het toevluchtsoord voor de vrijzinnig denkenden in het overwegend orthodoxe Schiedam, dat niet voor niets het ‘Zwart Nazareth’ werd genoemd. In het gebouw van de vereniging is Haverschmidt talloze malen als spreker opgetreden, altijd voor volle zalen, schreef een andere tijdgenoot. Haverschmidt was de ziel van de vereniging. Liezenberg en hij leefden in hetzelfde godsdienstige klimaat. Ze waren vrienden. De families kwamen geregeld bij elkaar thuis. In ieder geval heeft Liezenberg Haverschmidt van zeer nabij gekend. Hij heeft recht van spreken als hij Haverschmidts levensloop als volgt schetst:

Het is een weemoedige gedachte, dat het leven zoo kort is, dat alles wat bestaat gedoemd is te verdwijnen en dat van al waar nu ons hart aan hangt, spoedig geen spoor meer zijn zal. Gelukkig komen bij de meeste menschen zulke overwegingen niet op en vinden ze in het heden wat hen lust geeft te leven en te werken; het Horatiaansche ‘carpe diem’ - geniet het heden - is hun parool; aan den dag van morgen denken zij niet.

Er zijn er intusschen ook, die van dergelijke gedachten niet los kunnen komen, die minder werkende dan droomende telkens denken aan hetgeen eens was, en zich afvragen wat eens zal zijn of ook niet zijn. Het leven in al de heerlijke veelvuldigheid van zijne openbaringen hebben zij lief met innige, teedere liefde, en gelijk eene moeder nooit vergeet haren vroeggestorven lieveling, wischt zich voor hun herinnering nooit uit het beeld van wat eens hun liefde had.

Met dat dwepen met het schoone verleden gaat meestal gepaard een sterk geloof in de toekomst. Is het heden niet schoon, waarom zouden de dagen, die komen, niet schooner zijn, gelijk de dagen van vroeger dat waren? En het is dit geloof, dat hen staande houdt, dan hen eiken avond met den dag, die opnieuw teleurstelling bracht, verzoent. Slaagt eenmaal de wreede werkelijkheid er in hun dit geloof te ontnemen, dan zijn zij reddeloos verloren.

Een dezer laatsten was François HaverSchmidt.

Een buitengewoon gelukkige jeugd heeft hij gekend, de beminnelijke dichter en droomer, en de herinnering daaraan is hem in dagen, waarop zijn fijn bewerktuigde

ziel pijn gedaan is door het ruwere leven, een heerlijke, moedgevende troost. Vol hiervan is zijn *Familie en Kennissen* en bij het lezen van deze geestige en vriendelijke en innige schetsen treft men telkens de piëteit, waarmee de schrijver zelfs de kleinste bijzonderheden der hem dierbare herinneringen weergeeft. Het is blijkbaar niet meer een zich flauw herinneren: hij leeft er in en het is duidelijk waarom. Hetzij hij u brengt in zijn ouders huis, hetzij hij u introduceert in de pastorie van zijn grootvader, altijddoor is het een kring, waar beschaving heerscht en goede toon en bovenal innige liefde. In dit ouderlijk huis, onder de vriendelijke oogen zijner moeder, leerde de jonge Frans gelooven en liefhebben, dwepen en droomen.

Met dezen onwaardeerbaren schat van hooge herinneringen kwam hij in Leiden, met het plan om predikant te worden. Bij het nemen van dit, op zichzelf reeds goed te begrijpen, besluit mag hem voor den geest zijn gekomen de herinnering aan zijn eerbiedwaardigen grootvader, Ds. Bekins. Zoo te midden van eerlijke, brave kinderen van het land te mogen werken, in raam van eene liefde die de wereld overwint, hun geest te richten op wat hooger is, hen te mogen troosten in hun lijden en bemoedigen in smart en rouw - endat alles in de landelijke stilte van een dorp, met Gods vriendelijk zonnetje als ooggetuige - in dagelijksch verkeer met planten en boomen en bloemen en vogelen - dat was een levensdoel, dat den dwependen jongeling in het harte had gegrepen.

De zes jaren, die hij in Leiden doorbracht, waren gelukkige jaren; vriendschapsbanden zijn daar gelegd, eerst gebroken door den dood; daar is, in die zuivere atmosfeer van vrijheid, heerlijk opgebloeid al wat er aan levenslust en dartelheid en dolle invallen wortel had geschoten in zijn jong, eerlijk, onbedorven hart; daar zijn ontstaan die bekende verzen, waarin op onnavolgbare wijze de spot gedreven wordt met ziekelijke overdrijving, onwaarheid van gevoel en gewilde sentimentaliteit, treffend door de meest ongedachte afwisseling van goedigen humor en bittere satire, met een lichten weemoed als achtergrond. Onvergetelijk is hem die tijd geweest en het was hem later een soort van bedevaart, die opgang naar de Leidsche Reunie, en als van de Olympische spelen de Grieken, zoo kwam HaverSchmidt van de Leidsche Maskerades terug, verjongd en met krachtiger wil en met blijder hoop op de nederlaag van het ploertige.

Na Leiden begint de lijdensperiode, en wat hij zich als knaap gedroomd had in de pastorie van zijn grootvader, bleek hem spoedig een illusie te zijn geweest. De tijden waren middelerwijl geheel veranderd en de dagen, waarin men ‘nog dominee kon zijn en over wat anders praten dan richtingen en verkiezingen’, waren voorbij. In de Kerk was een felle strijd ontstaan tussen orthodox en modern. Van dat rustig arbeiden in de gemeente in den geest eener verdraagzame liefde was geen sprake meer. Voor iemand, die zachtzinnig was van aard, van eene fijnheid, die hem van al het onedele, dat den strijd kenmerkt, deed walgen; die moest beleven hoe fijnheid van beschaving en nobelheid van denken het moesten afleggen tegenover ruw geschreeuw, was het in dien strijd bang te moede. En hier begint in zijn geestesleven de crisis, die uitloopt op - den dood.

Voor wie zijn *Snikken en Grimlachjes* en zijn *Familie en Kennissen* met oplettendheid leest, valt het niet moeielijk dezen langen, bangen tijd van teleurstelling te volgen. Het heden stoot hem af: dus terug naar de gelukkige dagen eener jeugd, die nu, bij dit licht gezien, nog schooner afsteekt. En zoo ontstaan die eenvoudige verhalen, die hij u vertelt met dat kinderlijk-eenvoudige hart, dat hij nooit heeft verloren. Daar heerscht een weemoed, die u aangrijpt. Nooit is zijn toon bitter, zijn woord scherp: niet den geesel van spot merkt gij op in zijne hand, maar in zijn oog bespeurt ge een traan van spijt, dat alles niet is zooals hij dat zoo graag gewild had. Uit dien traan zijn ‘de drie studentjes’ geboren.

En somberder worden de dagen en al flauwer en flauwer het schijnsel van zijn geloof, en het is hem of de beginselen, die hij belijdt, hoe langer hoe minder aanhang vinden, en eenzaam en verlaten gaat hij zich voelen. En hoe langer hoe meer zinkt

hij weg in somber mijmeren en de moed, weldra ook de kracht tot strijden ontzinkt hem, en wat hij nog aan geloof behouden heeft wordt verzwolgen door de bruisende golven

van den twijfel; hij worstelt om vastigheid, maar vindt die niet. Dan komt de sobere nacht eener troostelooze melancholie over hem en - daar is geen morgen meer.

Uit: De Huisvriend, januari 1894

De volgende herdenking is van Edw. B. Koster (1861-1937), dichter en schrijver die dichtbij de tachtigers stond. Hij had ook in Leiden gestudeerd en Haverschmidt op een reunie leren kennen. Dit blijkt ook uit zijn herdenking. Blijkbaar heeft hij Haverschmidt de laatste maanden voor diens dood nog opgezocht. Hij tekent het desolate beeld van Haverschmidt na diens volledige instorting in juli 1893.

'Slechts enkele malen viel mij het voorrecht te beurt Haver Schmidt te spreken. Het voorrecht zeg ik, en dat is geen hoffelijke, niets zeggende stijlwending, want waarlijk, die enkele keeren dat ik hem sprak, durf ik gerust een voorrecht noemen. Het doet altijd goed iemand te ontmoeten van wien men, zonder lang met hem te moeten spreken of hem te behoeven bestudeeren, kan zeggen: 'Dat is een goed, edel mensch,' en wiens innerlijke noblesse zóó op zijn gelaat ligt uitgedrukt als bij Haver Schmidt. Een ongewone bekoring ging van hem uit. Hij had iets bijzonder weeks en vrouwelijks, ook in de gedempte, ietwat gevoileerde stem. Hoe vriendelijk en zacht kon hij kijken uit die licht-blauwe, melancholische oogen, met iets sentimenteel-droomends er in, als peinzend aan ver geluk; en er in te zien gaf denzelfden indruk als het lezen van 'De Pastorie van mijn grootvader' of 'Mijn Broertje'. En zoo zie ik nu weer in gedachte zijn licht-gebogen gestalte met den eenigszins slependen gang schrijden door de straten van Schiedam. Hoe gebukt en wankel liep hij, toen ik hem het laatst tijdens de kerstvacantie zag, een schim van zijn vroegere zelf! Zijn tevredene natuur scheen zich ook daar tevreden te stellen met het weinige natuurschoon in de omgeving van die zwarte, dampende, riekende stad. Hij sprak zelf eens in een lezing, die ik hem hoorde houden, van zijn wandelingen 'langs de met afval en krengen bezaaide oevers der Schie'.

Wat een beproeving voor iemand die veel houdt van de natuur! Want dat hij haar innig lief had, daarvan getuigden vooral zijn preeken, en zelden hoorde ik er een van hem (en ik heb er tijdens mijn verblijf te Schiedam vrij wat gehoord) zonder dat hij sprak over een of ander natuurtafreel dat hem had getroffen.

Al was zijn verschijning droomerig en vrouwelijk, van tijd tot tijd glimmerde er een licht op in die zacht-blauwe oogen, een ondeugende glimlach schoot over 't gevulde geheel-geschoren gelaat, met den fijnen rechten neus en den geestigen, sprekenden mond. Dat was dan de voorbode van een dier rijke, typisch-leuke aardigheden zooals Haver Schmidt ze zoo goed kon zeggen, vol degelijken ouderwetschen humor, zooals die ook te voorschijn komt in het eerste verhaal van zijn *Familie en Kennissen*, waar het jongetje bij 't zien van een doodshoofd denkt: 'En zouden mijn tanden er ook nog allen in zitten, als mijn hoofd er zoo zou uitzien,' of zooals het jongetje dat droomt van den hemel en daar palmen ziet en watervallen, maar hoopt 'dat het daarginder toch niet alles op zijn Oostersch zijn zou, want ik voelde dat ik hart had voor ons eigen land', of gelijk de opmerking in 'De Tandmeester', waar 'het gedrocht', d.i. 'de soliede holle kies met drie massieve wortels' van Arendje de linnenmeid hangt voor 't spiegeltje 'waarin de meiden altoos haar muts terechtzetten als ze onverwacht een boodschap moesten doen, of als de loodgietersknecht naar de pomp kwam kijken.'

En wat hield Haver Schmidt niet veel van jonge menschen! Heeft hij vele ouden van dagen en armen getroost en opgebeurd, ook voor vroolijke jonge menschen maakte hij 't leven nog vroolijker. Op ieder Leidsch reunie-feest was hij een van de eerste, zoo niet *de* eerste. Ik herinner me eens hem tegen 't lijf geloopen te hebben in de vestibule van de Leidsche kroeg, waar hij met ettelijke oude heeren aan een tafeltje zat. ‘Zoo, hoe maakt je 't,’ zei hij, ‘kom je bij ons zitten? je bent immers student?’ ‘Nee, dominee,’ antwoordde ik, ‘ik ben ook reunist.’ ‘O nee,’ zei hij daarop terug, ‘ga dan maar door, dan kan ik je niet gebruiken.’ Dat was geen onvriendelijkheid van hem of stugheid, want die eigenschappen kende hij slechts bij naam, maar een verlangen om weer jong te zijn met de *jongsten*, in hun zorgelooze vreugd en ongelatenheid te deelen, hen te leeren kennen, die jongens van de laatste studentengeneratie, te gevoelen wat zij gevoelden, te dringen in hun sfeer van daden, gedachten en idealen.

En moet ik nu nog spreken van Piet Paaltjens? Na al wat er over geschreven en gezegd is, zal dit wel onnoodig zijn; trouwens de zes herdrukken van zijn werk zullen hem bekend genoeg gemaakt hebben, met zijn onbetaalbaar ‘Aan Rika’, ‘Des Zangers min,’ en het prachtige zoo dwaas-ernstige, Heiniaansch-geestige en sombere vers ‘Drie Studentjes’, en dat korte, allerleukste ‘Wel menigmaal zei de melkboer’.

Trouwens het was mijn doel hier niet hem als letterkundige te schetsen, ik wilde slechts enkele persoonlijke herinneringen geven aan den beminnelijken man.’

Uit: De Kunstwereld, 26 januari 1894

Dit vierde herdenkingsartikel over Haverschmidt dat wij *niet* integraal opnemen, maar waaruit wij wel een aaneengesloten fragment lichten, werd geschreven door Jeronimo de Vries. Het verscheen in Eigen Haard van 1894, blz. 84 e.v. Ook De Vries had in Leiden gestudeerd en Haverschmidt meer dan eens op reunies ontmoet, ‘de grijzende dominee in wien nog altijd het studentenhart klopte.’ Als Haverschmidt binnenkwam...

‘Dan was het alsof een oude bekende, een geliefde welkome oude bekende, plotseling was binnengetreden, met wien men dadelijk weer eigen was. Piet Paaltjens had weer gesproken bij de reunie, zoo zeide men, alsof men er heel wat mee te maken had. Men had er niets mee te maken, hoegenaamd niets. Het belangrijke van de zaak was dan ook niet dat Haverschmidt gesproken had, maar dat hij, de schuil gegane, zoo welbekende en veel beminde figuur, voor een oogenblik weer was teruggekomen als een verschijning, en men hem in gedachte een knik van verstandhouding had kunnen geven. Dan ging men weer aan zijn werk, met een zekere blijdschap hem weer eens, al was het ook maar op die wijze, gezien te hebben, want men kon niet en men kan nog niet aan Haverschmidt denken zonder zich iets weldadigs te voelen toestroomen.

O, vóór twintig jaren!

Het moet ongeveer in het jaar 1868 zijn geweest, dat ik het bedenkelijke voorrecht had voor de Hollandsche Maatschappij te Amsterdam, in het kleine benauwde Nutszaaltje op de N.-Z. Voorburgwal achter het Paleis - wie eens gefolterd is vergeet de plek zoo licht niet, waar het plaats vond - de ‘nalezing’ te houden, nadat Haverschmidt zou ‘gesproken’ hebben. De ontdekking van die benijdenswaardige bizonderheid was wel in staat een aankomend ‘lezer’, die nog maar een paar schreden van zijn ‘debuut’ verwijderd was, tot wanhoop te brengen. Ook wel een machtiger spreker, dan ik, zou zich klein gevoeld hebben, wanneer hij daar, met zijn boeiende nalezing in den zak, onder het groote vierkante spreekgestoelte

gezeten had, terwijl Haverschmidt zijn ‘Dikke menschen’ voorlas. Wat waren de goedhartig glimlachende bestuurders rechts en links anders dan een vijftal sbirren, gereed u straks op de folterbank te leggen en al vast wakend, dat gij niet zoudt ontsnappen. Op ontsnappen was dan ook geen kans. Ik mocht mij honderd mijlen ver wenschen, ik zat in 't zaaltje, N.-Z. Voorburgwal, en ik hoorde Haverschmidt en ik dacht aan mijn nalezing en dat ieder wel meenen zou, dat ik mijn arm werk bizonder mooi zou vinden en ik wilde wel roepen, dat - maar verbeeld u de aangezichten van de heeren leden van het bestuur, die eer met mij moesten inleggen, en wat zat er anders op, dan te doen of er niets was

en of Haverschmidt niets was en of een nalezing van mij op de spreekbeurt van Haverschmidt zou vallen als een stukje gember op een smakelijk souper? Toen de nalezing was afgeloopen sloot het wreede publiek een soort van compromis tusschen zijn waarheidsliefde en zijn medelijden door een zacht, welwillend applaus te doen hooren, en 't was in dat oogenblik, dat ik niet anders meende of ik was geheel geslagen. De goede Haverschmidt had moeite aan zijn welwillendheid dat air van bescherming te ontnemen, dat de omstandigheden er noodzakelijk in moesten leggen. Het lag waarlijk niet aan hem. Hij was gul en eenvoudig genoeg, en hij leek mij te zeggen - en ik geloof waarlijk, dat hij 't gedacht heeft - ‘neem het maar niet kwalijk, beste vriend, ik kan 't waarachtig niet helpen!’ en ik weet niet dat ooit een verslagene zijn overwinnaar zoo lief heeft gehad, als ik Haverschmidt had. Later heb ik er hem aan het memorabele geval herinnerd. Wat kon hij dan fijn, witjes lachen! Ik dacht dan niet anders - wat kon ik anders denken? - of ik was geslagen, geheel geslagen! Zoo moest ook hij denken. Er ontbrak niets meer aan! - Ja, er ontbrak nog heel veel aan, het nabroodje. Na de Beresina, de slag bij Leipzig. Waar haalde een mensch van gelijke bewegingen als wij, niet zooveel knapper dan wij, met niet zoo veel meer ondervinding dan wij, met niet meer eigenlijk letterkundig talent, dan menigeen, het van daan, om rustig op zijn stoel gezeten, met het witte tafellaken en het glas wijn vóór zich, al door pratend, een soort van improvisatie te houden van tien minuten, misschien van twintig, die met haar humor, haar goeden luim, hare grappige toespelingen, hare goedige zetten, hare dwaze onderstellingen, hare verrassende wendingen als een gratuite spreekbeurt in klein comité mocht gelden, zoodat de bestuurders vergaten de kaas rond te geven en luisteren het eenige was, wat er te doen viel? Waar haalde hij 't van daan? Zonder vermoeienis ging het voort, rustig, gemakkelijk, altijd met denzelfde aantrekkelijken humor, die maakte dat gij maar zorgdet niet te hard te lachen, om het volgende niet te missen, en dat stroomde altijd voort, speels, vroolijk, als een beek, helder en rein, en over een bedding van trouwhartigheid en goedheid, die overal door het klare water heenscheen. De glazen bleven staan; de bestuurder, die het souper besteld had - er is altijd één lekkerbek onder - was één en al oor... en toen het uit was - allerpotsierlijkst uit, op een oogenblik, dat niemand het verwachtte - toen wist ik eerst recht wat ‘geslagen’ te zijn beteekent.

Ik haal deze herinnering op, niet alleen als een kijkje in 't meer intieme van 't publieke leven van Haverschmidt, maar ook, omdat ik meen dat alzoo meteen het karakter van zijne voordrachten en van zijn letterkundig proza kan worden bepaald. Haverschmidt was een prater. Dat wil zeggen: hij kon soms en dikwijls zelfs bijzonder stil zijn. Hij vond bij voorbeeld blijkbaar geen smaak in de woordenwisselingen onzer vergaderingen van moderne Theologen. Of schrikte die naam hem af, dat hij er nimmer kwam? Maar hij kon weten dat er meer waren, die de stoutheid waagden en zich naar die vergaderingen begaven zonder voor godgeleerden te kunnen doorgaan! Wanneer ik zeg dat hij een prater was, dan wil ik zeggen dat de vorm, dien zijne gedachten in zijne lezingen aannamen, onwillekeurig die was van een gesprek. Zooals zijn toast aan het nabroodje, zoo waren ook zijne lezingen. Het was of hij u iets vertelde. Al de eigenaardigheden van zijn stijl, zijn kleine verklarende tusschenzinnen, zijn zwak om te herhalen wat deze of gene zei, zijn voorliefde voor familiare en gewone uitdrukkingen, het gansche beloop, de geheele bouw zijner zinnen, die nergens ingewikkeld, nergens zonderling, nergens kunstmatig zijn, maar immer als in spreektaal zijn opgetrokken, zijne dwaze vergelijkingen, die doen denken aan de invallen van een prater, zijn bepaalde gewoonte, om liefst als een verteller in den eersten persoon te spreken of zijne helden en heldinnen dit te laten doen, alsof ook zij in gezelschap waren - al die eigenaardigheden van zijn stijl zijn

die van een gezellig kouter, die ook als hij de pen voert en lezingen schrijft, dit karakter niet aflegt, maar als met een kring van hoorders rondom zich zit. Heeft hij niet in zijne vroolijke studentenjaren met dezen of genen zijner vrienden in een diligence reizend, elk in een hoekje, terwijl zij deden alsof zij elkander niet kenden, met het ernstigste gezicht de zotste gesprekken gevoerd en verhalen opgedischt, waarbij de verbaasde medepassagiers beurtelings de beide vrienden, beurtelings elkander met verbijsterde en verontruste blikken aanzagen - lezingen in wording? Placht hij niet, te Leiden, vóór de studentensociëteit op te staan en de wassende menigte der eerzame burgers en burgeressen op toespraken te vergasten van zulk een grappig ernstig gehalte en met zulke dwaze uitvallen en goede raadgevingen ten hunnen opzichte, dat zij niet wisten hoe zij 't hadden, of zij ernstig vermaand, dan wel... voor het lapje gehouden werden?

De prozastukken van Haverschmidt, zijne lezingen en verhalen liggen in die lijn. Zij zijn geschreven en zij zijn gedrukt, maar zij zijn om voorgelezen te worden. 't Zijn de noten voor de muziek zijner stem. Is het niet kenmerkend voor hem, dat hij dat diep gevoelde aandoenlijke ‘Mijn broertje’, dat hij tot een bijdrage voor den Almanak ‘de Liefde Sticht’ bestemd had, niet kortweg inzond, maar dat hij er op stond, dat hij het ons zou voorlezen? Hij vertrouwde zijn werk niet toe aan onze oogen. Hij moest het, als een kind, zelf dragen op de muziek van zijn stem en het klonk in de stille Amsterdamsche achterkamer als een lied vol weemoed en teederheid, waarnaar wij stil en eerbiedig luisterden. Wie Haverschmidt niet heeft gehoord, heeft hem niet gekend. Hij maakte het alles levend met zijn stem, met zijne oogen, met zijn glimlach, met zijn gebaar. Hij maakte het alles levend met zijn hart. Zoo, als hij ze las, zóó luid, dacht men, moesten die schetsen en verhalen ontstaan zijn. Het geschrevene, het gedrukte, leek een afdruk van 't gesprokene, het vertelde. Zoo populair, zoo ongekunsteld, zoo gesproken was het, zoo weinig zoogenaamd letterkundig gehalte had het. Was het niet een litteratuur op zich zelve, vooral bestemd voor de menschelijke stem, zooals een tooneelstuk dat is, dat ook voor alles klaar en duidelijk moet zijn en minder stijl vereischt, dan levendigheid en natuurlijkheid? Haverschmidt was in dit opzicht het tegenovergestelde van Potgieter of Huet en schreef niet, zooals men schrijft, maar zooals men spreekt. Zijn stem klinkt tusschen de regels door.

Als spreker was Haverschmidt jaren lang, wat ook Cremer was, een uitverkorene. Haverschmidt deed het zonder dialecten, maar hield er van - het één verschilt in den grond niet veel van het ander - schoonmaaksters en ander klein volkje met een ‘Wat uwee zeit’ of een ‘nou maar’ te laten uitvallen, of kinderen te laten denken. Zijne oogen, die u te gelijk met zooveel goedheid en schalkschheid konden aanzien, hadden ter dege rondgekeken en niets te gering geacht, en zoo kwam het dat hij thuis was in al die kleinigheden, die zooveel teekenachtigheid gaven aan zijn schetsen. Zou hij een tante Y of Z schetsen, wees verzekerd dat hij wist wat in haar werkdoosje moest gevonden worden. Dit thuis zijn in de kleine wereld, waarin hij ons verplaatst, dit te voorschijn brengen van alles met zijne eigene attributen, strekte zich van de minste kleinigheid tot de innigste trekken van inborst, karakter of gewoonte uit. Hij zag u als het ware de kunst af, hoe gij in deze of gene omstandigheid spraakt, keekt, u bewoogt. Hoe juist wist hij wat iemand in deze of gene gevallen zou doen en hoe natuurlijk gaat zijnen helden en heldinnen, gaat het gezelschap, waarin hij ons verplaatst, alles af, wat zij zeggen en wat zij doen, het zij de meest komische dwaasheid of de diepste ontroering. Zoo eenvoudig als alles voor uw oogen te voorschijn trad, alsof gij 't bijwoondet, zoo eenvoudig stond hij daar, - en eenvoudig was hij in alles, zonder airs - zoo rustig vertelde hij het en volgden de schilderingen en gesprekken zijner schetsen elkander op. Gij zoudt hem in de rede hebben kunnen vallen, zonder den indruk te geven van een redenaar te stuiten. De katheder was het eenige, dat hem van zijn publiek afzonderde. Overigens was hij er één mee, één zeker ook door die meesterlijke voordracht, die zoo

meesterlijk was door dat zij zoo natuurlijk was, maar op haar beurt zou deze natuurlijkheid nooit hebben uitgewerkt,

wat zij uitwerkte, wanneer hij niet tot zijne beschikking had gehad die wonderbare stem, die u zoo eigenaardig aangrijpend en vertrouwelijk in de ziel drong. Die eenheid van onderwerp, persoon en stem kon u bij het hooren overmeesteren. Het was nog iets anders dan een volmaakt goed acteeren. Het was een geheel zich zelf zijn. Wat was Haverschmidt? Was het dat stuk, luimig of weemoedig, maar nimmer zonder humor - of was het die spreker - of die stem? Die stem was berekend voor elke aandoening, voor iedere nuance. Zij was niet klaar als glas, ja een weinig gedempt, maar daardoor juist had zij iets innigs, dat met de innigheid van zijn gansche persoon samenstemde. Het was een lust er naar te luisteren, als zij, gehoorzaam aan iedere aandoening, soms zoo wonderbaar diep en sonoor, als de tragische stem van een violoncel, u de ziel deed trillen. Dan was er geen publiek meer, dan was het een zaak tusschen u en den spreker, dan was het of hij bij u stond en u vertelde, en met de beelden, die gij zaagt, en de stem, die gij hoordet, drong er als van zelf een heir van de reinste, de edelmoedigste, de teederste gevoelens bij u binnen, stil, zonder zich aan te melden, heilige, lang vergeten, misschien lang verstreden aandoeningen, al mildheid, al goedheid, al trouwhartigheid. Zij kwamen, waar hij over de zwakken der menschen schertste, - het hardste wat hij hun ooit heeft aangedaan; - zij kwamen, waar hij u hun weemoed eerbiedigen deed; zij kwamen waar gij stil bewonderen moest, maar zij kwamen: aandoeningen, die u goed deden, die u op een weldadige wijze tot u zelven brachten, en zij openden voor u dien hemel van vrede, waarin onze onschuldigste glimlach en onze beste tranen tehuis behooren.

Wie ging niet met wat vreugde, met wat goede gedachten heen? en wie onzer, die hem hoorden, zal hem ooit vergeten? Gij hadt niet een redenaar, maar een goed en beminnelijk mensch gehoord.'

De laatste herinnering aan Haverschmidt is van 1960. Ze komt van mevrouw de weduwe J. Donkhorst-Wildenboer die als naaister bij de Haverschmidts gewerkt had. Zo iemand ziet heel veel. Ze maakte haar aantekeningen op verzoek van de heer Henri A. Ett. In '60 woonde ze in het Jacobsgasthuis te Schiedam, waar nog een paar oude lieden waren die Haverschmidt gekend hadden, maar wat ze zich nog herinnerden, is zonder betekenis. Mevrouw Donkhorst schrijft:

'De heer F. Haversmid

Was een beste vriend van de Familie Brillenburg. Hij kwam daar dagelijks in huis. Ook zijn Dochter was daar een geliefde Vriendin. Haversmid zijn Vrouw was niet gemakkelijk voor Frans, in een koude Winter gaf hij zijn eigen jas aan een Oude Man en wandelde zonder jas naar huis Hij hield veel van een partijtje Wisten (Kaartspel) in gebouw Paulus korte haven gaf hij cattechesatie en preekte er. Wel lang heeft Ds Haversmid in het huis aan de lange Haven gewoond bij de Sluis aan de Beursbrug, er was een Bedstede in dat huis en daar in heeft hij zijn laatste strijd gestreden de tekenen waren zichtbaar doordat hij met zijn schoenen aan het beschot heeft bekrast. Toen hij Dood was liepen alle *Domenis* achter de baar. D^{s} Haversmid was zeer geliefd. ook had hij veel vrienden in Rotterdam Oude D^{s} Hooikaas op de Coolsingel was zijn Vriend.

Toen de Familie buiten Schiedam woonde kwam de Juffrouw zijn Dochter alle zomers logeren op de Broersvest. Hoek Overschiesestraat Familie Brillenburg. Zijn zoon was niet poppielaar is Advocaat geworden veel heeft D^{s} Haversmid voor de Arme gedaan. een ieder hield van hem Er leven nog Oudjes die bij D^{s} Haversmid aangenomen zijn. Steeds spraken wij met liefde over hem. hij kon zeer geestig wezen. Hij ruste in Vrede. [...]

tot Uw Dienst
Mevrouw J. Donkhorst’

Ko van Leeuwen
Een zwerftocht door de geest van François Haverschmidt

Het blijft een open vraag - en dat zal het altijd blijven - of de ernstige dominee François HaverSchmidt en de romantische, doch evenwel uiterst luchthartige dichter Piet Paaltjens wel werkelijk zulke dikke vrienden waren als algemeen werd aangenomen. De dichter mag zijn leven dan wel aan de predikant te danken hebben, maar hij heeft nooit uit het oog verloren dat zijn geboorte een feit werd in de periode dat HaverSchmidt nog studeerde en vrolijk was. De latere HaverSchmidt, somber en voortdurend bezig met de dood, moet het niet zo bijster goed hebben voorgehad met zijn ongrijpbaar alter ego.

In een tijd waarin de belangstelling voor hedendaagse literatuur verheugend is, blijkt ook de nieuwsgierigheid naar vroeger schrijvers steeds meer aan te wakkeren. En niet alleen het geschreven woord krijgt een plaats. Ook binnen het theater is er ruimte voor de auteurs van weleer. Toneelgroep Centrum bracht bijvoorbeeld Emants (*Een nagelaten bekentenis*), en Jo Simons-Mees (*Een moeder*) op het toneel en het gezelschap Poëzie Hardop is al jaren bezig de aandacht te vestigen op dichters.

Het is niet meer dan toevallig dat vrijwel gelijktijdig met het verschijnen van dit vrijwel geheel aan François HaverSchmidt gewijde tijdschrift in Haarlem een toneelproduktie over Haverschmidt en Paaltjens in première gaat. Dat gebeurt op 26 maart, in Haarlem in de Toneelschuur, Smedestraat 23. De in de voorstelling gebruikte teksten zijn alle origineel van de hand van HaverSchmidt. Dat de uiterst humoristische en dikwijls flonkerend romantische gedichten van Paaltjens een ruime plaats krijgen toebedeeld, spreekt voor het onder de naam Theatercollectief HaverSchmidt opererende gezelschapje vanzelf.

‘*Dominee fluit...*’, zo luidt de titel van de voorstelling ‘*en als hij dat doet is hij zielsbedroefd*’, staat er dan onmiddellijk onder te lezen, in kleinere lettertjes. Een scherp analyserende regel, die in wezen de twee-eenheid Paaltjens-HaverSchmidt in zich bergt.

Regisseur van Dominee Fluit is Luc van de Lagemaat, die onder meer de regie deed van de maandelijkse voorstellingen van het Juteprojekt, in de Toneelschuur in Haarlem. Wigbolt Kruyver speelt dominee HaverSchmidt en Bert Bunschoten neemt Piet Paaltjens voor zijn rekening. Leo Cuypers nam met plezier de speciale muziekcomposities voor deze uitzonderlijke toneelproduktie voor zijn rekening. Muziek die de voorstelling per geluidsband zal begeleiden, omdat het nu eenmaal een te kostbare kwestie zou worden vaste musici voor een reeks van voorstellingen te engageren. Maar Cuypers speelt zijn muziek zèlf op de band in.

De toneelproduktie *Dominee Fluit* belooft een zwerftocht door de geest van François HaverSchmidt te zijn. Van de Lagemaat, Bunschoten en Kruyver zijn zo'n anderhalf jaar bezig met onderzoek en voorbereidingen. Ze bezochten daarvoor onder meer de Universiteitsbibliotheek te Leiden (afdeling Westerse Handschriften), Het Letterkundig Museum te Den Haag en het Gemeentearchief van Schiedam. Positieve adviezen van de Raad voor de Kunst en van de afdeling Culturele Zaken van de gemeente Haarlem droegen er toe bij dat CRM deze François HaverSchmidtproduktie financieel van de grond hielp tillen.

Een scène uit *De dominee fluit.*

‘Haverschmidt mag dan misschien dood zijn, Paaltjens lééft’, zegt Luc van de Lagemaat. Hij heeft als regisseur echter ook steeds meer van de zo doodgewaande HaverSchmidt tot leven zien komen. Al blijft het een feit dat de eerste kennismaking via Paaltjens ging, door het lezen van diens welbekende *Snikken en Grimlachjes.* Zo langzamerhand werd als door een filmische overvloeier het beeld van HaverSchmidt door Paaltjens heen duidelijk. Dat is vooral te danken aan tal van weinig of niet bekende teksten en ook nooit gepubliceerde werken van François HaverSchmidt, welke steeds weer voor nooit verwachte ontmoetingen zorgen. Op zichzelf zijn de gedichten al van een zo grote schoonheid, dat ze voor een toneelproduktie stof genoeg kunnen leveren. De grote aanzet kwam echter niet direct door het lezen van de gedichten, maar door de kennismaking met het boek dat Rob Nieuwenhuys over François HaverSchmidt schreef: *De dominee en zijn worgengel.*

Van de Lagemaat: ‘Dat boek maakte ons pas *echt* nieuwsgierig naar de mèns HaverSchmidt. We hebben Nieuwenhuys voor het eerst ontmoet in de Universiteitsbibliotheek in Leiden. Net als wij kwam hij daar ook naspeuringen doen. Nieuwenhuys is bezig aan een nieuw boek over HaverSchmidt. We maakten een afspraak met hem en daarna hebben we drie gesprekken bij hem thuis gehad. Dat waren zeer lange intensieve gesprekken, die heel belangrijk voor ons zijn geweest.

Maar toch, waarom juist rond François HaverSchmidt een toneelproduktie? Want iedereen noemt iedereen wel eens Piet Paaltjens, maar lang niet iedereen weet wie daar nu precies mee wordt bedoeld. Sterker nog: dàt er ook in werkelijkheid op een bepaald iemand wordt gedoeld. Kiezen voor al te gemakkelijk succes kan het Haarlemse HaverSchmidtcollectief moeilijk worden aangewreven.

Wigbolt Kruyver, die straks HaverSchmidt op het toneel gestalte zal geven: 'Paaltjens ben ik voor het eerst gaan lezen op de middelbare school. De gedichtjes spraken me toen erg aan. Later, op de pedagogische academie, moesten we speciale studies maken. Voor het vak Nederlands viel zowel bij Bert (Bunschoten, speelt Piet Paaltjens in de toneelproduktie, red.) als bij mij de keuze op HaverSchmidt. Toen werd bij ons allebei de belangstelling voor de volle honderd procent aangewakkerd. Veel was er niet, maar we kregen toch al gauw het plan met de gedichten uit *Snikken en Grimlachjes* en met andere HaverSchmidt teksten een soort eenakter te maken. Ik had op het toneel al eens een stukje preek van HaverSchmidt gedaan, maar niemand in de zaal wist dat het tekst van HaverSchmidt betrof. Het was in de tijd dat Bert en ik nog maandelijks onder de naam Duo Triplex, samen met pianist Cees West in de Toneelschuur een kolderiek programma uitbrachten.'

Het ging daarbij om het volgende stukje preek: 'Och ziet mij de lieden eens aan die wel blij zouden willen zijn, doch zij kunnen het niet, tenminste niet van heler harte. Er scheelt iets aan, ja, aan wàt? Geen geneesheer die het u met volkomen juistheid zou kunnen zeggen. De verkeerde verhouding van de vochten daarbinnen, de slechte aard van het bloed, weet ik wàt, iets is oorzaak dat zij zwaarmoedig zijn en tobberig, tenminste afgetrokken en in zichzelf gekeerd. Men kan hen aan het lachen brengen door sterk of onverwacht op hun gevoel te werken, doch het is als wanneer op een droevige dag de zon even tussen de wolken doorkomt; aanstonds is het weer grijs en gedrukt en zo zijn ook de neerslachtige mensen: in een ommezien weer even stil en vervelend als tevoren. Wat zijn ze te beklagen, de armen.'

En HaverSchmidt zèlf, hoe was hij niet te beklagen.

Van de Lagemaat: 'Ja, dat moet hij zeker zijn geweest. Het was al in deze preek, dat de dood een belangrijk thema was. Het is een preek dat hij sprak van de *worgengel.* Dat woord koos Rob Nieuwenhuys ook voor zijn boek dat hij over HaverSchmidt schreef: *De dominee en zijn worgengel.*'

Vertelt dat hij evenals Kruyver en Bunschoten al lange tijd geobsedeerd werd door HaverSchmidts literaire voortbrengselen.

Van de Lagemaat: 'Precies om twaalf uur 's nachts belde ik Wigbolt op, want opeens wist ik met onomstotelijke zekerheid dat we met die teksten iets moesten doen. Iets zouden kùnnen doen ook. Wigbolt was het met me eens, ging onmiddellijk accoord, alleen, we wisten nog niet hoe. Steeds weer stuitten we op die dubbele persoonlijkheid. Je leest diverse malen hoe HaverSchmidt Paaltjens eigenlijk wil wegschrijven. Hij laat hem wel op drie verschillende manieren verdwijnen: in een bootje, tussen twee biljarts, op het slagveld in Frankrijk. Die mystificatie, door HaverSchmidt telkens opnieuw zelf aangewakkerd, blijft ons maar intrigeren.

Een van de momenten waarop François HaverSchmidt de dichter Piet Paaltjens verdrijft, wordt al beschreven voorin *Snikken en Grimlachjes*, in de monoloog Levensschets. HaverSchmidt beschrijft daarin een ontmoeting met Paaltjens te Friesland. En in dat verhaal van die ontmoeting neemt de dominee niet alleen grote afstand van Paaltjens, hij schrijft er ook de woorden neer die de afstand alleen maar groter zouden kunnen maken, wanneer hij werkelijk nog greep op zijn geesteskind zou hebben gehad.

Citaat: 'Zoo zat hij op de punt van een paal en spoog kringetjes in het water, terwijl de avondzon zijn hoed omglansde. Verwondert het U, dat ik een oogenblik waande

Pothof voor mij te zien, den zwager van *Van Balkum*? Gij kent *Pothof* immers, of liever, gij hebt hem gekend? Want hij is niet meer. Hij stierf van schrik den heldendood bij het Groninger aardappeloproer. Dat vergat ik evenwel in mijn eerste ontsteltenis en ik bedacht het eerst, toen ik den mond reeds open had om te roepen: “Hé, *Pothof*, ben jij daar?” Gelukkig, dat ik het nog niet gezegd had, want op hetzelfde oogenblik zag de jongeling om en vestigde één zijner zielvolle blikken op mij. En zie, toen herkende ik hem. Hij was het zelf, de verdwenen maar onsterfelijke *Piet Paaltjens.*

“*Piet!*” zeide ik, terwijl ik daverde op mijn grondvesten, “*Piet!*” Hij antwoordde niet, maar glimlachte, koud en bitter, als het noorderlicht.

“*Piet!*” huilde ik ten derden male en sprong dwars over de tranen die mij ontrolden, op hem los.

Te laat. Toen ik het paalwerk bereikte, was *Paaltjens* reeds in een boot gedaald en gleed weg in de richting van Schiermonnikoog.’

Luc van de Lagemaat: ‘Het is hier dat wegvaren, van hèm, HaverSchmidt wegvaren, dat ons weer intrigeert. Daarom begint onze theaterproduktie met deze scène. Het is een interessante ontmoeting tussen HaverSchmidt en Paaltjens, maar het publiek maakt zo ook meteen met beide heren kennis.’

François HaverSchmidt en de dood. In heel zijn werk keert de dood als thema steeds opnieuw terug. En tenslotte wachtte hij zelf het bezoek van de dood niet af, hij koos er zelf voor, uit eigen vrije wil.

Wigbolt Kruyver: ‘Het lag misschien voor de hand, dat je in een theaterproduktie die zelfmoord kant zou aanscherpen. Wij hebben dat heel bewust niet gedaan. Hij zou een heel onzuivere werking hebben. Het accent ligt met opzet juist niet op die zelfmoord.’

Van de Lagemaat: ‘Het is wel zo, dat HaverSchmidt altijd met de dood bezig was. Dat thema hebben wij bij onze onderzoekingen ook steeds weer herkend. In de Universiteitsbibliotheek in Leiden is een enorm epistolarium van HaverSchmidt aanwezig. Oorspronkelijke preken, gedichten, zelfs rijmpjes die hij schreef voor z'n vrouw en z'n kinderen. Hij deed dat vaak op de achterkant van rouwkaarten. Hij schreef zelfs briefjes met zwarte randen er omheen aan mensen.

Toen François HaverSchmidt in Den Helder woonde heeft hij ooit eens een ontslagbrief geschreven. Hij wilde een ander leven, de brief zou er de aanzet toe zijn. Zij werd nooit verstuurd.

Van de Lagemaat: ‘Om die ontslagbriefje gaat het ons in heel belangrijke mate. Met het verscheuren van die ontslagbrief, tekende HaverSchmidt naar onze mening zijn doodvonnis.’

Bert Bunschoten: ‘Hij greep z'n kans om te veranderen toch niet aan. Daar omheen hebben we onze voorstelling gemaakt.’ Van de Lagemaat: ‘Hij durfde op dat moment zijn zekere positie niet in de steek te laten en de roeping van zijn talent te volgen. Toen heeft hij zich als het ware geamputeerd, een belangrijk deel van zichzelf ontkend. Uiteindelijk heeft zich dat dan ook gewroken.’

‘We vonden nóg een zeer belangrijk punt in de briefwisseling die hij gevoerd heeft met zijn vriend van Wessem. Het betrof hier zo'n duidelijke vriendschap, die in beider leven zo'n vreselijk belangrijke plaats innam, dat deze ook in ons stuk van ontzaggelijk groot belang is gaan worden. Een vriendschap die naar onze mening belangrijker was dan zijn huwelijk. Héél duidelijk wordt de rijkdom van die vriendschap in HaverSchmidts laatste brief aan Van Wessem, waarin hij hem aanspoort naar een reunie te komen.’

Citaat uit de brief: ‘... Het is waarschijnlijk onze láátste. Niet dat ik zo spoedig denk te sterven. Maar ik geloof niet dat wij weder zullen samenkomen. De machine werkt te stroef die ons bijeen brengt. Dat gij ooit te Schiedam zult komen of ik te Tiel is meer dan twijfelachtig. Wel hoop ik op Leiden

in '95, maar velen blijven daar óók weg.

En toch verlang ik zo weer eens enige uren met ú samen te zijn. Gij vertegenwoordigt voor mij, méér dan iemand, het aardigste van onze prettige studententijd. Ik heb van u slechts gelukkige herinneringen. Kaay zie ik dikwijls; u moet ik nú tenminste weer eens zien en horen.

Ik bid u daarom: blijf niet weg. Dat de reunie veel aantrekkelijks voor u verloren heeft, nu Piet uw broer niet meer meedoet, begrijp ik. Ik heb ook mijn verlies geleden. Laat ons elkander nog eens troosten, eer wij de grote, laatste reis ondernemen. Altoos uw vriend.

Fr. HaverSchmidt.

Van de Lagemaat: ‘Die brief hebben we in ons stuk “Op de valreep” genoemd. Er spreken zulke fijnzinnige gevoelens uit. Ook uit andere brieven met Van Wessem blijkt, dat ze een buitengewone, intieme vriendschap hebben gehad, die hun leven lang heeft geduurd.’

Het is bekend dat HaverSchmidt dergelijke vriendschappen buiten zijn huwelijk nodig had. Ook daarover hebben we met Rob Nieuwenhuys gesproken. Hij voert het ook in zijn boek aan trouwens. Op pagina 12 in *De dominee en zijn worgengel* staat te lezen: ‘Er was nog iets anders in zijn leven en dat was zijn huwelijk. En dit huwelijk was - hoe men het ook zien wil - geen harmonisch huwelijk.’

Van de Lagemaat: ‘Hij heeft ook een tijd een vriendin gehad en ook dat was een innige vriendschap, een vriendschap zoals die in die tijd alleen tussen mannen kon bestaan, in feite. Met z'n vrouw kon hij zo'n vriendschap niet hebben, met Jeanette Klein, hoewel een vrouw, kon hij die wèl hebben op basis van gelijkwaardigheid. Zó interpreteer ik in elk geval die vriendschap met Jeanette Klein. En die evenwaardige vriendschap - en Haverschmidts hang daarnaar - hebben we geprobeerd in onze voorstelling tot uitdrukking te brengen.’

In eerste instantie werd het voor de drie HaverSchmidt-vereerders puur een verzamelen van teksten. Dat gebeurde op persoonlijke voorkeur.

Van de Lagemaat: ‘De beste manier om een geestelijk landschap te maken, was HaverSchmidts eigen teksten gebruiken. Die bieden ruimschoots houvast om een voorstelling te garanderen die een avond lang kan boeien.’

Toen alle teksten bijeen waren gingen het drietal in afzondering werken. Dat gebeurde in Epe, in het Limburgse land, in het huisje van dominee Hans Klink, een dominee die zich, in tegenstelling tot HaverSchmidt, wèl aan het schrijven gewijd heeft.

Wigbolt Kruyver: ‘Veertien dagen zijn we daar achter elkaar bezig geweest. Voortdurend bezig met die teksten. Selecties gemaakt, lijnen aangebracht, bijna muzikaal gecomponeerd. We gingen louter uit van de tekst, hadden toen nog absoluut geen toneelbeeld voor ogen. Later, toen we aan het repeteren gingen, bleek alles als een legpuzzel in elkaar te passen. De regie ontstond in de repetities. Verder wilden we graag werken met een associatief lichtbeeldendecor, ook al omdat er verscheidene stemmingen zijn die naar weerbeelden verwijzen.’

Luc van de Lagemaat: ‘De eerste regie-aanwijzing was: “*Het beeld is waterig en winderig*”, nou dat was ook een gedegen aanwijzing in de richting van het toneelbeeld dat zou moeten ontstaan. We hebben Paul Koning, beeldend kunstenaar, en Harm Botman, fotograaf, samen bereid gevonden om dat toneelbeeld te ontwerpen. Uit hun ideeën samen zijn er nu lichtbeelden ontstaan, die over de hele achterbreedte van het speelvlak worden geprojecteerd.’

Het verdere decor, dat schuin oplopend naar voren, maar ook deels naar de zijkant toe, in hoogte verschilt, is in grijs uitgevoerd. De hoogteverschillen zijn vloeiend van lijn. In samenwerking met de projectie en met de belichting ontstaat er een fraai diepteperspectief. Verder is er alleen een schrijftafel en een bankje, eveneens van grijze kleur. Op die manier is er sprake van een zekere abstractie, een ongebondenheid. Wel realistisch uitgevoerd zijn de kostuums.

Wigbolt Kruyver: 'Met dat grijs is alles mogelijk. Je kunt het met belichten zo vrolijk, maar ook zo somber maken als je wilt. Maar *Dominee Fluit* wordt geen sombere voorstelling.'

Het Theatercollectief HaverSchmidt gaat *Dominee Fluit* in theaters spelen, maar ook op scholen. Daarom is er gekozen voor een speeloppervlakte die bijna in elke redelijke zaal te verwezenlijken is. Het decor beslaat een ruimte van 7 × 7 meter en dat vergroot de mogelijkheid tot spelen in belangrijke mate.

Drs. P
Zijn leed was diep

Ja, Paaltjens klinkt natuurlijk amusant
Vooral indien voorafgegaan door Piet
Maar laat u door het masker niet misleiden
Zijn leed was diep, zijn naam was Haverschmidt

Minerva zag hem veel: een snaakse kwant
Gevoelig wel, maar niet zo expliciet
Een hedonist, zoals de burgers zeiden
Zijn leed was diep, zijn naam was Haverschmidt

Daarna, godbetert, werd hij predikant
Gezegend werk! Maar helpen deed het niet
Onnodig hier, erover uit te weiden
Zijn leed was diep, zijn naam was Haverschmidt

Het is wel raadzaam, ook in dit verband
Om geestigheid van lol te onderscheiden
Zijn leed was diep, zijn naam was Haverschmidt

Aad Nuis
Interview met James Baldwin

Toen ik meer dan tien jaar geleden James Baldwin zou interviewen voor de televisie, was hij hier beroemder dan nu. In 1963 had hij niet alleen *Another Country* gepubliceerd, waarmee hij zijn wereldreputatie als romanschrijver pas goed vestigde, maar ook het felle, strijdlustige en tegelijk zeer subtiele essay *The fire next time*, dat hem tot de meest in het oog lopende woordvoerder van de negers in Amerika had gemaakt. Enkele jaren had hij zich gevoegd naar die rol van voorvechter en publieke persoonlijkheid, maar toen ik hem zou ontmoeten was het al weer een tijd stil om hem heen. Hij had zich teruggetrokken in Istanboel om aan zijn nieuwe roman te werken. In Amerika kreeg hij daar de gelegenheid niet meer voor, en zelfs in Turkije moest hij oppassen niet overvallen te worden door gillende handtekeningenjagers uit Amerikaanse toeristenbussen. Vergeten was hij dus bepaald niet: zijn stilzwijgen had de wereld alleen nieuwsgieriger gemaakt.

Zijn jaren in de schijnwerpers hadden hem, zo meldden de geruchten, vervuld van een agressief wantrouwen tegen de publiciteit in het algemeen en de televisie in het bijzonder. Het was eigenlijk een wonder dat hij in een gesprek met ons had toegestemd. Was hij niet buitengewoon kwaad geworden toen enkele jaren eerder een Nederlandse televisiejournalist zich tijdens een interview met hem denigrerend had uitgelaten over het kerkje in Harlem waar Baldwin als jongen had gepreekt? Hans Keller, de regisseur, en vooral ik zagen er wel een beetje tegenop; ik voelde me withuidiger dan ooit.

Ter voorbereiding was ik al zijn werk gaan lezen en herlezen. Dat lijkt vanzelfsprekend, maar het is verbazend hoeveel journalisten te lui zijn om zich te verdiepen in het werk van degenen die ze ondervragen; soms gaan ze daar nog prat op ook. Bovendien hadden we terwille van de sfeer besloten de studio te mijden, en het gesprek op te nemen bij filmer Ed van der Elsken thuis. Om het ijs te breken zou ik de avond tevoren de vers uit Istanboel gearriveerde schrijver bij mij thuis vragen, in een kring van belezen en welmenende vrienden.

Het ijsbreken slaagde boven verwachting, Baldwin, die doodmoe geweest moet zijn van de reis, converseerde honderduit, het avondje werd heel geanimeerd en heel laat. Toen ik de volgende dag voor het televisiegesprek bij Van der Elsken arriveerde, zat Baldwin daar al monter als een hoen, maar ik had een houten hoofd.

Daardoor ging het stellen van de vragen mij minder vlot af dan de bedoeling was. Zo geboeid was ik door Baldwins steeds welsprekender antwoorden dat ik als hij uitgesproken was steeds even moest zoeken naar de volgende vraag. Voor ik die geformuleerd had, was Baldwin meestal al weer opnieuw van wal gestoken. Ik was me er pijnlijk van bewust dat ik een heel weinig professionele indruk zat te maken, - maar heel langzaam drong ook tot mij door dat het niet gaf, dat het eigenlijk zelfs heel goed uitkwam. Baldwin, met zijn ingekankerde hekel aan gehaaide verslaggevers, raakte er alleen maar meer van op zijn gemak, en zwiepte met steeds meer verve zijn boetpredikatie tegen de zelfgenoegzame blanke, hier net zo goed als in Amerika, de camera in.

Mijn onhandig geaarzel kon achteraf zonder moeite door Keller uit de film worden gesneden. Van der Elsken, die met zijn ene camera achter mijn rug stond, had trouwens alleen zo nu en dan even mijn rechteroor van achteren meegenomen. Het resultaat was opmerkelijk: een felbewogen monoloog van een man die een vol uur lang vrijwel ononderbroken close-up in beeld is. Dat was toen - en is nu trouwens nog - een hoogst onorthodoxe manier van televisie maken. Over het algemeen lijkt het ook niet aan te raden, maar bij Baldwin werkte het. De film trok niet alleen in

Nederland, maar ook in veel andere landen de aandacht, daarbij flink geholpen door Baldwins beroemdheid natuurlijk.

Die avond, op het Leidseplein, maakten we kennis met nog een paar aspecten van die beroemdheid. In een café dat vooral door negers werd bezocht - Amerikaanse voornamelijk, Surinamers waren er nog niet zoveel in die tijd - werd de schrijver meteen herkend: al gauw kwamen er een paar jongens een tientje van hem lenen. Baldwin weigerde niet, hij betaalde, leek het, een soort tribuut. Zijn beroemdheid en relatieve rijkdom waren tenslotte verkregen door te schrijven over de benauwde levens van deze broeders van hem.

Op de kunstenaarssociëteit reageerden de aanwezige leden even later op beproefde Hollandse wijze op zijn binnenkomst. Ze deden of ze hem niet zagen. Is ons niet met de paplepel ingegeven dat we de andere kant moeten opkijken als we een beroemd iemand zien, omdat het anders zo opdringerig lijkt? De Nederlandse kunstenaars daar hadden meer dan genoeg aan hun eigen roem. Een beetje eenzaam zaten we aan de bar. Aan de overkant daarvan nam alleen Rijk de Gooijer notitie van Baldwin, maar dat ook meteen op een manier die door merg en been ging. Wie Rijk niet kende en begreep hoe fideel hij zoiets bedoelde, moest haast wel denken dat hij racistische grappen zat te maken. Hoe legde ik Baldwin zo gauw uit wie Rijk was en hoe fideel hij alles bedoelde?

Voor niets had ik me ongerust gemaakt. Baldwin hoefde niets uitgelegd te krijgen, wat dacht ik wel? Hij was een heel wat beter nierenproever in discriminatiezaken dan ik. Ik heb nog een vaag beeld in mijn hoofd van het eind van die avond: James en Rijk tapdansend naast elkaar, de armen om elkaars schouders. Maar toen was het alweer heel laat geworden.

G.A.M. Janssens
James Baldwin als romanschrijver

James Baldwin is de bekendste zwarte schrijver uit de Amerikaanse geschiedenis. Tot deze conclusie kom je als je andere kandidaten voor de titel de revue laat passeren. De eerste negerroman met een bestseller oplage was *Native Son* (1940) van Richard Wright, die opschudding veroorzaakte door de onverbloemde haat voor blanke onderdrukking die er de inspiratie voor vormde. Voor de jonge Baldwin was Wright een vaderfiguur; hij ontmoette Wright voor het eerst in New York in 1944 en verkeerde vaak in zijn gezelschap nadat beiden - eerst Wright en, in 1948, Baldwin - naar Parijs waren geëxpatrieerd. Spoedig volgde de klassieke verloochening van de vader door de rebelse zoon, toen Baldwin in het openbaar stelling nam tegen het type roman dat is ingegeven, en waarvan de ontwikkeling wordt gedetermineerd, door maatschappelijk protest. Als schrijver weigerde Baldwin een dwingende relatie te erkennen tussen zijn huidskleur en zijn kunst, maar dat is een onhoudbaar standpunt gebleken: het is juist de spanning geweest die door deze relatie werd teweeggebracht, die zijn verdere loopbaan, als neger en als schrijver, heeft bepaald.

Baldwins stellingname tegen het propagandistische element in de kunst paste precies in het veranderde denken over de roman na de tweede wereldoorlog en was er ongetwijfeld ook door beïnvloed. Zijn houding werd gedeeld door Ralph Ellison, wiens *Invisible Man* (1952) een subtieler protest beoogde tegen de relatie tussen blank en zwart dan het te contrastief perspectief van Wright. Baldwin en Ellison belichten de morele keuze van de individuele mens en nemen stelling tegen de idee dat zijn reacties en handelen zijn voorbestemd door de maatschappelijke omstandigheden waarin hij verkeert. Beiden voelen zich verwant met de Amerikaanse en de Westerse literaire traditie, en ver verwijderd van hun Afrikaanse oorsprong. Dat Baldwin, en niet Ellison, zo'n belangrijke voorman werd in de beweging voor gelijke burgerrechten vindt waarschijnlijk mede zijn oorzaak in de meer gesettelde positie van Ellison en in de invloed van de godsdienst op de jonge Baldwin.

Het milieu waarin Baldwin opgroeide, werd beheerst door de fundamentalistische evangelieprediking die de Amerikaanse neger uit het Zuiden had meegedragen naar de sloppen van Harlem. Op veertienjarige leeftijd onderging hij een extatische bekering en trad gedurende de volgende 3 jaar - hij zat toen op de middelbare school - tenminste een maal per week op als predikant. De stijl van de predikant - het ritme, de herhalingen, het illustratieve volkse verhaal - werd ook de stijl van de schrijver en beïnvloedde wellicht mede diens houding, want het is een stijl die eerder past bij het verklaren, het emotioneel belichten en oratorisch overreden, dan bij de rationele analyse. Zijn essays en autobiografische geschriften ontlenen er een soms Messiaans aandoende rhetoriek aan die de lezer meesleept en niet aanmoedigt tot een al te nauwkeurige en strikt rationele interpretatie van het gezegde. Hoewel Baldwin zijn godsdienstige geloof verloor, bleef de predikerstijl zijn merkteken. Spoedig zou hij er wereldse bijeenkomsten mee in de ban houden.

De godsdienst vormde ook thema en milieu van zijn eerste roman, *Go Tell It On the Mountain* (1954). Hij had er tien jaar aan gewerkt, en, zoals zo vaak bij een eerste roman, had hij er al zijn kennis en ervaring in ondergebracht. De roman draait om de bekering, op zijn veertiende verjaardag, van John Grimes. Diens jeugd in Harlem heeft hem nauwelijks in aanraking gebracht met de blanke samenleving, zodat Baldwin zich verre kan houden van de confrontatie tussen zwart en blank die *Native Son* beheerste. Omdat hij ook een heldere vorm vond om de wereld waarmee hij zo vertrouwd was, uit te beelden, is *Go Tell It On the Mountain* nog steeds zijn beste roman. Toch zou deze roman op zich Baldwin niet de faam hebben bezorgd die de reputatie van Ellisons *Invisible Man* evenaart. Zijn latere boeken mogen alle de nodige mankemen-

ten vertonen, hun tekortkomingen ontnemen nooit geheel en al het interessante aan de intentie en de tenuitvoerlegging. Het oeuvre is belangwekkender dan de onderscheiden werken omdat de figuur van Baldwin, in een tijd waarin de Amerikaanse negers een revolutie hebben doorgemaakt, tot de verbeelding spreekt.

Het leven van de jonge John Grimes wordt beheerst door de haat voor zijn pleegvader, Gabriel Grimes, en hoewel het verhaal is opgebouwd rond de religieuze bewustwording van John, is Gabriel de belangwekkendste figuur. Gabriel is, in de tegenwoordige tijd van de roman, een soort koster in een van de vele ‘storefront’ kerken in Harlem, maar vroeger had hij als predikant van zich doen spreken. Het verleden, dat dateert tot de tijd van de slavernij en goeddeels in het Zuiden speelt, vindt zijn ontknoping in het heden, in het Harlem van 1935. Op zijn veertiende verjaardag in de lente van dat jaar voelt John zich bezwaard door sexuele schuldgevoelens, veronachtzaamd door zijn moeder en bedreigd door zijn vader, onzeker en antagonistisch tegenover God. Voor het gloren van de volgende morgen is hij bekeerd en hebben zijn tante, zijn vader en zijn moeder achtereenvolgens hun leven en lijden vanaf hun vroegste kindsheid voor de geest gehaald. De nachtelijke religieuze ervaring heeft allen gelouterd, maar de ellende en de wanhoop niet wezenlijk verlicht.

Het succes van *Go Tell It On the Mountain* wordt verklaard door de heldere, meedogende tekening van de verschillende figuren, van hun zoeken naar liefde en geluk, en van het ineengrijpen van hun lot, en door een taalgebruik dat in zijn godsdienstige rhetoriek het pathos van de menselijke situatie weerspiegelt. De vorm van de roman stelt Baldwin in de gelegenheid een aantal interessante verhalen te vertellen en die door hun samenhang tot een duidelijke afsluiting te brengen. In zijn latere romans is zijn bedoeling soms onduidelijk, soms maar al te duidelijk maar onovertuigend geënsceneerd; zij zijn doorgaans merkbaar autobiografisch geïnspireerd, maar het lukt Baldwin niet steeds de waarheid van de ervaring te treffen. Dit is, ironisch genoeg, soms verklaarbaar uit de verkapte propagandistische intentie van de auteur, of die nu betrekking heeft op politiek activisme of op homosexualiteit.

Immers, Baldwin is niet alleen als neger een buitenstaander, ook als homosexueel. Zijn tweede roman, *Giovanni's Room* (1956), handelt over de in Parijs levende blanke Amerikaan David en de Italiaanse barman Giovanni. Deze roman heeft nooit een goede pers gehad, en dat lijkt bij herlezen niet helemaal terecht. Het is een korte, eenvoudige roman waarin Baldwin de puriteinse, gefrustreerde Amerikaan tegenover de aardse, zelfverzekerde Giovanni plaatst. Belemmerd door de strikte denkbeelden van zijn milieu, kan David zich niet ongeremd overgeven aan zijn liefde voor Giovanni. Hij tracht zijn schuldgevoelens te verdringen door een affaire met een onbestemde Amerikaanse, die Baldwin voor zijn verhaal nodig heeft, maar niet tot leven brengt. De relatie van David en Giovanni is overtuigender, vooral door het contrast met de homosexuele zelfkant waardoor zij zich bedreigd voelen. Hier beschrijft Baldwin de bar waar David Giovanni ontmoet:

> There were the usual paunchy, bespectacled gentlemen with avid, sometimes despairing eyes, the usual, knife-blade lean, tight-trousered boys. One could never be sure, as concerns these latter, whether they were after money or blood or love. They moved about the bar incessantly, cadging cigarettes and drinks, with something behind their eyes at once terribly vulnerable and terribly hard. There were, of course, *les folles*, always dressed in the most improbable combinations, screaming like

parrots the details of their latest love-affairs - their love-affairs always seemed to be hilarious.

De kamer van Giovanni waar David zijn intrek neemt, wordt als zo bedrukkend en claustrofobisch afgeschilderd, dat zij als symbool gaat dienen voor Davids weerzin en zijn vrees zich in het verderf te storten. En, zoals in zo veel Amerikaanse romans, speelt het verhaal voor de coulisse van Parijs; hier lijkt het of Baldwin in de voetstappen van Hemingway treedt.

Baldwin was in 1948 naar Parijs vertrokken omdat Greenwich Village, de toeristen- en kunstenaarswijk van Manhattan, voor hem als neger en homosexueel te ondraaglijk was geworden. Dit Greenwich Village zou het milieu vormen van zijn derde roman, *Another Country* (1962). Verontrust door het rassenconflict in het Zuiden, vooral in Little Rock, was Baldwin in 1957 naar de Verenigde Staten teruggekeerd. Parijs was in feite een nogal gesloten gemeenschap gebleken; daar was hem het traditionele lot van de Amerikaanse banneling ten deel gevallen zijn eigen vaderland in den vreemde te ontdekken. Terug in Amerika werd hij, met Martin Luther King, de voornaamste voorvechter voor geweldloze rassenintegratie. Hij bereikte het hoogtepunt van zijn literaire faam met zijn autobiografisch en profetisch *The Fire Next Time* (1963). Niet lang daarna draaide de stemming van de zwarte beweging van integratie naar confrontatie, en daarmee keerde ook het tij voor Baldwin.

Another Country is een enigszins verward boek waarin Baldwin de rassenongelijkheid wederom slechts terloops aanroert en zich concentreert op het zoeken naar persoonlijke vervulling. Het onderwerp van *Another Country* is dus vergelijkbaar met de strekking van zijn eerste twee romans, maar Baldwins opzet was hier ambitieuzer. ‘What, I was trying to do,’ zei hij later, ‘was create for the first time my own apprehension of the country and the world... When I was a little boy, I hated all white people, but in this book I got beyond the hate. I don't care what anybody says; I faced my life by that book and it's a good book.’ Over dat laatste waren zijn lezers verdeeld; velen stootten zich aan de sexuele overdaad - homosexueel, heterosexueel en bi-sexueel - en zij hadden geen ongelijk, want de functie in de roman van al deze escapades is niet steeds duidelijk. In het gehele werk van Baldwin is de liefde het enige werkelijke en waardige doel dat de mens tot zelfkennis en geluk kan brengen - ‘I think love is the only wisdom’ (1971) - en *Another Country* is zijn meest ambitieuze poging dit uit te beelden. Daarbij stelt hij

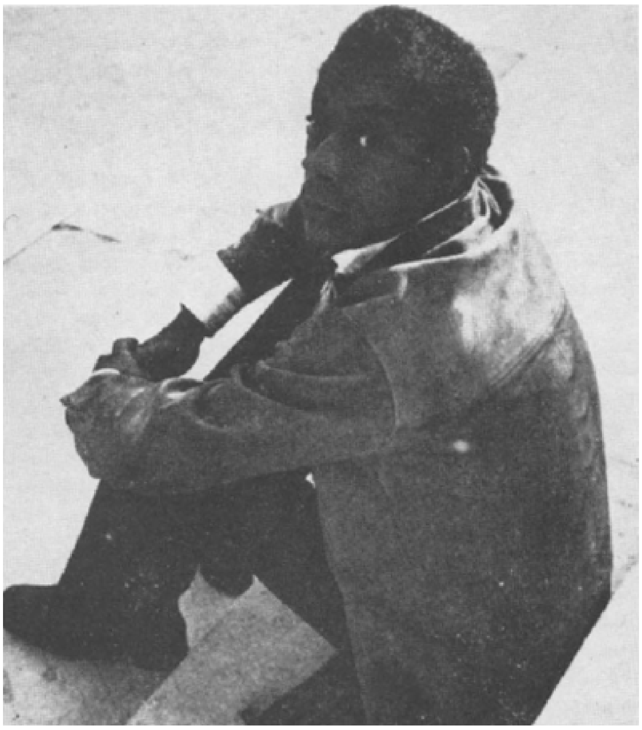
de negers aan de blanken ten voorbeeld, maar maakt de vergissing zijn interessantste figuur, de zwarte drummer Rufus, na nog geen honderd bladzijden zelfmoord te laten plegen. Het is duidelijk wat zijn opzet is geweest: de achtergeblevenen leven in de schaduw van Rufus; maar die schaduw is natuurlijk niet langer dan de figuur die hem werpt, en wij kennen Rufus te kort.

Het eerste deel van de roman behoort Rufus toe. Hij heeft een destructieve verhouding met een blanke vrouw die juist uit het Zuiden in New York is aangekomen en voor Rufus ten

onrechte een soort verpersoonlijking is van het Amerikaans racisme. Het beeld van New York draagt echter meer bij tot ons begrip van Rufus dan het verhaal over zijn sexuele relaties: ‘[New York] seemed to have no sense whatever of the exigencies of human life; it was so familiar and so public that it became, at last, the most despairingly private of cities.’ Toch wordt het nooit geheel duidelijk of Rufus nu de wereld of zichzelf tot slachtoffer wordt.

In scherp contrast met de wanhopige situatie van Rufus begint het tweede deel van de roman in het zonnige Zuiden van Frankrijk met de beschrijving van een idyllische scene tussen de homosexuele Amerikaanse acteur Eric en zijn liefdevolle jonge Franse vriend Yves. Eric, een oude vriend van Rufus vertrekt naar New York waar hij het middelpunt wordt van een groepje mannen en vrouwen die Rufus na hebben gestaan: Rufus' zuster Ida die hem in haar persoon het duidelijkst in leven houdt; haar minnaar, de ongepubliceerde schrijver van Ierse afstamming, Vivaldo Moore; en het echtpaar Richard en Cass Silenski. Eric slaapt met Vivaldo en met Cass, en Ida met Richards gewetenloze impressario Ellis; en op de laatste bladzijde ontmoet Yves, in vervoering over de mogelijkheden van de nieuwe wereld, Eric op het vliegveld van New York.

De zwarte activist Eldridge Cleaver beschreef de figuren in *Another Country* als ‘fucking and sucking in a vacuum.’ Ook nu, na twintig jaar, vindt de lezer geen sluitende verklaring voor al de sexuele ophef in het boek, want de intrige is kunstmatig; Baldwin vertelt nauwelijks een verhaal, maar brengt zijn karakters in steeds andere groeperingen te zamen, waarbij de eerste woorden te vaak een variant zijn op de vraag: wat wil je drinken? Maar al slaagt Baldwin er niet in een aannemelijke roman te schrijven, hij geeft ons een bij tijde levendig beeld van de hipster wereld, met sex, drugs en alcohol als rituele ondersteuning van vaak stormachtige relaties. *Another Country* toont de zoekende mens in een weinig hoopgevende wereld, maar overtuigt de lezer niet van de alleszaligmakendheid van sex, noch van de superioritiet van homosexuele relaties.



Waar Cleaver zich vooral kwaad over toonde, was dat Baldwin zich zo druk maakte over persoonlijke relaties, en maatschappelijke en politieke vraagstellingen - lees het rassenprobleem - nagenoeg onberoerd liet. Langston Hughes had Baldwin al een 'white-haired black boy' genoemd, maar Cleavers aanval op Baldwin in *Soul On Ice* (1968) bracht het duidelijkst naar buiten hoe drastisch de rollen in de zwarte beweging herzien waren. Dat de aanval simplistisch en onverdiend was, is van minder belang dan dat hij brede weerklank vond. Bij de massale betoging tegen het Pentagon in 1967 was het Norman Mailer al opgevallen, dat de Black Panthers er op een of andere manier zwarter uitzagen dan de negers bij vroegere demonstraties. Nu ook hoorde je steeds vaker, als variant op het strijdlied 'We shall overcome', 'We shall overrun.' Malcolm X, wiens boodschap militanter klonk dan hij uiteindelijk bleek, was een naam die je nu, posthuum, zeker zo vaak hoorde als die van Baldwin; en ook Stokely Carmichael en Huey Newton deden van zich spreken. Maar Cleavers woorden behoren tot de vaakst geciteerde:

> There is in James Baldwin's work the most grueling, agonizing total hatred of the blacks, particularly of himself, and the most shameful, fanatical, fawning, sycophantic love of the whites that one can find in the writings of any black American writer of note in our time. This is an appalling contradiction and the implications of it are vast.

Steeds meer militante negerstemmen gingen op, die het geweldloze verzet beu waren, en tot revolutie en afscheiding opriepen. In de ghettos van Los Angeles, Detroit en Newark brak gedurende 'long hot summers' zelfvernietigend geweld los. En in de literaire wereld stonden Ellison en Baldwin plotseling geïsoleerd onder hun rasgenoten. Terwijl zij zich

als kunstenaars steeds geweerd hadden tegen beperkingen hun opgedrongen door hun huidskleur, eisten Addison Gayle en anderen nu van de zwarte schrijver een ‘black aesthetic’; en, ironie van de geschiedenis, Cleaver hield Baldwin Wright als voorbeeld voor, want na jaren van miskenning werd Richard Wright nu alom geprezen als vader van de Afro-Amerikaanse literatuur. Tegenover deze vijandigheid bleef Ellison, die een academische carrière had gekozen en minder dicht bij het publieke voetlicht had gestaan, koeler dan Baldwin.

De ommekeer in de rassensituatie in de Verenigde Staten tekende Baldwins volgende roman, *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968). Het is het verhaal van Leo Proudhammer, een zwarte acteur die op 39-jarige leeftijd een hartaanval heeft en gedurende de rustperiode die erop volgt, zijn leven voor zijn geest voorbij laat gaan. Vanuit een armoedig milieu in Harlem, heeft hij, de barrières rond de blanke toneelwereld doorbrekend, op brilliante wijze carrière gemaakt, en is nu de bekendste negeracteur in Amerika en een belangrijke stem in de rassenstrijd:

> This would be the first time in more than twenty years that I had not, in one way or another, been working. When a worker is not working, what does a worker do? I knew that I was chilled by the fear of what I might find in myself with all my harnass off...

Het gegeven is interessant - en duidelijk autobiografisch - maar de uitwerking rammelt.

Zoals vaak in Baldwin, zijn Leo's jeugdherinneringen het levendigst. Hij denkt aan zijn verbitterde vader, zijn competente, alles in der minne schikkende moeder, maar zijn herinneringen gaan vooral terug naar zijn oudere broer Caleb, het best getroffen karakter in deze roman. Caleb is een leermeester zonder illusies. ‘All black people are shit to them’, zegt hij over de blanken. ‘You remember that. You black like me and they going to hate you as long as you live because you're black.’ Caleb belandt in de gevangenis, waar zijn zwartste gedachten bewaarheid worden; wordt dan in de tweede wereldoorlog gewond, waarna hij een religieuze bekering ondergaat. Zoals John Grimes boog voor God en zich verborg in de kerk, zo ontvlucht ook Caleb de wrede realiteit van het rascistische Amerika, en stelt daardoor zijn broer diep teleur. ‘I cursed God from the bottom of my heart’ - en de lezer twijfelt niet aan de vereenzelviging van de auteur met de godlasterende Leo.

Calebs lot is Leo's leerschool. Leo's eigen ervaringen zijn minder gewelddadig geweest, want hij heeft, zo realiseert hij zich, het leven op een afstand gehouden. Het is aan Black Christopher voorbehouden de mogelijkheid van revolutie uit te dragen, maar Baldwin, die hiermee buigt voor de aandrang van de zwarte nationalisten, is hier het minst overtuigend. Leo zelf is namelijk niet geheel vrij van Baldwins ambivalentie ten opzichte van zijn vaderland, en de revolutionair Christopher mag dan wel het laatste woord hebben, Baldwin, en de lezer, en zelfs Leo, geloven hem eigenlijk niet. Baldwin lijkt met Christopher dezelfde fout gemaakt te hebben als met Rufus in *Another Country*: hij geeft hem onvoldoende ruimte. Van tijd tot tijd valt zijn naam, maar hij doet pas waarlijk zijn intrede tegen het eind van de roman als de kaarten al zijn geschud.

Christopher vertegenwoordigt de jonge generatie. Hij maakt de twintig jaar oudere Leo het hof met een onbevangenheid en direktheid die aan Giovanni herinnert. En Leo mag dan lak hebben aan de denkbeelden die David nog dwars zaten, hij is nu zelf zijn eigen probleem: ‘I was forced to suspect in myself some mighty prohibition, of which sex might be the symbol, but wasn't the key.’ Zijn initiële terughoudendheid tegenover Christopher hangt samen met zijn affaire, nu weer aan dan weer uit, met

Barbara, een blanke actrice met wie hij samen zijn toneelloopbaan is begonnen. Zij bracht hem als jongeman naar de cocktailparty die hun beider eerste entree tot de toneelwereld mogelijk maakte. Zij is bij hem als hij zijn hartaanval heeft en verzorgt hem. Zij is te goed om waar te zijn, en de lezer gelooft haar dan ook niet. Zij is de sleutelfiguur in het zwakste deel van de roman: het relaas van Leo op weg naar de top.

Bij Leo's stem horen wij vaak Baldwins echo. Leo: ‘My countrymen impressed me, simply, as being, on the whole, the emptiest and most unattractive people in the world.’ Baldwin (in *No Name In the Street*, 1972): ‘white Americans are probably the sickest and certainly the most dangerous people, of any color, to be found in the world today.’ Toch weten Leo zowel als Baldwin dat hun lot onverbrekelijk met deze Amerikanen is verbonden: ‘I was part of these people,’ zegt Leo, ‘no matter how bitterly I judged them. I would never be able to leave this country.’ Leo's denkbeelden komen dus overeen met die van Baldwin, maar dat ontkracht ze niet, want ze liggen ook min of meer in het verlengde van zijn eigen ervaringen en zijn vooral getekend door het lot van Caleb en, in mindere mate, van zijn vader.

Aan het eind van de jaren zestig was Baldwins rhetoriek militanter geworden; zijn hoop op verzoening tussen de rassen was verminderd. Als oorzaak hiervoor noemde hij, in *A Rap on Race* (1971) en *No Name in the Street*, de moord op Martin Luther King in het jaar waarin *Tell Me How Long the Train's Been Gone* verscheen. Onlangs kwam hij hierop terug: ‘I think the whole concept of race has had its day’ (interview, 1979). De situatie is inderdaad diepgaand gewijzigd. In de jaren zeventig werd de taktiek van aktievoeren ontleend aan de beweging voor gelijke burgerrechten en aan de strijd tegen allerlei vormen van min of meer verkapte discriminatie tegen zwarte Amerikanen, met succes toegepast om andere misstanden aan de kaak te stellen. Andere minderheden lieten hun stem horen en etnische identiteit werd nu niet langer verborgen maar trots uitgedragen. De belangstelling voor het rassenprobleem raakte hierdoor op de achtergrond, had in feite al aan visibiliteit verloren door de anti-Vietnam beweging. James Baldwin had zijn vaderland ondertussen weer verlaten, woonde in Parijs, Istanboel en elders. Als er nu nog een beweging was

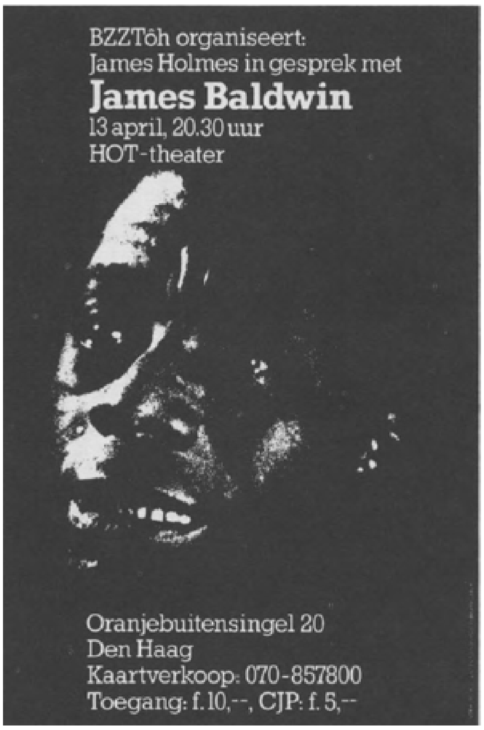
die in heftigheid van openbaar debat kon concurreren met de zwarte beweging een decennium vroeger, was het de vrouwenbeweging, en daar had Baldwin geen boodschap aan. Allerlei voorspellingen over de relatie tussen blank en zwart die kort te voren nog plausibel hadden geleken, klonken opeens hol. De verpersoonlijking van ‘black power’, Eldridge Cleaver, keerde naar Amerika terug met een verzoenende religieuze boodschap waar weinigen nog belangstelling voor konden opbrengen.

Maar hoewel Baldwin nu niet meer zo op de voorgrond trad als in de geëngageerde jaren zestig, was hij waarschijnlijk nog steeds de belangrijkste spreekbuis voor zijn ras. Het autobiografische en programmatische *No Name In the Street*, hoewel het de populariteit van *The Fire Next Time* niet kon evenaren, had een redelijke pers, en twee jaar later volgde een korte roman, *If Beale Street Could Talk* (1974). Een vergelijking met *Giovanni's Room*, hoe verschillend op het eerste gezicht ook, is instruktief. Beide romans handelen over een intense liefdesrelatie - in *If Beale Street Could Talk* heterosexueel - en beide worden verhaald door een der minnaars: David in de vroegere roman, Tish, de geliefde van Fonny, in de latere. Het wezenlijke verschil ligt in het feit dat de homosexuele affaire stuk loopt op de psychologische gesteldheid van David, terwijl de liefde van Fonny en Tish door de racistische buitenwereld wordt bedreigd. De lezer moet vaststellen dat Davids persoonlijke tekortkomingen waarachtiger klinken dan de tekortkomingen van de Amerikaanse rechtspraak zoals die in de nieuwe roman worden beschreven.

Het verhaal van Fonny & Tish doet sterk denken aan de liefdesaffaire in *Go Tell It On the Mountain* tussen de moeder van John, Elizabeth, en de jonge kunstenaar Richard. John is Richards posthume zoon, en Elizabeth trouwt later met Gabriel omdat deze de verantwoordelijkheid voor haar zoon aanvaardt. Richard wordt op valse gronden van diefstal beschuldigd, en hoewel hij uiteindelijk op vrije voeten komt, heeft de mensonterende behandeling in de gevangenis zijn zelfrespekt zo aangetast, dat hij zelfmoord pleegt. Ook Fonny komt in de gevangenis nis terecht, onschuldig aan de verkrachting waar hij voor is aangeklaagd, maar hij vecht voor zijn zelfbehoud, en het heeft er de schijn van dat hij het redt. In beide gevallen wordt de neger vanwege zijn huidskleur het slachtoffer van een haatdragende maatschappij; het verschil is niet alleen dat een dergelijk geval van rechtsmisbruik beter past in het bestel van de raciale verhoudingen in de jaren dertig dan in de jaren zeventig (men denke aan *Native Son* van Richard Wright), maar dat Baldwin in *If Beale Street Could Talk* op paranoïde wijze een complot van de rechtbank tegen Fonny suggereert, waar geen eigentijds lezer met enig verstand van zaken in gelooft.

Maar als Baldwin hier al een praktische misrekening maakt, zijn taalgebruik roept vaak zuiver de machteloosheid van de onderdrukten op. ‘He wasn't anybody's nigger,’ zegt Tish over Fonny. ‘And that's a crime, in this fucking free country. You're supposed to be *somebody's* nigger. And if you're nobody's nigger, you're a bad nigger: and that's what the cops decided when Fonny moved downtown.’ Wat rest is een liefdesverhaal, waarbij iedere lezer voor zich de grenzen met de sentimentaliteit moet trekken. De twee families die het bewijs van Fonny's onschuld moeten leveren, vormen een interessant contrast. De ouders en de zus van Tish mobiliseren eensgezind al hun krachten om het onrecht ongedaan te maken, terwijl de familie van Fonny verdeeld en ineffectief is. En het is natuurlijk juist Fonny's familie die kerks is. Het onmenselijkst van allen is Fonny's moeder, een fundamentalistische ‘Holy Roller,’ wier schijnheiligheid haar man tot het uiterste tergt: if you say a word to me about that Jesus you been making it with all these years, I'll blow your head off... You was making with that white Jew bastard when

you should have been with your son.’ Ook zijn geborneerde, door de universiteit van hun milieu vervreemde dochters krijgen er van langs:



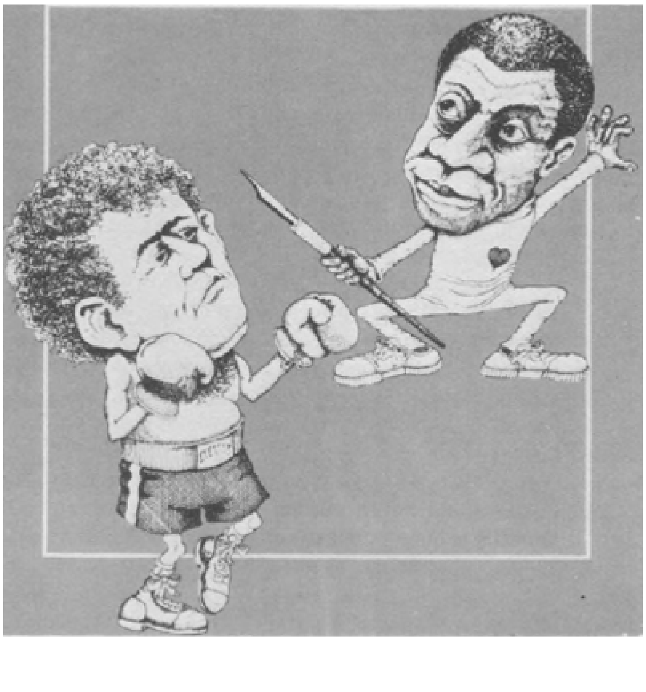
> 'You two dizzy off-white cunts, get the fuck out of my face, you hear? *Get the fuck out of my face!* If you was any kind of women you'd be peddling pussy on the block to get your brother out of jail instead of giving it away for free to all them half-assed faggots who come sniffing around you with a book under their arm. Go to bed! Get out my face!'

In *Another Country* citeert Baldwin een lied dat Ida wel eens zingt:

Just above my head
I hear music in the air,
And I really do believe
There's a God somewhere.

De titel van Baldwins nieuwe roman is *Just Above My Head* (1979). Het lied wordt er niet in genoemd, maar je kunt je nauwelijks voorstellen, dat Baldwin er niet aan heeft gedacht. Evenmin kun je je voorstellen, dat Baldwin opeens weer in God gelooft; en in feite gaan de passages in zijn nieuwe roman waar de titel wordt geëchood, over de dood, niet over God. En de dood is een nachtmerrie, niet een bevrijding; het einde, niet een nieuw begin. De dood heeft een eind gemaakt aan het leven van Arthur die op 39-jarige leeftijd aan een hartaanval bezweek. Leo Proudhammer had zijn hartaanval overleefd en vervolgens zijn levensverhaal gereconstrueerd. Hier is deze taak weggelegd voor Arthurs broer, Hall.

Baldwin heeft een goed verhaal, maar Hall vertelt het slecht. Het gaat over de carrière van een gospel-, later blueszanger, Arthur Montana, de 'star' ontsproten aan een kwartet gospelzangers dat uiteenvalt als er een van hen naar Korea moet en later krankzinnig wordt, een aan de drugs raakt, en een verdwijnt. De roman bestrijkt de gehele naoorlogse periode, en is veel ambitieuzer en, wat het thema betreft, veelbelovender dan het levensverhaal van Leo Proudhammer. Immers, Leo sprak dan wel eens een politieke bijeenkomst toe, de belangrijke maanden van zijn aanloop als acteur bracht hij in New England door, terwijl het kwartet, voor het eerst in Baldwins romans, naar het Zuiden trekt waar de burgerrechten in de laat-vijftiger jaren het felst worden bevochten. In feite beschikt Baldwin in deze roman over de ervaring van zijn generatie, een thema dat men geen andere zwarte schrijver liever had toevertrouwd.



De scenes in het Zuiden zijn de hoogtepunten, want de sfeer van die vervlogen dagen, nu meer dan twintig jaar geleden, is goed getroffen. De leden van het kwartet zijn steeds bang elkaar hier kwijt te raken; als een van hen er niet is, voelen de anderen zich bedreigd. ‘They never feit this way in New York - they moved all over New York. Here each is afraid that one of the others will get into some terrible trouble before he is seen again, and before anyone can help him.’ En dat is precies wat er gebeurt: een van de zangers verdwijnt. Het is duidelijk dat hij is vermoord - Hall zegt het elders in zoveel woorden - maar een realistische beschrijving van een gewelddadige dood had nauwelijks zo effectief kunnen zijn als zijn spoorloze verdwijning.

Verder herkennen wij de wereld van de vroegere romans. De liefdevolle band tussen de gebroeders Montana herinnert ons aan de jeugd van Leo en Caleb; de twee families waar het verhaal in hoofdzaak om draait, aan de families in *If Beale Street Could Talk*; de verhouding tussen Arthur en Jimmy aan die tussen David en Giovanni, en tussen Leo en Christopher; de relatie op middelbare leeftijd van Hall en Julia aan die van Leo en Barbara. De preken die de jonge Julia afsteekt verplaatsen ons naar de wereld van de jonge John Grimes; en Hall heeft wellicht het laatste woord over de emotioneel religieuze ervaring als hij zegt: ‘The most dreadful people I have ever known are those who have been “saved”, as they claim, by Christ.’ Hall heeft ongetwijfeld de primeur in Baldwin met zijn opmerking: ‘I'm terrified of drinking when I'm driving.’

Just Above My Head toont ook de tekortkomingen van de vroegere romans. Het verhaal is tamelijk verward; evenals Leo, springt Hall van de hak op de tak, van het ene tijdsgewricht naar het andere. Daar komt nog bij, dat hij, evenals Tish in *If Beale Street Could Talk*, episodes beschrijft, die hij zelf niet heeft meegemaakt, alsof hij erbij is geweest. Er bestaan allerlei literaire conventies om de lezer informatie toe te schuiven, maar Baldwin springt er soms slordig en onhandig mee om. Ook Hall spreekt met de stem van Baldwin; een zin als: ‘It is impossible for a black man, here, not to anticipatie, endlessly, disaster at the hands of his countrymen,’ zou je blindelings naar een Baldwin essay verwijzen. Nu klonk Leo ook als Baldwin, maar bij Hall stoort de lezer zich eraan, want na bijna 600 bladzijden kan hij Hall nog steeds niet goed plaatsen. Arthur, zegt Hall, ‘had only me, and I was not enough’; maar de lezer kan dit niet beoordelen, want hij weet niet hoeveel de spreker waard is en Arthur dus mogelijk te kort komt. Ook vragen als: ‘why would anybody want to be like me? zal de lezer onbeantwoord laten.

Wij zouden ons minder om Hall bekommeren, als de figuur van Arthur duidelijker was geweest. Maar over Arthur weten wij te weinig, zeker over zijn latere jaren als hij zijn zelfrespekt lijkt te verliezen - waarom, weet de lezer niet goed. De hartaanval - als het een hartaanval is: Baldwins proza wordt daar wat ondoorgrondelijk - lijkt een vergissing, want iedereen kan een hartaanval krijgen, en wat Halls relaas steeds weer suggereert, is dat Arthur iets uitzonderlijks overkomt dat in direkt verband gebracht kan worden met zijn levenswandel. Als Hall ons een eenvoudig chronologisch verhaal had verteld over de opkomst en de val van Arthur Montana, de ‘Soul Emperor,’ en ons zijn eigen perikelen had bespaard, dan hadden we met meer aandacht naar hem geluisterd. Nu blijven wij te vaak steken in troosteloze zinnen als: ‘And Arthur knew all this, in some other way, though I don't think that he could have known that he knew it.’

Misschien is *Just Above My Head* Baldwins laatste roman. In een recent vraaggesprek zei hij geen plannen te hebben voor een nieuwe. Als dat zo is, dan moeten we ons tevreden stellen met een oeuvre waarvan de duurzaamheid in twijfel getrokken mag worden.

Barber van de Pol
Juan Carlos Onetti
Premio Miguel de Cervantes 1981

De belangrijkste literaire prijs in het Spaanse taalgebied is de Premio Miguel de Cervantes, die jaarlijks wordt toegekend. Meer dan de Premio Nadal of de Premio Planeta heeft de prijs een internationaal cachet. Vorig jaar was de toekenning tweeledig. de jury kon of wou niet kiezen tussen Jorge Luis Borges (Argentinië, 1899) en Gerardo Diego (Spanje, 1896), een van de laatste nog levende dochters van de befaande generatie 27 (Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Jorge Guillén...).

De Cervantesprijs 1981 is voor Juan Carlos Onetti, een Uruguayaan die in juli 1909 in Montevideo werd geboren. Ik moest er, toen ik het hoorde, even aan wennen, want eigenlijk staat zo'n onderscheiding hem niet, evenmin als welke andere onderscheiding ook. Onetti heeft nooit gelijke tred gehouden met de sympathie van het publiek, niet omdat hij het niet wilde (zijn leven lijkt één groot gevecht om enige vorm van aanpassing), maar omdat het lot anders beschikte. Wie de Cervantesprijs krijgt, is alleen al om de som geld die daarmee gepaard gaat (80.000 gulden) een geluksvogel en als Onetti iets niet is, is dat het. Zowel zijn boeken als zijn leven, zoals dat in de vorm van legendes in omloop is gebracht, ademen een sfeer van pech, niet van geluk of mazzel.

Onetti had al in de jaren dat hij, deels onder pseudoniem, zijn opmerkelijke kritieken en vertellingen wekelijks in het Uruguayaanse blad Marcha publiceerde (hij begon daarmee in 1939) fervente fans die, bij wijze van spreken, voor hem wilden sterven en eeuwig met zijn eerste novelle *El pozo* (De put, 1939), onder de arm door de universiteitsgangen en de straten in het centrum liepen.

Die kring van bewonderaars was echter kleiner. Toen in 1943 zijn eerste grotere boek *La vida breve* (Het korte leven) uitkwam, waren de kritieken lauw en vijftien jaar later was de eerste druk nog niet uitverkocht. Als hij werk inzond naar een literair concours, ging de prijs naar een ander. De Chileen José Donoso merkte naar aanleiding hiervan op in zijn nawoord bij *De Werf*, de enige roman die tot dusverre in Nederland uitkwam, dat de groten voor wie Onetti veertig jaar geleden moest wijken, nu bedolven zijn onder het stof van zo'n frequente aardbeving op het terrein van de literatuur die 'in één klap het perspectief verschuift'.

Donoso typeert Onetti's werk als 'actueel' en 'fonkelend' en suggereert, als anderen, dat de Uruguayaan enerzijds te vroeg kwam met zijn thematiek (de vereenzaming in de stad) en onconventionele romanstructuur, omdat het publiek er nog niet rijp voor was, en anderzijds te laat omdat, toen het publiek er wel rijp voor was, andere schrijvers van de 'nueva novela' hem overvleugelden. Enkelen van hen, zoals Cortázar, hebben Onetti's invloed en in zekere zin zijn hegemonie altijd uitdrukkelijk erkend.

Zijn doorbraak in Argentinië en Uruguay begint pas in 1962, als gevolg van de prijs die hij krijgt voor zijn in 1961 uitgekomen roman *El astillero.* Een jaar later volgt zijn internationale doorbraak met de toekenning van de Ibero-American Novel Award van de William Faulknerstichting, voor de zelfde roman. In 1968 komt *El astillero* in een Franse, in 1968 in een Amerikaanse vertaling uit. Vlak daarop verschijnt de eerste vertaling van *La vida breve*, eveneens in Frankrijk.

Trachtte de jury van de Cervantesprijs zijn werk wat uit de schaduw te halen waarin het nog altijd te veel zit? Of hanteerde zij, bij haar moeilijke keuze, het legitieme criterium van de ouderdom? Ik realiseerde me met een schok dat Onetti, die in zijn werk en in de legendes over zijn persoon gefixeerd is op de leeftijd van ongeveer vijfenveertig, alweer ruim zeventig is.

Het eerste wat het publiek in Nederland van Onetti hoorde, had slechts zijdelings met zijn werk te maken. Hij had deel uitgemaakt van een jury die een verhaal had bekroond dat, na publicatie op 8 februari 1974 in het weekblad Marcha, alsnog gecensureerd werd. Marcha werd verboden, de hoofdredacteur en enkele andere redacteuren alsmede de leden van de genoemde jury werden gearresteerd. Ook de schrijver, Nelson Marra, verdween in de gevangenis. Het heette dat het verhaal ‘El Guardaespaldas’ (De lijfwacht), pornografisch was; in werkelijkheid waren de bedekte maar onmiskenbare spotternijen en verwijten aan het adres van de machthebbers de reden tot verbod.

Het verhaal verscheen als ‘De lijfwacht’ in het zesde nummer van De Revisor. Het honorarium dat ik als vertaler ontving stuurde ik naar de rechthebbende schrijver, maar hij heeft het voor zover ik weet nooit ontvangen. Nelson Marra is ‘verdwenen’.

Toen Onetti op 14 mei in het zelfde jaar weer vrijkwam, vertrok hij naar Spanje, waar hij nog altijd woont. Men moet uit het voorval niet concluderen dat hij een militant strijder voor de mensenrechten is; hij is, althans wat de laatste veertig jaren betreft, vooral een verbitterd afzijdige. De politieke implicaties die men in zijn werk legt, hebben hem soms schuw doen reageren, met een soort gêne voor zijn eigen apathie.

In 1976 stelde ik Meulenhoff voor een roman van Onetti, wiens werk ik intussen had gelezen, te vertalen, liefst *El astillero.* In 1978 kwam de vertaling uit, onder de titel *De werf.*

De werf

> Larsen liep, woedend op de kou en heilig van plan nergens anders aan te denken, regelrecht van de aanlegsteiger naar het kantoorgebouw. De ochtend was helder, grijs en blauw, en het bedaarde licht keek roerloos, aandachtig, zonder enig ongeduld toe. De plassen die de modder hadden uitgehold, waren nog doorzichtig en het bevroren oppervlak spiegelde; op de achtergrond doemden, ver weg, schaars, de bomen rond de villa's op, donker en nat. Larsen bleef staan probeerde de zin van het landschap te doorgronden, luisterde naar de stilte. ‘Het is angst.’ Maar dat kon hem niet meer verontrusten; het was als de draaglijke, vertrouwde pijn van een chronische ziekte waaraan je in feite niet meer zult sterven omdat je er alleen mee kúnt sterven.

Zo begint hoofdstuk 5 van *De werf*, als alle fragmenten, evenals in goede poëzie, het wezen van het geheel weerspiegelend. *De werf* is Onetti's achtste publicatie in boekvorm en, na *La vida breve*, (1950), zijn tweede roman. Vóór *De werf* schreef hij verder vijf novelle *El pozo*, 1939; *Tierra de nadie* (1941); *Para esta noche* (1943); *Los adioses* (1954); *Para una tumba*

sin nombre (1959), een groot aantal verhalen waaruit in 1951 een selectie verscheen (*Un sueño realizado y otros cuentos).*

Na *El astillero* verschenen *Tan triste como ella* (1963), *Juntacadáveres* (1964), deels geschreven vóór *El astillero*, *La muerte y la niña* (1973), *Tiempo de abrazar* (1974) en, vorig jaar, *Dejemos hablar al viento. De werf* is, naar mijn mening, nog altijd Onetti's aangrijpendste boek, wat niet betekent dat er niet meer van hem vertaald zou moeten worden.

In *De werf* bouwt Larsen, tot in zijn naam een 'vreemde', een schijnbestaan op om de leegte of wanhoop te maskeren. Zijn bijnaam is *Junta* of *Juntacadaveres* (Lijkenverzamelaar), een niet nader uitgewerkte verwijzing naar een verleden waarin hij een bordeel hield. Dat verleden moet hem zijn desillusie bezorgd hebben en heel concreet betekende het zijn verbanning uit de stad waar hij in het begin van deze roman, na vijf jaar, zwaarder en schijnbaar getemd, terugkeert.

Het lot leidt hem in de confuse en miezerige wereld van de NV Jeremias Petrus, een scheepswerf die al jaren niet meer functioneert en alleen bestaat uit wrakkige, roestige werktuigen en vergeelde dossiers. Gálvez en Kunz, 'Boekhouding en Techniek', spelen de leugen mee met Larsen, die het beheer over de werf gaat voeren, even desolaat en welbewust als hij. Zij houden zich in leven door regelmatig een partij werktuigen als schroot te verkopen.

Larsen brengt zijn dagen door met het ordenen van allang ongeldige dossiers en kostenramingen. Hij beantwoordt zelfs post die nooit zal aankomen. In zijn vrije tijd onderhoudt hij, vooral in gedachten, rancuneuze of vergevensgezinde contacten met enkele stadsbewoners. Zijn bezoeken aan de zwakzinnige dochter van Petrus en de rijpe, hoogzwangere vrouw van Gálvez, vormen een soort bezinksel van vroegere liefdesrelaties. Zij maken deel uit van de rituelen of ceremonies die de angst bezweren.

Larsen is geen opstandige. Hij wil niets liever dan zich een zekere vorm van levensgemak eigen maken; zijn mond plooit zich moeiteloos tot de glimlach die bij een situatie hoort.

Hij houdt de schijn op, uit drang om te overleven en ook uit vaag verlangen naar het hervinden van een moment van geluk dat hij ooit - in zijn verbeelding? - heeft beleefd.

De werkelijke geschiedenis van *De werf* speelt zich innerlijk af en bestaat voor een deel uit zwijgen en schemerige reminiscentie. Onetti geeft een mentaal beeld van een hopeloos geval van psychische nood, een melancholicus. Het is geen afgerond psychologisch portret, meer een choreografie, een tamelijk plotloze reeks zeer aanschouwelijke scénes. (Het verbaasde me niet dat Erik van Zuylen me vertelde de verfilming van *De werf* te overwegen.) Onetti oordeelt niet en klaagt niet, hij stelt slechts ten toon.

Het regent veel in *De werf*, of liever: het druilt. Onetti zelf heeft over de sfeer gezegd: 'Het is of je een natte jas aan hebt op een regenachtige dag'. De regen komt alsmaar terug, monotoon, zoals de herhaling op velerlei gebied de stemming van manische depressiviteit onderstreept. De druilerige regen staat openlijk symbolisch voor de gemoedsgesteldheid van de hoofdpersoon. Om het beeld vol te houden, zou men kunnen zeggen dat voor Larsen zijn rituele leugen en voor Onetti, af te gaan op de verhalen, zijn schrijverschap dienen als paraplu's om de regen van het bestaan te weren. Zowel Larsen als Onetti leiden een vervangend bestaan, weggedoken achter een scherm van bezweringen.

De legende

In *La vida breve* heeft Onetti zichzelf geypeerd als een verveeld, onaangenaam, afwijzend overkomend mens. Deze typering is door enkelen die hem ontmoet hebben overgenomen en via geschriften geworden tot de legende van 'de eenzame roker en drinker in de grote stad'. Zie hoe Barbara Dohmann en Luis Harss, in *Into The Mainstream* (1966, Harper & Row, New York) hem beschrijven:

> Vermoeid, van middelbare leeftijd, lang, ingevallen, met witte plekken in zijn grijze haar, slapeloze ogen die gespannen turen achter hoornomrande brilleglazen, pijnlijk grimassende lippen, een hoog professoraal voorhoofd en het slungelige van een ouder wordende kantoorbediende.

In vrijwel ieder globaal artikel over hem heet hij 'de steppenwolf van de Uruguayaanse literatuur'; Eduardo Galeano schreef een schitterend getiteld verslag van een ontmoeting met hem, waarin onhandigheid of al dan niet bewuste onaardigheid alles verpest (*Ceremonies van de angst*; zie BZZLLTIN 56, mei 1978). In het Spaanse dagblad El País, (30 december 1980) verslaat Felix Grande een bezoek aan Onetti's kamer in de Gonzalo Ramírezstraat no. 1.497, in Madrid: een morsig vertrek, alleen versierd door foto's van een dochter, Charlie Parker, Cortázar, Faulkner, Dostojewski, als angstvallig aanbedenen. In een artikel in *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur* (Suhrkamp Taschenbuch 341, 1976) staat een artikel van de eminente Uruguayaanse recensent Emir Rodriguez-Monegal (*Onetti oder die Entdekkung der Stadt*), die vertelt over het begin van de legendevorming en achtereenvolgens gewaagt van Onetti's 'duistere humor', zijn 'voorstedelijke accent', zijn 'grote, treurige ogen met de blik van een getergd dier', zijn 'zinnelijke, kwetsbare mond', zijn vier huwelijken en talrijker relaties, zijn dranklust en zijn 'spirituele, door drank overspoelde redevoeringen in het holst van de nacht'.

Mario Benedetti, ook een Uruguayaan, situeerde hem, met benadrukking van de maatschappelijke en politieke implicaties, in 'dat rampzalige gebied van hen die gedoemd zijn te lijden aan de basismislukking van alle banden, het algehele misverstand, door een misworp van het levenslot'.

En toch Onetti verklaarde zich in 1979 bereid voorzitter te zijn van het eerste Internationale Congres van Spaanstalige schrijvers, in Las Palmas. Zijn hele levensloop laat dergelijke momenten zien waarop hij aansluiting zoekt bij bepaalde groeperingen. Het is moeilijk te zeggen of pech of onmacht verantwoordelijk was voor het hardnekkige falen van die pogingen.

Leven

In zijn inleiding tot het eerder genoemde interview met Onetti, noemt Louis Harss hem de Klassieke Outsider: 'Hij begint en eindigt in zichzelf'. 'Onetti (.) belongs to a "lost generation" that came of age around 1940, when the intellectual life of the country was being reassed against a background of demagoguery and political disenchantment.' Harss concludeert: 'There were many broken lives in those days.' Onetti zelf noemt het nihilisme van zijn generatie, dat hij in *Tierra de nadie* (1941) vorm gaf, een 'vertraagde echo van de epidemische malaise van de jaren twintig'. Natuurlijk ervaart Onetti zijn frustratie en isolement niet als de neerslag van maatschappelijke omstandigheden, maar als een emotie.

Deze 'hogepriester van de wanhoop' (Harss) is de zoon van een douanebeamte en de kleinzoon van respectievelijk een effectenhandelaar en een Braziliaans grootgrondbezitter (en, voegt Onetti er graag aan toe, slavenhouder). Volgens

Onetti's zeggen kwam zijn betovergrootvader, een Engelsman, uit Gibraltar naar Uruguay. Het was zijn grootvader die, misschien om politieke redenen, de naam O ‘Nety veritaliaanste tot Onetti.

Juan Carlos had al tijdens zijn puberteit, volgens hemzelf, ‘met niemand iets te maken’. Op de middelbare school gedijde hij niet. Hij las onvermoeid en met ziekelijke overgave Knut Hamsun, die hij trachtte te plagiëren. Een andere bijbel was Céline's *Reis naar het einde van de nacht.* De schrijver die hem het zichtbaarst beïnvloedde, zodanig dat het woord ‘plagiaat’ zich opnieuw opdrong, was William Faulkner, met een opeenstapeling van adjectieven en adjectieve bepalingen en zijn bewerk-

stelliging van een innerlijke portrettering via een verfijnde collagestructuur. De verschillen zijn van meet af aan duidelijk: men zou, met een variatie op Harss, in het Engels, kunnen zeggen dat Faulkner een *tragedian* en Onetti een *pathecian* is. Het duurde even voor Onetti aan die pathos toegaf en het zelfvertrouwen, en de techniek, vond om door inspiratie gedreven een eigener model te ontwikkelen.

In 1930 trekt Onetti naar Buenos Aires, het beloofde land voor de kunstenaar uit Uruguay. Hij volgt cursussen aan de universiteit, heeft twaalf ambachten en dertien ongelukken en bereidt zich voor op een journalistieke carrière. In 1929 probeert hij naar de USSR te komen om 'het socialisme in opbouw' van nabij mee te maken. Dat mislukt. In 1932 schrijft hij een eerste versie van *El pozo* die verloren gaat.

Vlak na de publicatie van zijn eerste verhalen in Buenos Aires, keert Onetti naar Montevideo terug. Daar verschijnt, in 500 exemplaren, het bekentenisachtige *El pozo.* Eerder had Onetti geprobeerd als vrijwilliger naar Spanje te gaan, om te vechten in de Burgeroorlog. Ook dat mislukt. Zijn faam begint in kleine kring te groeien, vooral door zijn wekelijkse bijdragen in Marcha, als literatuurredacteur. Vanaf 1941 werkt hij voor het nieuwsagentschap Reuter; zijn klapstuk als journalist is het interview dat hij in 1944 maakte met generaal Perón. Deze journalistieke jaren, waarin hij gestaag eigen werk publiceert, verdeelt hij tussen Montevideo en Buenos Aires.

Rond 1954, in Buenos Aires, koestert hij onduidelijke, half toegegeven politieke aspiraties. Luis Battle Berres, aan wie hij *De werf* zal opdragen, heeft de verkiezingen gewonnen en bevriende aanhangers van de nieuwe president brengen hem er toe het partijblad, Acción, over te nemen. Hij doet het, verzorgt het blad, schrijft er af en toe in, maar de hoop op een consulschap, waar ook, wordt nooit verwezenlijkt. In 1957 wordt hij directeur van de bibliotheek van Montevideo, waaraan hij verbonden blijft tot het Marra-schandaal hem naar Spanje doet uitwijken.

El pozo, waarin de hoofdpersoon, Eladio, een nauwelijks verhuld makser van de schrijver is, speelt in Montevideo; *Tierra de nadie* (Niemandsland, 1941) in Buenos Aires. Alle andere romans en novellen spelen in een fictieve stad die, in de werkelijkheid overgeplaatst, Río de la Plata zou kunnen heten, gesitueerd aan weerszijden van de brede en trage stroom. In Onetti's werk heet zij Santa María en is even mythisch als Jefferson, de fictieve stad in County Yoknapatawpha in Faulkners werk, of als Garcia Márquez' Macondo.

De stad was veertig jaar geleden geen gebruikelijke locatie in de Uruguayaanse of Argentijnse literatuur. Toch was Onetti niet de eerste die haar verkoos boven het platteland. Roberto Arit, Enrique Amorím, Eduardo Mallea en Jorge Luis Borges

hadden het vóór hem gedaan. Wel was hij de eerste die de stad een soort overkoepelend personage naast de menselijke personages maakt.

Vanaf het begin wisselt Onetti monologues intérieurs af met beschrijvingen waarin de adjectieven elkaar aanvreten, aldus de sfeer van verval en schimmigheid versterkend. Het ‘contrapuntische’ vernuft, waarover Rodíguez-Monegal het heeft, bereikt mijns inziens zijn hoogtepunt in het sombere en manische *De werf.*

Al in *Tierra de nadie* figureert ene Brausen, de verteller, die zich in zijn fantasie opsplitst in andere personages, onder wie Díaz Grey. Ze zullen, al dan niet vermomd of vermengd, terugkeren in het navolgende werk dat daarmee het karakter van een sage heeft gekregen. De romans en novellen vullen elkaar aan, alsof Onetti in de loop van zijn schrijverschap een legpuzzle reconstrueert. Zo komt in *Juntacadáveres* (1964) een gedeelte van het in *De werf* gesuggereerde verleden van de hoofdpersoon aan bod.

Onetti's meest recente roman kwam in 1979 uit bij Bruguera, in Barcelona, en heeft de wat sentimentele titel *Dejemos hablar al viento* (Laten we de wind laten spreken). Het boek beleefde in Spanje, waar Onetti middels een coryfee is, al drie drukken. Het telt éénenveertig hoofdstukken gespreid over twee delen en is, voor Onetti's doen, dik en gevarieerd. Het verloop is niet zonder chronologie, maar door het plotloze karakter voelt de lezer zich eerder geconfronteerd met een kaleidoscopische schets van de falende menselijke conditie.

Aan het eind komen echter onverwacht, en misschien ten overvloede, de verhaalstrengen bijeen zodat zich alsnog de suggestie van een plotrijk boek opdringt. Gelukkig hoedt de auteur zich voor een al te duidelijke ontknoping, want sentimentaliteit en goedkope psychologie liggen bij de crimes passionels die hij tenslotte laat begaan op de loer.

Medina, de hoofdpersoon, is meervoudig: hij bergt drie personages in zich die we alle kennen uit Onetti's andere werk. Hij is de gefrustreerde dokter, de gecompromitteerde commissaris en de schilder die de weergave van abstracta (schoonheid, waarheid, beweging) in concrete beelden (hier: de ‘archetypische’ golf) nastreeft. Hij is gevlucht uit Santa María en mijmert zowaar, met iemand anders, over deze stad die wordt verpest door speculanten uit de naburige kolonie: een merkwaardige uiting van nostalgie.

Medina is opnieuw de veertiger die zich uitlevert aan het ‘zinlose misverstand’ van de liefde, waaraan hij niettemin verslaafd is. Zijn vrouwen, onder wie de prostituée Frieda, door wie hij (althans de schilder) zich laat onderhouden, zijn opnieuw, met een typering van Louis Harss naar aanleiding van Onetti's werk in het algemeen: ‘high priestesses of erotic love ( ) endowed with a combination of morbid sensuality and bitter misantropy that makes them at once devastating and inaccessible’. De personages zijn op elkaar aangewezen en spelen, afwisselend hatend en met iets dat op mededogen of solidariteit wijst, gezamenlijke rituelen om te overleven.

Dejemos hablar al viento is minder compact dan *De werf* en harder, misschien omdat de personages over meer raffinement beschikken. De onverschilligheid en het sadisme (vooral de zelfkastijding) zijn onverbloemder, het fatalisme is puurder, nauwelijks door wanhoop of onrust genuanceerd.

Het is dit morbide fatalisme dat sommige critici een morele afwijzing van Onetti's werk moet hebben ingegeven. E. Anderson Imbert heeft het in zijn Latijnsamerikaanse literatuurgeschiedenis (Fondo de Cultura, Mexico; eerste druk, 1954; zesde druk, 1974) over misbruikt talent en thema, slordigheid bij de uitwerking van de creatieve verbeelding, slecht gehumeurde mensen die zich doorgaans ‘horizontaal’ (in bed) ophouden, te veel logheid, te veel lelijkheid, kortom: ‘doffe vervorming’. Anderson Imbert typeert Onetti's werk als een ‘nachtmerrie’ en daar kan iedereen het mee eens zijn, zonder er het negatieve oordeel van de Argentijnse criticus aan te verbinden.

Een mij onbegrijpelijke stelling van Anderson Imbert is dat Onetti lijdt aan emotionele armoede. Wie de pathos in, bijvoorbeeld, *De werf* niet onderkent, moet wel heel ver afstaan van het menselijke échec.

Jan Kees van de Werk
Meja Mwangi over Kenia, literatuur en de Mau Mau

Meja Mwangi; foto: George Hallett.

De Engelstalige Oostafrikaanse literatuur nam in de loop van de jaren zestig, na het onafhankelijk worden van de verschillende landen, een hoge vlucht. Niet lang nadat de Oegandese schrijver Taban Lo Liyong in 1965 luidruchtig had geklaagd over de 'Oostafrikaanse literaire woestijn', ontwikkelde zich in Kenia, Oeganda en Tanzania een literair leven dat de woestijn deed bloeien.

Na tien jaar zware bevrijdingsstrijd bevocht Kenia in 1963 zijn onafhankelijkheid en ontstonden na enige tijd de minimale sociale voorwaarden waaronder literatuur de kans krijgt zich te ontplooien. Het is niet verwonderlijk dat de eerste stroom boeken de koloniale periode en het thema van de confrontatie tussen de Britse belangen en die van het eigen volk tot onderwerp had. De onafhankelijkheidsstrijd en de rol van de bevrijdingsbeweging Mau Mau inspireerden in hoge mate de literatuur van de jaren zestig.

De jaren zeventig kenmerkten zich door een teleurstellende terugslag in de met zoveel vreugde en toekomstverwachtingen begroete onafhankelijkheid. Er bleek minder te veranderen dan men gehoopt had: westerse economische belangen bleven hun greep op het land houden en de Keniaanse politieke elite bracht haar eens gekoesterde vrijheidsidealen niet in praktijk. Ngugi wa Thiong'o, de bekendste Keniaanse schrijver van wie in het Nederlands (de Afrikaanse Bibliotheek) de roman *Slechts een korrel graan* is verschenen, bracht het als volgt onder woorden:

> Tegenwoordig hebben we nog maar twee stammen in Afrika: 'zij die bezitten' en 'zij die niets bezitten'. De hedendaagse stammenstrijd is een vorm van burgeroorlog tussen 'hen die bezitten', zij die elkaar bevechten om de kruimels die van de baas zijn tafel vallen. De bazen zitten in New York, Londen, Brussel, Parijs, Bonn en Kopenhagen, zij zijn de eigenaren

> van de oliemaatschappijen, de mijnen, de banken, de brouwerijen, de verzekeringsinstellingen, van de belangrijke hefbomen van de economie. ... Het is het toppunt van ironie dat wij die het meest onder de uitbuiting geleden hebben nu een systeem steunen dat niet alleen die fundamentele uitbuiting in stand houdt, maar ook de vernietigende rivaliteit tussen broers en zusters stimuleert, een systeem dat gedijt op de overlevingsinstincten van de bewoners van een darwinistische jungle.

Deze postkoloniale teleurstelling bepaalde de literatuur van de jaren zeventig, geschreven door hen die de koloniale periode en de onafhankelijkheidsstrijd bewust hebben meegemaakt.

Inmiddels diende zich een nieuwe generatie schrijvers aan, zij die opgegroeid zijn in de verwarrende wereld van de stad: een nieuwe stroming in de Oostafrikaanse literatuur, geschreven door de generatie van de asfaltjungle - een generatie die moeilijk vanuit de geestelijke terugkoppeling naar het platteland, waar de tradities nog het sterkst leven en het heden nog sterk door het verleden gevoed wordt, de balans tussen vroeger en nu in evenwicht kan houden. Het verhaal van de plattelandsjongen die naar de stad trekt in de hoop op betere tijden is voor hen alweer geschiedenis. Zij vertellen uitsluitend over het leven in de verkrottende marge van de zogenaamde stedelijke welvaart - een kokende literatuur die zich woedend afzet tegen het mechanisme dat de rijken rijker en de armen armer maakt. De in 1948 geboren Keniaanse auteur Meja Mwangi behoort tot die jonge generatie schrijvers die de Oostafrikaanse literatuur verrijkt met boeken over de stedelijke realiteit. Hij beperkt zich niet tot het beschrijven van de stads-underdog, maar analyseert ook de sociale krachten die de stad uit haar voegen doen groeien, de problematiek van de door armoede aangevreten krottenwijken van Nairobi.

Een man van River Road is de vierde roman in zijn tot nu toe zes titels tellende oeuvre en zal in de Afrikaanse Bibliotheek verschijnen. Na *Taste of Death* en *Carcase for Hounds*, twee romans over de bevrijdingsoorlog van de Mau Mau, verscheen in 1973 *Kill Me Quick* en in 1976 *Going Down River Road* (*Een man van River Road*). Ook zijn vijfde roman, *The Cockroach Dance* (1979), is in de stad gesitueerd. In 1979 verscheen ook *The Bush-trackers*, een van de weinige Afrikaanse thrillers, een literair genre dat in de toekomst in Afrika zeker meer beoefend zal worden door hen die het stedelijke leven willen portretteren.

In 1979 en 1980 ontmoette ik Meja Mwangi in Duitsland tijdens Afrikaanse literaire symposia in Berlijn en Erlangen. Overigens stond Meja Mwangi nogal sceptisch tegenover de culturele Noord-Zuid dialoog die aan beide symposia ten grondslag lag:

> Waarom praten de Afrikaanse schrijvers hier in Europa met elkaar en niet in Bamako, Nairobi of Lagos? Waarom slaan we elkaar op het erf van iemand anders met woorden om de oren en niet op ons eigen erf? Waarom praten we in Europa over onszelf, onze problemen, onze illusies? ... Stel dat de burgemeester van Bamako retour-tickets zou zenden naar jullie schrijvers, schilders, musici en dansers voor een culturele dialoog in Bamako. Ik vraag me werkelijk af hoevelen van jullie zich zouden verwaardigen de eer te erkennen, hoeveel van jullie kunstenaars erheen zouden gaan. Wie van jullie nu werkelijk een culturele dialoog - geen show maar dialoog - willen en een paar dagen van jullie kostbare tijd zouden opofferen voor een échte poging tot culturele uitwisseling.

We praten over de hoge snelheid waarmee Kenia zich van het traditionele leven verwijdert - een snelle opmars van handel en industrie volgens Westers model die zeker niet garant staat voor een evenwichtige ontwikkeling van het in aantal en armoede toenemende stadsproletariaat.

> Het land ontwikkelt zich nu volgens het internationale standaardmodel en men werkt nauwelijks vanuit de eigen culturele achtergrond. De sociaal-economische condities zijn tegenwoordig van dien aard dat het zelfs onmogelijk is je op traditionele wijze in stand te houden. Tradities bieden geen enkel houvast meer in de stroomversnelling van de ontwikkeling. Men wordt meegezogen in de modernisering en losgerukt van de wortels van de eigen cultuur. De regering negeert de destructieve effecten van haar ontwikkelingsstrategie in de geest van de mensen. De tradities, de traditionele waarden worden in onze persoonlijkheid eenzijdig ondermijnd. Maar op een gegeven moment zal er wel degelijk een evenwichtig compromis gevonden moeten worden tussen de moderne normen en de eigen cultuur van het volk. Enerzijds kan en mag een volk zijn eigen achtergrond niet vergeten en anderzijds kunnen we de verandering der tijden niet tegenhouden.

Betekent dat ook dat de orale tradities verloren gaan, de van generatie op generatie mondeling overgeleverde verhalen en gedichten waarin de essentie van de eigen levensfilosofieën opgeslagen zijn.

De moderne tijd sluipt ook het binnenland in, waar de mensen nog min of meer een traditioneel leven leiden. Er zijn nog wel stammen die zo ver van de moderne economie en de actuele politiek verwijderd zijn, dat ze nog veel van hun cultuur bewaard hebben. De Masaï hebben de veranderingen weerstaan en de Samburu zijn nog vrijwel onaangetast. Daar zal de orale literatuur ongetwijfeld nog een bloeiend leven leiden. Maar die moet nu wel opgenomen en opgetekend worden, anders is het straks onmogelijk naar de bronnen terug te gaan.

Radio's, tijdschriften, boeken en onderwijs eroderen het traditionele bolwerk. Op school leren de kinderen nieuwe, spannende en aantrekkelijke zaken. Maar er zijn geen lessen in de eigen cultuur. En na de schooltijd is er te weinig tijd om de eigen cultuur te beleven. Voor je het weet 'ontwikkelen' de kinderen zich weg van hun

ouders en zitten ze in de stad, de stad die voor hen altijd het nieuwe en dus begerenswaardige heeft vertegenwoordigd. En dan zijn er weer een paar sociale en culturele schipbreukelingen bij die maar wat mee drijven op het wrakhout van wat 'de moderne tijd' heet: de nieuwe Afrikanen, mensen die noch Europeaan noch Afrikaan zijn. Voor deze stadsmensen is het nodig dat zij zich weer bewust worden van hun eigen culturele geschiedenis. Deze mensen groeien nu op in het luchtledige, zonder enig begrip voor het verleden. Zonder enige achtergrondbasis nemen ze allerlei Europese gewoonten en modes over. Op zichzelf is dat misschien niet zo erg, maar hun kinderen worden geboren in een tijd waarin die Europese modes weer gedateerd zijn en die kinderen zullen vanuit een cultureel vacuum pijnlijke, want niet meer te beantwoorden, vragen over hun achtergrond stellen.

Bij de Kikuyu bijvoorbeeld, daar weet ik het meeste van, is de orale literatuur nagenoeg verloren gegaan. Tijdens de Noodtoestand (de periode van strijd voorafgaand aan de onafhankelijkheid) zijn de Kikuyu uit elkaar geslagen en vervolgd, werd het traditionele leven versplinterd. Na de onafhankelijkheid hebben ze zich, volle kracht vooruit, in de nieuwe ontwikkelingen gestort: koeien fokken, koffie en thee verbouwen, politiek bedrijven. De kinderen werden in de vaart van de vooruitgang naar school gestuurd en de ouders hadden geen tijd om over 'vroeger' te praten. Van de drie miljoen Kikuyu zijn er misschien nog maar tweehonderd die zich enige orale literatuur kunnen herinneren.

Er zijn nog maar weinig mensen die onze orale traditionele verhalen kunnen vertellen, die de liederen van ons volk kunnen zingen. Weinigen spreken hun stam-taal vloeiend. We kunnen geen diepgravende gesprekken meer in de eigen taal voeren, alleen maar wat oppervlakkig converseren, omdat we Kiswahili of Engels zijn gaan spreken. (Kiswahili is een Bantu-taal die zich in de loop der tijd als 'lingua franca' voor Oost-Afrika ontwikkeld heeft, een taal ontstaan uit de verschillende stamtalen, het Arabisch en Engels. In 1974 werd het Kiswahili in plaats van het Engels de nationale taal van Kenia. J.K.v.d.W.) Dat zijn de talen die we ontwikkeld hebben: de eigen talen en de eigen cultuur hebben we naar de achterste regionen van onze geest geschoven.

Er is niemand die ons leert dat de eigen cultuur belangrijker is dan de nieuwe god van het geld. We vermaterialiseren door de geïntroduceerde Westerse geldhonger. We verkopen onze cultuur aan het Westen. We dansen voor de toeristen en poseren voor kleurige boeken over onze cultuur, maar zelf blijven we met lege handen achter. We geloven er zelf niet meer in. Zij is handelswaar geworden.'

Zo'n vaart loopt het toch niet!

Jawel, ik ben heel pessimistisch. Als de regering niet op structurele wijze de eigen cultuur aanmoedigt, de mensen laat doordringen van het feit dat ze een cultuur bezitten om trots op te zijn, als de regering daar niet snel tijd en geld in investeert, is er over tien jaar niemand meer buiten het toeristencircuit die onze eigen dansen kan dansen. Onze culturele erfenis moet in het onderwijs opgenomen worden. En dan moeten we niet alleen plichtmatig wat verhaaltjes en liedjes inbouwen, maar het ministerie van Cultuur, dat nu alleen bevolkt wordt door politici en niet door werkelijk cultureel geïnteresseerden, moet vanuit een echte betrokkenheid een zinnig onderwijsplan opstellen en financieren. De televisie van Nairobi zendt wel culturele programma's uit over traditionele dansen, maar daarin maken ze zich meer druk over de choreografische techniek van een dans, dan over de achtergrond en sociale betekenis. Cultuur is niet alleen een danstechniek, maar kennis van en inzicht in de context waarbinnen die specifieke dans zich ontwikkeld heeft en functioneert. Zonder die kennis is de dans dood en betekent hij niet meer dan een willekeurige westerse disco-dans.

Straks hebben we het fatale stadium van ontwikkeling bereikt waar rijkdom aan geld belangrijker is dan rijkdom aan culturele achtergrond. Mensen met geld zullen

de macht bezitten en bepalen hoe onze cultuur er uit moet zien. Dat gebeurt trouwens nu al. De hele maatschappij is al aangetast; vooral de gebieden rondom Nairobi en de centrale provincies, de stedelijke gebieden zijn dat. Misschien is er nog een zwakke traditionele onderstroom, maar die keert het tij niet.

Als die tradities en zienswijzen van weleer zo belangrijk zijn,

waarom maakt u er dan in uw werk geen gebruik van? Waarom actualiseert u de tradities niet in uw romans?

Dat zou ik ook wel willen, maar mijn parate kennis reikt niet tot in het traditionele verleden. Ik ben er ook niet in opgegroeid en zou er een studie van moeten maken. Ieder heeft zijn eigen terrein. Ik houd me liever alleen bezig met de acute problemen van vandaag: het drama van de moderne Afrikaanse maatschappij die zonder enig richtinggevoel de verkeerde kant opgaat. Ik wil in mijn boeken laten zien dat het de foute richting is. Dat ervaar ik als een urgente en dwingende taak. Voor je het weet is het te laat.

U zegt eigenlijk dat de westerse invloed op alle niveaus van het leven zo groot is, dat men zichzelf verliest en zowel cultureel als sociaal-economisch afhankelijk is. In uw boeken wijst u op de gevaren van dien. U schrijft, hoewel een internationale taal hanterend, duidelijk voor het thuisfront.

Het is erg moeilijk jezelf te zijn in een gebied waarin het economische en politieke klimaat niet bevorderlijk is voor originaliteit. Dit klimaat beïnvloedt de maatschappij en omdat je per definitie deel uitmaakt van de maatschappij, tref je jezelf inderdaad in een situatie aan waarin geen echte culturele vrijheid heerst. Daar moet je je steeds van bewust zijn en daar schrijf ik over.

De schrijver moet als het medium, de spiegel, functioneren waardoor de maatschappij zichzelf ziet, zodat zij, zich bewust van het gereflecteerde beeld, zich eventueel kan corrigeren. Sociale, politieke problemen vormen de dagelijkse realiteit die niemand kan negeren. Ik kan niet over liefde zingen als er een oorlog woedt. En er heerst een oorlog tussen het verleden en het heden. We hebben allemaal met dit conflict te maken. Uit die maatschappelijke oorlog moet een goede toekomst gesmeed worden waarin onze kinderen misschien wel alleen over de liefde kunnen schrijven.

Schrijvers die zich uitsluitend bezighouden met de uitbeelding van een onaangetast dorpsleven, schaart u ook onder de geengageerde schrijvers?

Natuurlijk, als zij maar voor hun eigen publiek schijven en niet voor een internationaal publiek om te bewijzen dat Afrikanen ook zelf een cultuur bezitten... We moeten in de eerste plaats voor onszelf schrijven. We hebben zo'n tekort aan materiaal dat elk boek over welk onderwerp ook, welkom is. Er is zoveel om over te schrijven dat we vooralsnog schrijvers te kort komen. Iemand die alleen over ons verleden, de traditionele wijze van leven, schrijft, bewijst een grote dienst aan het land, omdat er geen andere verslagen over onze eigen cultuur bestaan dan die van de blanken. Ik wil niet zo ver gaan te spreken over onze stervende cultuur, maar wel over een cultuur die in vergetelheid dreigt te raken. De culturele geschiedenis moet door onszelf geboekstaafd worden, opdat de toekomstige generaties daar lering uit trekken.

Vroeger waren zwarte schrijvers min of meer een curiositeit voor de blanken, misschien was dat wel de belangrijkste reden waarom ze ons werk publiceerden. De door de blanken getemde wilde die een hem geleerd kunstje vertoont en blij is met een complimentje. Maar nu gaat het erom dat we voor onszelf schrijven en met onszelf rekening houden. Over de onafhankelijkheidsstrijd bijvoorbeeld is ook nog veel te weinig geschreven. De mensen vertellen me altijd over de bevrijdingsbeweging, de Mau Mau. Het politieke bewustzijn van de Mau Mau was van grote politieke en sociale betekenis: een morele revanche op de koloniale tijd. Als je nu een boek schrijft over de Mau Mau, zegt iedereen: ‘Ja, dat weten we nu wel, er zijn al meer dan genoeg boeken over dat onderwerp.’ Maar er zijn nog lang

niet genoeg boeken over, daar kan nooit genoeg over geschreven worden. De Mau Mau ervaring moet in alle toekomstige generaties doordringen, zodat ze zich bewust worden van wat we ooit gewonnen en misschien al weer verloren hebben.

Er kan in Afrika niet genoeg geschreven worden. Er zijn zoveel mensen, er is zo'n tekort aan materiaal en informatie, dat we het ons nog lang niet kunnen veroorloven op kwaliteit of onderwerp te schiften. Elk boek moet gepubliceerd worden, al was het alleen maar omdat negenennegentig procent van de boekhandelvoorraad in Nairobi uit Europese boeken bestaat. Voor je het weet val je weer terug op Europese literatuur. Nu is de uitgave van een Keniaans boek een gebeurtenis: de gebeurtenis van het jaar! Dat is toch te gek in een land van vijftien miljoen inwoners.

U schrijft in het Engels. Heeft u geen moeite met het vertalen van typische Kikuyubegrippen in het Engels? Waarom schrijft u niet in het Kikuyu?

Ik denk in Kikuyu, maar ik zet het meteen om in het Engels... Het gekke is dat ik niet weet waar de vertaalgrens ligt. Het gebeurt bijna simultaan. Overigens is mijn Kikuyu woordenschat erg klein. Toch voel en denk ik in Kikuyu. Ik zie een situatie in het Kikuyu. Mijn inspiratie, verhalen en karakters ontleen ik direct aan de mensen die mij het meest nastaan. En dat zijn de Kikuyu, wat voor een taal ze ook spreken.

Ik schrijf niet zozeer voor een bepaalde stam of streek. Ik richt me tot de moderne, hedendaagse maatschappij, de stedelijke maatschappij van Kenia. Ook al zijn er veel mensen die Kikuyu of Kiswahili kunnen lezen, toch zijn dat niet de talen die aansluiten op de nieuwe urbane maatschappij. Om vanuit de nieuwe sociale situatie, vanuit het urbane perspectief te kunnen schrijven, heb je een andere taal nodig - een taal die verscholen is in het Engels, omdat de stedelijke cultuur van het Engels doortrokken is. De boeken, de films, de muziek, de reclame, het straatslang, alles is door de Engelse taal aangeraakt.

Als ik een boek over de Kikuyu-tradities zou schrijven, zou ik het wel in het Kikuyu doen. Maar boeken over de stedelijke situatie kunnen, naar mijn gevoel, niet anders dan in het Engels geschreven worden. Daarom is het voor mij ook niet echt een zaak van vertalen vanuit het Kikuyu in het Engels. Het is meer een kwestie van benadering en presentatie: stedelijke realiteit vereist een stedelijke taal en dat is de Keniaanse variant op het Engels.

We praten over het multiraciale karakter van het stedelijke Kenia. Er wonen behalve de Kenianen (het land telt een veertigtal stammen) 150.000 Aziaten (mensen uit India, Pakistan en Bangla Desh) en ongeveer 50.000 Europeanen. Is er van enige wisselwerking tussen deze groepen sprake en kan er misschien al gesproken worden van een nationale Keniaanse literatuur die ook de literatuur van de Aziaten en de Europeanen omvat?

Er is volstrekt geen wisselwerking. De blanke huist in zijn grote kantoor. Hij is de baas, de zwarte mag zijn assistent zijn en de Aziaat staat weer boven de zwarte. You know, the whole shit is there.

Over westerse economische invloed gesproken: de meeste grote bedrijven zijn in Britse handen, dus de Engelsen krijgen de echte banen en het eenvoudige kruimelwerk is voor ons. Misschien is er enige technische samenwerking, maar na het werk gaat de Engelsman naar zijn grote huis in de buitenwijk en gaan wij terug naar onze kleine huizen. Zo gaat het. Aan het economische leven ligt een raciale hiërarchie ten grondslag.

De Aziaten hebben hun goed lopende winkels en verdwijnen na sluitingstijd ook naar hun grote huizen. Ik weet niets van de blanken, noch van de mensen uit India en zij weten niets van mij. Er is hoegenaamd geen gevoel van saamhorigheid. De politici zeggen misschien van wel, maar zij bestaat niet! De meeste blanken zijn hier ook maar tijdelijk, verdienen veel geld, verdwijnen weer en maken plaats voor andere blanken. De Aziaat laat zich niet integreren. Het enige dat je van hem weet is, dat

hij de man is van de winkel met wie je soms zaken doet. Als persoon leer je hem niet kennen. Ook de kennismaking met de blanke ontwikkelt zich door de economische omstandigheden niet tot vriendschap. De economische situatie laat het niet toe elkaar echt nader te komen. Je leeft in een vol-

strekt andere wereld. Het is onmogelijk diepgaand met hem te discussiëren omdat de blanke de zwarte samenleving en omstandigheden niet kent.

De harmonieuze multiraciale samenleving waar de politici prat op gaan, bestaat alleen in de zin dat de Aziaat, de blanke en de zwarte elkaar de hersens niet inslaan. Maar we leven volkomen apart van elkaar. Stel dat het land in een oorlog verzeild raakt, dan zal geen enkele blanke of Aziaat in Kenia blijven om het land te verdedigen. Men zou met geld misschien wel zijn eigendommen willen beschermen maar niet fysiek partij kiezen en waarschijnlijk het eerste het beste vliegtuig nemen en vertrekken. Er zijn bijvoorbeeld ook geen interraciale huwelijken, die het echte begin van een multiraciale maatschappij zouden vormen waarin mensen elkaars kleurgrenzen overschrijden.

We leven in dezelfde maatschappij in hetzelfde land, maar de Aziaat, de Europeaan en de Keniaan proberen niet eens elkaar te begrijpen. Wij proberen niet eens ons als één volk te voelen. Het zal erg lang duren voor je hier kunt spreken van een cultuur die iedereen omvat. Misschien zullen de Aziaten ooit eens hun aversie tegen integratie laten varen. Misschien zal de blanke eens van zijn voetstuk stappen en tussen ons in komen leven. Jij hebt het nu wel over onze nationale literatuur, maar ik woon in Kenia en ik heb nog nooit een Indiase schrijver of een Europese schrijver ontmoet. Wel heb ik een paar blanke redacteuren ontmoet die veel geld verdienen met het schrijven en uitgeven van toeristische boeken over de Masaï en de olifanten. Maar van mij hebben ze nog nooit gehoord!

Graag kom ik nog eens terug op de onafhankelijkheidsstrijd en de Mau Mau beweging. In hoeverre is deze voor Kenia belangrijke periode geboekstaafd en wordt deze verwerkt in de geschiedenislessen op scholen?

De echte Mau Mau geschiedenis wordt niet op school behandeld. Er zijn wel boeken over dit onderwerp, die waarschijnlijk door Europeanen geschreven zijn, in de bibliotheken, maar er wordt geen les over gegeven. Bovendien zijn de meeste boeken sterk verwaterde versies van de werkelijkheid, die niet echt op het centrale thema van het kolonialisme ingaan. De boeken behandelen de economie en het grove feiten-materiaal van het koloniale tijdperk, maar ze vermijden bijvoorbeeld angstvallig het onderwerp van racisme, dat er onlosmakelijk bijhoort - een hachelijke kwestie waar niemand in een zogenaamde multiraciale samenleving zijn handen aan wil branden. Als die al op school behandeld wordt, beperkt men zich tot de bekende legendevorming rond Kenyatta en wat feitenmateriaal over de Nood-toestand. Maar hoe de mensen leefden en wat ze voelden..., werkelijke politieke en sociale achtergrondinformatie wordt niet gegeven. En daar komt de literatuur weer om de hoek kijken, er moet, zoals ik al zei, nog veel meer over geschreven worden, want het zijn de boeken waar de leraren hun inspiratie uit moeten halen.

Voordat dit soort zaken echter in het educatieve systeem opgenomen wordt, zal de huidige politiek drastisch moeten veranderen. Het is in feite toch een politieke zaak. Wij hebben dynamische mensen nodig die integriteit paren aan krachtig optreden. Mensen die dingen veranderen in plaats van ze op diplomatieke wijze ter wille van een schijnbare rust onder controle te houden.

James Brockway
Over een roman, een dichter en een tijdschrift
Engelse kroniek

Eind 1979 heb ik in de kroniek enige aandacht besteed aan het debuut van de Ier Neil Jordan, tijdgenoot van twee andere nieuwe Ierse auteurs, Desmond Hogan en Bernard MacLaverty, die ook in de kroniek zijn besproken. In 1979 had Jordan de jaarlijkse prijs voor het beste verhalend proza-werk van het dagblad The Guardian ontvangen voor zijn debuut, de verhalenbundel *Night in Tunisia.* Eind verleden jaar is Jordans eerste roman *The Past* bij de bekende uitgeverij Jonathan Cape verschenen. De roman is door de New Fiction Society gekozen als een van haar acht herfstaanbiedingen - hardback uitgaven die men als lid tegen een wat verlaagde prijs kopen kan; dit alles om de verkoop van hardback-fictie te stimuleren.

The Past is, zoals een veel forsere roman *Picture Palace* van de thans heel populaire ‘Amerikaan-in-Londen’, Paul Theroux, voor een groot deel op basis van oude foto's (en prentbriefkaarten) gebouwd. De verteller probeert hierdoor, en door de steeds weer ingelaste herinneringen van een oude vrouw, het verhaal van de kinderjaren van zijn moeder Rene na te gaan. Rene was, vermoedt hij, het ‘love child’ van haar moeder, een Ierse actrice van twijfelachtig talent maar toch een tijdlang van grote reputatie, vooral omdat zij de patriottische sentimenten van de Ieren aanwakkerde. Het eindprodukt van dit procédé kan ik niet gelukkig noemen. Het lukt Jordan weliswaar een vage, poëtische sfeer op te roepen en er zijn ogenblikken in zijn roman die op heel geslaagde en treffende foto-opnamen lijken. Maar alles blijft te vaag, zodat de lezer naar meer substantie begint te verlangen. Dus goede momenten, maar te weinig.

Veel toespelingen op Ierse toestanden blijven voor niet-Ieren te duister en de neiging in poëtische mijmering of speculatie te vervallen - als iemand die te veel alcohol in zijn bloedvaten heeft circuleren - is oorzaak van passages die te veel op *blah-blah* lijken. Het Ierse verleden is dus òf te poëtisch òf te weinig echt poëtisch en meeslepend. En is de materie voor anderen werkelijk interessant? Voldoende interessant, om als boek, als *roman* uit te geven? Ik geloof van niet, hoewel Jordan en zijn bekende uitgever daar natuurlijk anders over denken.

Van deze poëtische sfeer van Ierland tijdens de eerste jaren van deze eeuw ging ik over naar de poëtische sfeer van Engeland tijdens de eerste twee decennia van de 19e eeuw. Dat wil zeggen, ik bekeek aandachtig en ik *las* het jongste deel, *Shelley and his World* door Claire Tomalin, van die prachtige reeks (prachtig geschreven, ontworpen en geillustreerd) over schrijvers en andere interessante persoonlijkheden die door Thames en Hudson wordt uitgegeven. Claire Tomalin is redactrice letterkunde bij de *Sunday Times.* Zij was dit vroeger bij het politieke weekblad *The New Statesman* en zij heeft jarenlang literaire recensies in de ‘quality press’ van Groot-Brittannië geschreven. Van Shelley's leven en werk heeft zij een voorbeeldige korte biografie gemaakt, waardoor het beeld van de man als hoofdzakelijk lyrisch dichter en dromer op een rustige maar indringende wijze wordt gecorrigeerd.

Het levensverhaal van Percy Bysshe Shelley zou makkelijk, met een minimum aan verandering, in onze eigen tijd passen en dit is maar een van de redenen, waarom ik later veel uitgebreider over de grote romantische dichter in deze bladzijden ga schrijven.

In Claire Tomalin's biografie zijn de ingrediënten nagenoeg dezelfde als bij de Ierse roman van Neil Jordan. Te weten: een mengsel van poëzie en politiek. Want Shelley mag dan het meest geprononceerd *poëtische* lid zijn van onze beroemde,

in zijn tijd ook verguisde, Engelse, vroeg-19e eeuwse Heilige Drie-Eenheid, Byron, Keats en Shelley, hij is desalniettemin ook de sterkst *politiek*-gerichte van de drie.

In de zinnelijke lyrische dichtkunst van John Keats (de enige van de drie die *niet* van adellijke afkomst was) speelde de politiek geen rol. Byron was het, die de meeste aandacht trok - en de meeste lezers - als opstandige jonge edelman, die in een repressief tijdperk, na de Franse Revolutie en de oorlogen tegen Napoleon, voor de vrijheidsbewegingen in Europa opkwam. Er is in de gedichten van Byron een mannelijke, spottende, satirische humor te vinden, die aansloeg. Hierdoor werd zijn werk veel populairder dan de toch humor-arme verzen van Shelley. Shelley toonde andere, meer zuiver-dichterlijke kwaliteiten, maar hij stak zijn jaloersheid op het succes dat zijn vriend en collega Byron bij het grote publiek wist te boeken niet onder stoelen of banken. De *Childe Harold's Pilgrimage* en *Don Juan* van Byron werden immers bestsellers. Shelley zag zichzelf in het begin meer als schrijver van vlammende pamfletten tegen onrecht en onderdrukking, vol revolutionaire ideeën, dan als dichter. Hij is zelfs met zijn gelijkdenkende vriend Hogg van de Universiteit van Oxford weggestuurd, omdat hij een pamflet over De Noodzakelijkheid van het Atheïsme (*The Necessity of Atheism*) had geschreven en laten drukken, en er daarna een paar exemplaren van in de bekendste boekwinkel van Oxford had laten slingeren. Zijn hele leven lang kwam Shelley telkens weer met zulke geschriften, en ook in zijn gedichten, voor de onderdrukten op.

In de laatste, *A Defence of Poetry*, kwam hij ook voor de dichters op, die hij in zijn allerberoemdste woorden de ‘niet-erkende wetgevers’ van de wereld noemde, maar dit, het beroemdste van al zijn pamfletten, werd pas in 1840, achttien jaar na zijn dood, door zijn toegewijde vrouw uitgegeven. Zij was Mary Wollstonecraft Shelley, auteur op achttienjarige leeftijd van het wereldbekende boek *Frankenstein.*

In Shelley's gedachten is de taal de poëtische taal van zijn tijd. Geladen, dat wil zeggen, met personificaties van abstracte begrippen als het Kwaad, de Macht, de Liefde, geladen ook met hoofdletters en uitroeptekens. Vele van de vroege en enkele van de latere gedichten (zijn beste) lijken volgens de begrippen van onze tijd op zangerige rijmerij. Maar weinigen konden feller te keer gaan dan de zachte (‘gentle’) Shelley, op wie vrouwen verzot werden. Zo heeft Shelley zijn grootvader, aan wie de familie haar geld te denken had, ronduit ‘a bad man’ genoemd, en later zou hij in zijn beroemdste vers *The Masque of Anarchy*, de Britse Eerste Minister de rol van de Moord laten spelen.

Tot de verbijstering en woede van zijn vader Sir Timothy Shelley toonde zijn zoon geen of weinig belangstelling voor het erven van het familiefortuin, hoewel Shelley een jaargeld en flinke bedragen in de vorm van leningen ontving, de laatste met zijn later te erven geld als borg. Consequent was hij dus niet - maar men moet toch dit voor hem zeggen: hij was altijd bereid om zijn vrienden en zelfs om vreemden met geld te helpen als ze in nood zaten.

Shelley was zich zeer bewust van de grote kloof tussen arm en

rijk in zijn dagen, en in de verzen waar hij hierover schrijft wordt zijn elders wat fleurige taal heel eenvoudig en direkt. Zoals, bij voorbeeld, in deze regels uit *The Masque of Anarchy*, waarin de dichter de betekenis definieert, die dat mooie woord ‘Freedom’ voor de armen had:

> For the labourer thou art bread,
> And a comely table spread,
> From his daily labour come
> In a neat and happy home
> ......
> Thou art clothes, and fire, and food
> For the trampled multitude.

The Masque of Anarchy is trouwens door de beruchte Peterloo Massacre te Manchester in 1819 - een soort Sharpeville - geïnspireerd. Een vreedzame openluchtvergadering over parlementaire hervormingen werd in dat jaar door soldaten aangevallen en beschoten, waarbij doden vielen. Zoals zo vaak tijdens zijn korte leven reageerde Shelley hierop met een fel protest in de vorm van een gedicht, waarin hij zijn opvattingen op het gebied van moraal, politiek en economie duidelijk formuleerde. Dit boek van Claire Tomalin is de jongste bijdrage in deze reeks van Thames en Hudson, waarin ook boeken over o.a. Oscar Wilde, E.M. Forster en Aubrey Beardsley zijn verschenen, uitgaven die ik in het verleden in deze rubriek heb besproken. De zwart-wit illustraties, (waaronder portretten, handschriften, spotprenten, landschappen en olieverven door Turner) zijn, zoals ook in de andere delen in de reeks, bijzonder informatief. Men kan telkens weer teruggaan en steeds weer kan men nieuwe, interessante details ontdekken. Maar... deze boeken moet men ook *lezen*, want de teksten zijn allemaal door deskundigen en bekende auteurs geschreven. Het zijn geen *vies romancées.* Bovendien ziet men door het lezen van de tekst hoe goed de keuze van de illustraties is. Dit is in het bijzonder het geval met deze uitstekende kleine biografie door Claire Tomalin.

Voor het virus (of de bacil) die de oorzaak van verkoudheid is, heb ik groot respect. Met al onze moderne middelen kunnen wij het (of hem) nog steeds niet verdelgen. Ik ben dit virus (of deze bacil) ook dankbaar voor de drie dagen die ik onlangs in bed moest doorbrengen, want op een van deze dagen heb ik het januari-nummer van *London Magazine*, nu sinds 1961 door Alan Ross geredigeerd, ‘from cover to cover’ kunnen lezen, met inbegrip van al de (literaire) advertenties.

De literaire kultuur van een land wordt voor een groot deel door zulke tijdschriften gedragen. Wat *London Magazine* betreft, is de draagwijdte van de kulturele belangstelling heel groot en merkwaardig internationaal van aard, wat duidelijk blijkt uit de inhoud van dit jongste nummer.

Ross is recentelijk in Finland geweest en schrijft hierover. Er zal een bloemlezing van vertaalde Finse poëzie bij hem verschijnen. Hij schrijft verder over enkele nieuwe reeksen, maar óók over de zojuist genoemde reeks van Thames en Hudson), èn over het nieuwste boek van de beeldende kunstenaar David Hockney (*Paper Pools*).

Hierna volgt een kort verhaal, vreemd en expressionistisch, door Jonathan Sim, een Engelsman in Griekenland - zijn eerste publikatie. Hij vertelt over een Griekse school waar de chaos de overhand heeft gekregen. Zijn figuren doen denken aan de illustraties op de kaften van Nederlandse pockets van de laatste jaren - die wanstaltige, halfdebiele mensen die men ziet, bij voorbeeld, op de kaft van de Nederlandse editie van *Injury Time* (*Blessuretijd*) van Beryl Bainbridge (Arbeiderspers). Dan komen zes vertaalde gedichten door de bekende Italiaanse dichter Eugenio Montale, door G. Singh (een Indiër?) en een lang gesprek van Alan

Ross met de dichter (en schilder) Charles Tomlinson, die, naar ik geloof, in Nederland bij de Poetry International happenings aanwezig is geweest. Tomlinson vertelt hoe hij in zijn schilderijen soms door Hercules Seghers is geïnspireerd.

Daarna volgt een charmant stuk door romanschrijver Thomas Hinde (pseudoniem van iemand van adellijke afkomst) over zijn wonen buiten Londen en al de perikelen van een schrijversbestaan. Hinde is de auteur van een beroemde eersteling, *Mr. Nicholas*, van 1952, in Penguinuitgave verkrijgbaar en nu is onlangs de roman *Daymare* van hem verschenen - welke roman in de laatste pagina's van dit nummer van London Magazine gekraakt wordt wegens Hinde's pessimistische visie op Engeland vandaag. In de roman voorspelt hij een algehele instorting in het jaar 1981 - dus het is deze zomer maar afwachten.

Wat hierop volgt vond ik het meest interessant van alles: pagina's uit een nog te verschijnen autobiografie door de schilder en toneeldécor man, Robert Medley. Héél interessant, want deze pagina's gaan over het 'Group Theatre' in Londen gedurende de jaren 1932-39, een toneelgroep onder de leiding van de danser Rupert Doone, die mime met dans en het gesproken woord op het toneel wilde combineren. Het Group-theater was het, dat alle vier toneelstukken van W.H. Auden en Christopher Isherwood bracht tussen 1934 en 1939: *The Dance of Death*, *The Dog beneath the Skin*, *The Ascent of F6*, en *On the Frontier.* Het laatste stuk was een 'flop' - Christopher Isherwood noemde het later 'a terrible mistake', en dit kwam, zegt Medley, doordat noch Auden noch Isherwood naar de raad van de producer Rupert Doone wilde luisteren. Men krijgt trouwens van dit uittreksel uit Medley's memoires geen sympathiek beeld van Auden en Isherwood, die blijkbaar geneigd waren de aspiriraties van het Group-theater te onderschatten en te bespotten. Medley is ook van mening dat beiden het Group-theater gebruikten om voor zichzelf grotere bekendheid te verwerven maar dat ze zelf niet bereid waren de Groep te steunen.

Hierna volgen 36 pagina's besprekingen van allerlei soort boeken, over de fotograaf van oorlogstaferelen Don McCullin; over de gedichten van Kingsley Amis, nu verzameld; over Breytenbach; over Angus Wilson, Isherwood, Murdoch, Drabble, Hinde èn over de Amerikaanse dichteres Adrienne Rich, die na een huwelijk en het produceren van drie zoons en drie boeken toch heeft gekozen voor lesbische liefde en feminisme. Haar meningen over de man doen mij denken aan de befaamde 19e eeuwse librettist van de Gilbert & Sullivanopera's, W.S. Gilbert, die in een feministisch liedje in zijn 'comic opera' *Princess Ida* (op het gedicht *The Princess* van Alfred, Lord Tennyson gebaseerd) een docente onder andere laat constateren dat: 'man is only a monkey shaved' en 'man is Nature's sole mistake'. En dát was in het jaar 1884.

Hiermee zou ik deze kroniek besluiten, maar ik wil er toch, achteraf gezien, nog een woord aan toevoegen over een boek dat aan de auteur Forrest Reid is gewijd en dat ook in dit nummer van *London Magazine* is besproken. Waarom? Omdat de bespreker van dit boek, *The Green Avenue: The life and writings of Forrest Reid, 1875-1947*, schrijft dat Reid vandaag bijna vergeten is. Dit was niet het geval gedurende de eerste jaren na de oorlog. Reid was een schrijver van boeken over jongens, die geen boeken vóór jongens waren. Hij was een uitermate rustige homofiel, een pedofiel, in de dagen toen men hierover nooit openlijk sprak. Reid's werk is van een grote verfijning en een grote gevoeligheid. Het is ook *literatuur* en zal daarom, naar mijn idee niet altijd in de vergeethoek blijven. De bespreker David Severn schrijft: 'as Taylor (auteur van deze studie) demonstrates... Reid developed into one of the subtlest and most penetrating psychologists among twentieth century novelists. His genius - and it is no less - consists in his ability to explore areas of experience which no one else has explored in fiction, and to illuminate them with the profoundest understanding'. Praise indeed! zoals wij in het Engels zeggen.

Neil Jordan: *The Past*, Jonathan Cape 6,50

Claire Tomalin: *Shelley and his World*, Thames & Hudson 5,95
Alan Ross (redakteur): *London Magazine*, 30, Thurloe Place, Londen, SW7 (Slechts 1,15)
Brian Taylor: *The Green Avenue: The Life and writings of Forrest Reid, 1875-1947*, Cambridge University Press 12,50

[Nummer 85]

[BZZTôH]

CULTUREEL SUPPLEMENT NRC HANDELSBLAD

Het snelle succes van uitgeverij BZZTôH

DE HAAGSE LITERATUUR

door Jessica Voeten

binnenkant voorplat

ureel supplement

3 — 29.5.81

HANDELSBLAD

3 BZZTôH

6 Zijdebalen

7 Lili Marleen

se Rivièra, speelt zich elk jaar in mei het fameuze filmfestival af. ilmcriticus een vaste bezoeker. Hij schetst de rolverdeling, het decor e handeling van het festival als spektakelstuk.

personages van een filmfestival

lcade in Cannes

De criticus

De koper

De filmmaker

Nol Gregoor
Wim Brakman's Haagse tijd

In 1944, het jaar waarin ik Wim Brakman voor het eerst ontmoette, scheelden wij tien vooroorlogse jaren. Zo moet je dat wel zeggen. Want in die eindeloos lijkende bezettingstijd betekende het nog heel wat meer dan tien jaar leeftijdsverschil. Het betekende o.a. dat voor mij de jaren tussen mijn 17e en 27e - de leeftijd die ik had toen Nederland werd bezet - nog jaren konden zijn waarin ik mijn ambities, gezicht op beeldende kunst en literatuur, de volle kans kon geven. In een goed gevulde boekenkast stonden vrijwel compleet de schrijvers van mijn voorkeur. Gorter, A. Roland Holst, J.C. Bloem, Nijhoff, Du Perron, Ter Braak, Vestdijk. Er waren vriendschappen met niet minder ambitieuze jonge schrijvers, schilders en grafici, die elkaars gezelschap zochten in een tijd met zo weinig expansiemogelijkheden buiten eigen kring en woonplaats.

Binnen die kring viel op een goede dag de kennismaking met Wim Brakman. De aanleiding daartoe zou je in stijl mogen noemen. Bij één van mijn zoekacties door een ontstellend verschraald Den Haag, waar ik in boekwinkels ondanks de leegloop van etalages en voorraadrekken nog iets van mijn gading hoopte te vinden, kwam ik in contact met Frans Zuidwijk, een jongeman die Menno ter Braak als zijn favoriete schrijver had gekozen en alles kocht wat hij nog van hem vinden kon. Aan een vriend, Dick Voerman, vertelde ik van deze ontmoeting en van Zuidwijk's grote kennis van het werk van Ter Braak. Voor Voerman, die door een slechte gezondheid veel aan huis gebonden was, gaf het aanleiding Frans Zuidwijk en mij voor een gezamenlijk bezoek uit te nodigen. Dan zou hij ook Wim Brakman vragen, een jongere vriend van hem met eveneens veel belangstelling voor literatuur. Het werd een samenkomst die een levenslange vriendschap met Wim Brakman heeft opgeleverd. Voerman had de gewoonte, vanwege het leeftijdsverschil van ‘onze schildknapen’ te spreken, maar vanaf die eerste ontmoeting bleek dat er tussen Brakman en mij een wisselwerking mogelijk was die alle overige contacten in veelvuldigheid en intensiteit overtrof. Beiden zeer beschouwelijk en op onszelf gericht, was het vooral een verbale aanleg die ons bijna dagelijks elkaars gezelschap deed zoeken, waarbij de gesprekken zich vaak tot ver in de nachtelijke uren konden voortzetten. Wij hebben over de meest uiteenlopende onderwerpen felle discussies gevoerd, waarbij het egocentrische van onze zelfbetrokkenheid soms voor een vuurwerk zorgde dat de vriendschap weliswaar niet aantastte - daarvoor werd zij teveel gezocht - maar nu niet bepaald harmonisch maakte. In de beginjaren - Brakman was 22 jaar in 1944 - werd van mij nog een zeker overwicht geaccepteerd, maar geleidelijk aan deed zich ook in onze relatie de voorspelbare curve gelden: leeftijdsverschil en volle boekenkast, aanvankelijk blijkbaar toereikend om gespreksverkeer in wat rustige banen te houden, waren van geen betekenis meer voor een snel in zelfbewustzijn groeiende persoonlijkheid.

In de omgang met anderen kwamen de naar binnen gerichte kanten van Wim veel minder tot uiting. Hij was in die tijd wat je een ‘aansluiter’ zou kunnen noemen; zijn verlangen ‘er bij te horen’ was, voor wie aandacht voor hem had, welhaast manifest aanwezig. Juist in dit opzicht bezat hij enkele trekken die m.i. zeer typerend voor hem waren. Zo vermengde hij nooit vriendschappen. Uiteraard was de vrienden- en kennissenkring waar hij via de relatie met mij was gaan bij horen, niet zijn eerste of enige. Hij had vriendschappen van oudere datum die hij daarvan strikt gescheiden hield, met een jaloers aandoende behoudzucht. Ik kende namen, en bij die namen wat anekdotisch gekleurde verhalen, maar zowel de personen die bij die namen hoorden als hun antecedenten, hadden wat mij betreft even goed verzonnen kunnen

zijn; de sferen vermengden zich nooit. Veel uit die achtergrond heb ook ik pas, met de nodige verbazing, jaren later bij de *schrijver* Brakman kunnen lezen. Een enkel detail herkende ik, een enkel gezicht leek vagelijk bekend, maar ondanks hun tijdelijke parallel met onze vroege vriendschapsjaren was hun aanwezigheid in Brakman's leven, voor mij als nieuw.

1944, laatste jaar van de bezetting, Haagse Tijd: v.r.n.l.: Willem Brakman, Nol Gregoor, Leen Müller en Max Velthuis.

Dit kon natuurlijk niet in dezelfde absolute zin gelden voor zijn ouders en zijn broer Jack. Als vriend kwam ik bij hem thuis, maar liever niet, want zijn ouders waren in ouderwetse zin gezagsgetrouwe mensen, voor wie een 'rooie' eigenlijk slecht gezelschap was voor hun zoon. Ik woonde, gehuwd, in mijn evacuatie-woning aan het Weigeliaplein, dus naar mijn kant gaf dat geen moeilijkheden. Het was een druk door vrienden met kunstambities bezocht huis en velen van hen zullen zich de Wim Brakman van toen herinneren: zijn humor, als terloops geuit, zijn ironie, waarin altijd wel iets van verongelijktheid in meeklonk.

Eén van de aardige aktiviteiten waarmee de vriendenkring, bij afwezigheid van andere mogelijkheden, zich onledig hield, was het opvoeren van zelfgeschreven toneelstukken. Dick Voerman was daar sterk in; hij situeerde het gebeuren graag in kringen van de ambtenarij. In één van die toneelstukken kwam een uiterst bescheiden rol voor van een bode, Hoek genaamd. Die rol werd aan Wim toegewezen, en niemand dacht aan meer. Misschien Wim zelf toch wel. Hij had een grote behoefte aan aanzien en erkenning. Zijn reaktie was, als zo vaak, de ironie. Bij elke repetitie begon hij zich uitgebreid voor te stellen: 'Mag ik me even voorstellen, Ecke, uit de beroemde Ecke-scène.' Zijn revanche lag in de eindeloze herhaling, alsof hij er niet genoeg van krijgen kon. Wij hadden dat al lang, en reageerden al bij zijn eerste woorden: 'ja hoor, ik weet het, van de beroemde Ecke-scène'. Zo'n miskenning van mogelijke kwaliteiten - zij waren niet eens in overweging genomen - verdroeg hij moeilijk, al gaf hij zich moeite het in een lachertje te verbergen. Eerst uit het autobiografische in zijn eerste

romans, en vooral in de verhalenbundel *Op weg naar huis*, werd helemaal duidelijk wat hij toen al aan teleurstellende ervaringen achter zich had en hoe hij zocht naar erkenning als een zaak van volwaardigheid en rechtvaardiging. De achtergronden daarvoor gaf hij voordien ook in onze toch zeer persoonlijk gerichte gesprekken niet prijs. Zijn kwetsbaarheid was daarvoor, naar ik aanneem, te groot. Pas in het schrijven zoals hij het bedrijft, konden miskenning en zelfbevestiging elkaar vinden op een niveau, dat alle mogelijkheden tot rechtvaardiging in zich heeft. Meer dan wat ook, kon dit aan zijn schrijven die sterke, vaak emotioneel gekleurde, gedrevenheid geven.

Ouderlijk huis van Willem Brakman, Elsstraat 5, Den Haag. 2e etage, linkerzijde.

Brakman bij Lagere School, Scheveningen.

Geen van zijn Haagse vrienden heeft in Wim Brakman een schrijver gezien. Hij óók niet. Hij was een lezer, kon bij zijn bezoeken langdurig en zonder tekst bij mijn boekenkast staan, steeds weer boeken ter hand nemend en er in lezend zoals alleen een echte liefhebber dat kan doen. Dat de schrijver Brakman geboren is uit de fervente lezer die hij was en is, staat voor mij vast, maar dat deelt hij met veel andere auteurs, al hoort men dat, vreemd genoeg, maar zelden als een geboortegrond noemen. Wellicht is het daarvoor toch te vanzelfsprekend en openbaart het te weinig over de inhoudelijke gegevens.

De betrokkenheid van Wim Brakman bij vormen van kunst zoals die, tegen begrenzingen van allerlei aard in, onder zijn aandacht kwamen, was zeer groot. Het waren voor hem herkenningsgebieden van de eerste orde: hij bezat een

opnemingsvermogen dat zich niet beperkte tot de literatuur. Hij kwam sterk onder de indruk van het gitaarspel van Koos Tigges, die toen al onder vrienden een reputatie had als klassiek sologitarist. Het was voor Wim aanleiding, lessen bij hem te gaan volgen. Er was echter een regelmatig terugkerend gebeuren dat zijn allergrootste voorliefde had. Dat waren de avonden waarop de beeldende kunstenaars onder onze vrienden met grote mappen onder de arm op het Weigeliaplein aanbelden, op de grond of tegen de wanden van onze woonkamer hun laatste werk uitzetten en er een kritische gedachtenwisseling over de kwaliteiten ontstond, die met niets en niemand ontziende scherpte werd gevoerd. Schilders als Kees Andrea, en mijn broer Jan, grafici als Wim Noordhoek, Enno Brokke, Harry Verburg, een tekenaar als Max Velthuys, die later als illustrator naam zou maken, zij stonden hun mannetje als het op een kwaliteitsoordeel aankwam. Er werd vergelijkend gekeken, waarbij door een kritische zuivering de beste bladen of schilderijen overbleven. Het boeiende van deze kunstdiscussies lag in de motivaties; niets werd zo maar terzijde gelegd.

Aan Wim Brakman was dat soms langdurige afwegen goed besteed; hij volgde gespannen de argumentatie en is op die samenkomsten blijven terugzien als onvergetelijke avonden. Zij losten voor hem in wat hij boven alles zocht: toegang tot een kunstbeleven die voor zijn eigen aanleg tot beschouwelijkheid zingevend mochten heten. Zijn toekomst stond, in dat laatste jaar van de bezetting en de verwarrende jaren die daarop volgden, nog allerminst vast. Veel wat hem eigen was, zocht nog naar richting en vormgeving in die vroege Haagse jaren. Veel pogingen kwamen niet verder dan hun moeizame aanlooptijd: de solo-gitaar, de krijttekeningen en eerste schilderijen die hij maakte. Zij zouden op een tentoonstelling van naïeve kunst zeker een goede indruk maken. Maar het was nog niet zijn *taal.* Die zou hij vinden in de opmerkelijke beeldende brieven welke hij mij uit Enschede schreef, brieven die ons door woonafstand belemmerde gesprekscontact moesten compenseren. De problemen van 'wat moet ik worden', hadden hun maatschappelijke oplossing gekregen: Wim Brakman was na een medische opleiding, bedrijfsarts in Enschede. Het was een werkkring die weliswaar de weg vrij maakte naar veel van wat hem eens zo begerenswaardig leek, financiële onafhankelijkheid bij voorbeeld, maar toch één alles overheersende drang oningevuld liet. In zijn eigen woorden: 'laten zien wie een mens als Wim Brakman eigenlijk was.' In plaats van een brief, ontving ik op een goede dag uit Enschede een ouderwets blauw schoolschrift. Het was kennelijk afkomstig uit de schooljaren van zijn schoonzuster, want het etiket vermelde in net handschrift: P. v. Binnendijk - Eng. uittreksel. IVc. Maar een Eng. uittreksel was er niet in te vinden. Toen ik het cahier omdraaide stond er, in een heel wat minder net handschrift, maar dat ik goed kende:

> Beste vriend,
> Ik wil je een verhaal vertellen, alleen ik weet nog niet precies welk. Eigenlijk gaat het mij ook niet om het verhaal, maar om het schrijven ervan. Ik vind schrijven iets verrukkelijks, vooral het langzame a.h.w. verdroomde schrijven, zoo zonder haast of dwang, alleen noterend wat zich komt aandienen, gevraagd of ongevraagd.

De echte Wim Brakman, Willem Brakman voor zijn lezers, had zijn uitingsvorm gevonden. Het was 1960, hij zou nog veel te zeggen hebben.

Aloys van den Berk
Bibliografie

In de publikatie Jan Campertprijzen 1979, uitgegeven ter gelegenheid van de uitreiking van de F. Bordewijkprijs aan Willem Brakman, is een groot aantal bibliografische gegevens verzameld. In onderstaande bibliografie zijn opgenomen a) alle publikaties in boekvorm b) sekundaire literatuur gepubliceerd in 1979, 1980 en 1981, in chronologische volgorde van verschijnen.

- Publikaties in boekvorm:

- *Een winterreis.* Amsterdam, Querido, 1961. (roman).
  - 2e druk 1963 (Reuzensalamander; nr. 22).
    3e druk 1966 (Salamander; nr. 204).
    4e druk 1976 (Salamander; nr. 204).
  - Van der Hoogtprijs 1962.

- *Die ene mens.* Amsterdam, Querido, 1961. (roman).
  - 2e druk 1965 (Salamander; nr. 192).

- *De weg naar huis.* Amsterdam, Querido, 1962. (verhalen).
  - inhoud: De weg naar huis, Bij hoog en laag, Drieluik: de vogel, de vrouw, het meisje, Verjaarsvisite, Aner Hysteros.

- *De opstandeling.* Amsterdam, Querido, 1963. (roman).
  - 2e druk 1966 (Reuzensalamander; nr. 46).

- *De gehoorzame dode.* Amsterdam, Querido, 1964. (roman).
  - 2e druk 1980.

- *Water als water.* Amsterdam, Querido, 1965. (verhalen).
  - inhoud: Een dagje uit met de gepensioneerden, Boer, Herfstmaneuver, Water als water, Huwelijk van hemel en hel.

- *Het godgeklaagde feest*; een beeldroman. Amsterdam, Querido, 1967. (roman).
  - 2e druk 1980 (Salamander; nr. 502).
  - opmerking: in 1969 verscheen in de reeks Qperbacks *Het godgeklaagde feest* als paperback. De oorspronkelijke uitgave van 1967 verscheen in gebonden vorm.

- *Debielen en demonen.* Amsterdam, Querido, 1969. (roman).
- *Kind in de buurt.* Amsterdam, Querido, 1972.
  - 2e druk 1978 (Salamander; nr. 459).

- *Het zwart uit de mond van Madame Bovary.* Amsterdam, Querido, 1974. (roman).
  - 2e druk 1979 (Salamander; nr. 476).

- *De biograaf.* Amsterdam, Querido, 1975. (roman).

- *Glubkes oordeel & Over het monster van Frankenstein.* Amsterdam, Querido, 1976. (novelle en essay).
- *De blauw-zilveren koning.* Amsterdam, Querido, 1977. (roman).
- *Zes subtiele verhalen.* Amsterdam, Querido, 1978. (verhalen).
    - 2e druk 1979.
    - F. Bordewijkprijs 1979.
    - inhoud: Fotograaf, Typograaf, Engel, Karels dwaling, Een zeker onbehagen, Oh God, Oh Montreal.

- *Typograaf.* Amsterdam, Meijer, 1978.
    - oplage 50 eksemplaren.
    - ook opgenomen in *Zes subtiele verhalen.*

- *Vijf manieren om een oude dame te wekken.* Amsterdam, Querido, 1979. (verhalen).
    - inhoud: Liefde als amore, Het kind dat wij waren, Bedlam, Oorsprong en doel der geschiedenis, Portret van een dame.
    - 2e druk 1980.

- *Come-back.* Amsterdam, Querido, 1980. (roman).
    - 2e druk 1981.

- *De gegoeden*; ill. Eric Wittenberns. Utrecht, Reflex, 1980. (Novellenreeks; nr. 4).
    - naast de normale oplage verscheen een luxe editie van 30 eksemplaren.

- Brakman, Willem en Nol Gregoor. *Op het quatrijn.* Oosterbeek, Bosbespers, 1980 (= 1981).
- *Huwelijk niet uitgesloten.* Amsterdam, Querido, (najaar) 1981. (roman).
    - in voorbereiding.

- Sekundaire literatuur:

- *Geerts*, *Leo.* Verhalen van Brakman. *De Nieuwe*, 6 april 1979. (over: Zes subtiele verhalen).
- *Hazeu*, *Wim.* Het diepste verlangen van de mens is er niet te zijn. *Hervormd Nederland*, 3 november 1979.
  (over: Vijf manieren om een oude dame te wekken).
- *Hazeu*, *Wim.* De verlossing van Willem Brakman. *Haagsche Courant*, 21 november 1979.
  (over: Vijf manieren om een oude dame te wekken).
- *Deel*, *Tom van.* Willem Brakman. in: *Jan Campertprijzen 1979.* 's-Gravenhage, BZZTôH, (19 december) 1979.
- *Brokken*, *Jan.* Schrijven; interviews. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. (Grote ABC; nr. 342).
    - het interview met Willem Brakman verscheen in *Haagse Post*, 10 februari 1979.

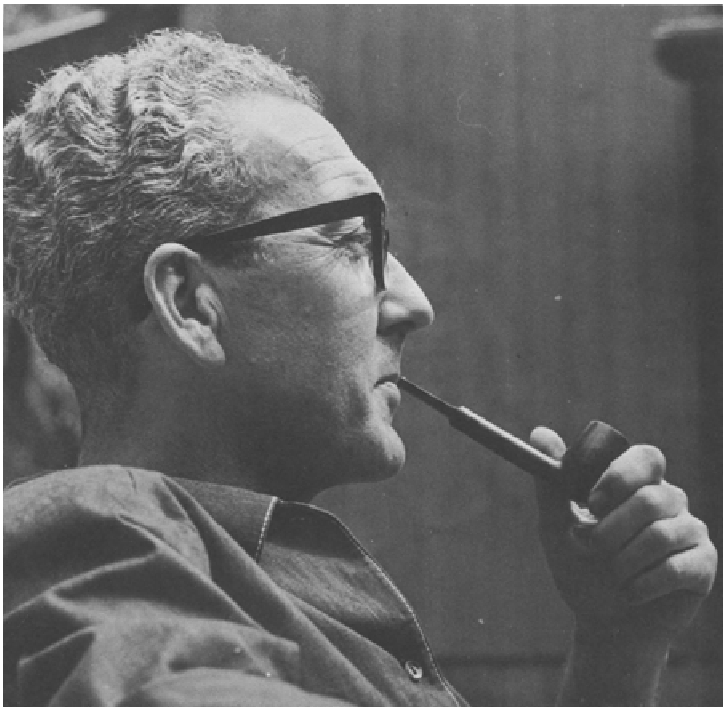
- *Veltman*, *Cees.* Willem Brakman: De mens daalt in waarde en wordt een probleem. *Hervormd Nederland*, 23 februari 1980.
    - interview.

- *An.* De opbouw van het onpersoonlijke. *Hervormd Nederland*, 11 oktober 1980.

  (over: Come-back).
- *Pouw*, *Marjolijn.* Verloren Ithaca. *NRC-Handelsblad*, 17 oktober 1980.
  (over: Come-back).
- *Kuipers*, *Willem.* Zo slim als Odysseus. *De Volkskrant*, 18 oktober 1980.
  (over: Come-back).
- *Verhaar*, *Herman.* De Odyssee van Hendrik Sadee. *Vrij Nederland*, 18 oktober 1980.
  (over: Come-back).
- *Nuis*, *Aad.* Een provinciale Odysseus en zijn Lolita. *Haagse Post*, 25 oktober 1980.
  (over: Come-back).
- *Jonkers*, *Han.* Terugblik naar een oude liefde. *Eindhovens Dagblad*, 25 oktober 1980.
  (over o.a. Come-back).
- *An.* Nieuwe verhalen van Willem Brakman. *De Gelderlander*, 3 november 1979.

  (over: Vijf manieren om een oude dame te wekken).
- *Beek*, *Geert van.* Enkele manieren om je onvergetelijk te maken. *Elseviers Magazine*, 17 november 1979.
  (over: Zes subtiele verhalen, en over: Vijf manieren om een oude dame te wekken).
- *Kuipers*, *Willem.* We hangen aan een vingernageltje boven de afgrond. *De Volkskrant*, 18 november 1980 (Boekenbijlage).
    - interview.

- *Moor*, *Wam de.* Een onvergetelijke Brakman en het academisme van Meijsing. *De Tijd*, 28 november 1980.
- *Junge*, *Chris.* Come Back. *Plug*, 14e jrg., no. 156, dec. 1980, blz. 12-13.
  (over: Come-back).
- *Deel*, *Tom van.* Recensies. Amsterdam, Querido, 1980.
    - interviews eerder verschenen in o.a. *Trouw* en *Vrij Nederland.* Opgenomen zijn de recensies over *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*, *De blauw-zilveren koning* en *De biograaf.*



Schrijven is scheppen in de schemering
Johan Diepstraten in gesprek met Willem Brakman

Het verhaal 'Fotograaf' in 'Zes subtiele verhalen' *is de aanzet van een autobiografie. Je beschrijft een foto waarop je ouders staan en je eindigt met: 'Daar zitten ze, ik ben ouder dan zij toen samen, de foto is elke keer geler, het wordt tijd dat ik hen vergeef.' Waarom juist de laatste woord?*

Ik kan me niet aan de indruk ontrekken dat ik een zeker verlangen ken om er niet te zijn. Een merkwaardig thema, want je kunt antwoorden: hang je dan op. Maar daar draait het natuurlijk om. Het is een verlangen naar een ander wijze van *zijn*, een heimwee dat in extreme zin zó geformuleerd wordt. Aan die verleiding kan ik me niet onttrekken. Zo'n werkelijke jubeltocht vind ik het leven niet. Maar ik bedoel niet: 'Was ik maar dood'. Als je me vraagt om het te preciseren, dan blijf ik hameren op een vervuldere vorm van zijn, minder schrijnend en met alle thema's waaruit mijn werk bestaat verzoend.

Je moeder figureert op een bijzondere manier in je werk. In het titelverhaal van de bundel 'De weg naar huis' *beschrijf je hoe je als klein jongetje de liefde voor je moeder ervoer: '(...) toen hij zich voorstelde hoe zijn moeder nu buiten over het tegelpad alleen naar huis liep, schoten de tranen weer in zijn ogen.' (p. 40)*

Ik heb van mijn moeder op een, laten we zeggen, niet normale wijze gehouden. Dat heeft merkwaardige consequenties gehad, omdat het een liefde was die ik eenvoudig voor mezelf wilde afschermen en bewaren tegen invloeden van buitenaf. Het was zelfs zo dat ik de activiteiten die van een normale jongen worden geëist, opvatte als een verraad aan die liefde voor mijn moeder. Ik heb ooit wel eens gezegd dat ik de liefde voor mijn moeder zo hoog achtte, dat ik die zelfs heb losgemaakt van haar gestalte. Het werd meer een innerlijke toestand, een soort innerlijk licht en alles wat deze intimiteit en tederheid bedreigde, liet ik niet toe. Zo ontstond voor mij bijna een plicht tot dadenloosheid en tot ingekeerdheid en, op maar een smalle richel die nog over bleef bewoog ik mij. Dat wonderlijke element vind je in bijna al mijn boeken terug: in een tranceachtige toestand dwalen door de stad, een afschermen tegen het leven en binnen een kleine marge waar nog zonder schuld kon worden genoten en zonder verbod worden liefgehad.

De verveling die in mijn boeken zo'n grote rol speelt, is alleen maar te verklaren vanuit dit uitgangspunt. Verveling wil namelijk zeggen: een grote ingekeerdheid afschermen tegen alles wat het leven aanbiedt. In de hoogtijmomenten van de verveling wordt dat een totaal bezitten in een totale onthouding.

Deze merkwaardige geestelijke structuur heeft mijn moeder altijd voor mij vertegenwoordigd. Die gerichtheid op haar heeft mij verschrikkelijk veel kwaad gedaan. Het heeft mij ten opzichte van het leven bijna dadenloos en vijandig gemaakt, omdat ik zoveel te beschermen had. Waar iemand zo'n geweldig liefdegevoel koestert dat hij zuiver en intiem en alleen voor zichzelf wil houden, daar schiet de liefde ook altijd tekort. De echte minnaar is altijd een teleurgestelde, hij mint nooit genoeg en hij wordt ook nooit genoeg terugbemind. In het boek dat in het najaar 1981 uit gaat komen, heb ik precies proberen te formuleren op welke wijze ik dat heb beleefd.

Hoe moet ik nu je dagelijkse leven voorstellen toen je naar de lagere school ging?

Ik verveelde mij zoals gezegd veel. Altijd was er een scheidingswand tussen mij en het schoolleven. Ik had het idee dat ik aan de ene kant van de ruit stond, en de rest aan de andere kant. Een zeker vervreemdingseffect heeft mij nooit verlaten.

Een onverdeelde vriendschap onder jongens heb ik nooit gekend. Het was altijd problematisch omdat ik aan hun eisen niet wilde of kon toegeven. Het ligt voor de hand dat zo iets op een onmetelijke wijze schadelijk is voor de psychische uitgroei van een mens.

In poëtische zin mag het wat hebben opgeleverd, in het leven van alledag is het een zware last. Ik heb daar in mijn leven mee geleefd als met een onstilbaar verdriet, een verlangen en heimwee waarvan je zegt dat het niet alleen onstilbaar is, maar waar ik ook niet eens om verlost wilde zijn. Ik heb het wel eens beschreven als *een verdriet*, *waar ik niet om getroost wil zijn.*

Ik ben intelligent en analystisch genoeg om te weten wat dat heeft verwoest in mijn leven. Er bestaat een legende van een kruisridder, een beruchte vechtjas, die zich liet overhalen tot een weddenschap. Hij had gezworen dat hij de hele weg naar huis terug zou afleggen met een brandende kaars, de vlam mocht niet doven daar ging het om. Hij gaat er voor achterstevoren op zijn paard zitten, wordt overvallen en bestolen, maar het enige dat voor hem telt is dat hij het vlammetje brandend houdt. Het wordt hem steeds dierbaarder en hoe langer hij het brandend houdt, hoe kostbaarder het wordt. Hij laat zich beledigen, uitschelden en beroven, maar het vlammetje blijft branden en hij wordt een heel ander mens. Hij is iemand geworden met een innerlijk licht dat hij naar huis draagt. Dat is wat ik bedoel: je kunt vanaf jeugdig knaapje dat niet ongestraft met je meedragen, zonder er in ieder geval iets wezenlijks met je gebeurt.

In die zin heeft mijn moeder me veel zegen, maar ook veel leed berokkend. De dichter Bloem schreef: ‘Het verlangen is ons kostbaarste bezit’, maar dan zeg ik: dat is mooi en als dichtregel prachtig, maar *beleef* het maar eens. Dat is niet zo eenvoudig.

Wat was je moeder voor een vrouw?

Zij was heel eenvoudig en had een grote practische instelling. Ze was verpleegster en altijd als er in de buurt iets beroerds aan de hand was, werd zij erbij gehaald. Ze was kordaat, practisch en in geen enkel opzicht ál te moederlijk of al te lief. Haar handen zaten vrij los.

Er was in haar weinig poëzie neergelegd. Zij zou ook op de Bijbel zweren dat ze nooit iets gemerkt heeft van hoe ik van binnen was als klein jongetje. Ze heeft haar hele leven geloofd

dat ik helemaal niet zoveel van haar hield. Ze gaf de voorkeur aan mijn broer en vond mij maar een kouwe kikker, een koel ventje. Dat was ik ook: ik heb haar nooit gezoend, tenzij vluchtig op de wang. Je zou kunnen zeggen: een tragisch misverstand. Zij is gestorven met de gedachte dat haar jongste zoon... ja hij heeft zich nooit aangesloten... hij was *anders.*

In 'Die ene mens' *schrijf je: 'Er was nooit over gepraat, het dokter worden was een geschenk van mijn moeder. (...) Zijn moeder maakte een dokter van hem. (...) Hij rekende het zijn moeder aan. Zijn moeder hielp en alles hielp zijn moeder en hij was een ondankbaar kreng, een onzoon, iemand die 's nachts zonder geluid uit bed kroop en met zijn vinger in zijn keel aan de wastafel ging staan omdat hij dacht dat hij braken moest en niet kon.' (p. 51)*

Mijn moeder had een voor die tijd niet eens zó abnormale eerbied voor doktoren. Eerst had je God en dan de dokter. Als zij de huisarts riep, werd je helemaal verschoond, nieuwe lakens kwamen op je bed en tot die man kwam, lag je daar als op een altaar.

Ik koos voor datgene wat mijn moeder het meest bewonderde. Dat is op zichzelf al het bewijs hoezeer ik mij die plaats voor behield. Dat ik aan het vak zo de pest heb gekregen is op zichzelf ook niet oninteressant. Het heeft wel degelijk te maken met een element van zich te kort gedaan voelen, dat de grote minnaar nooit verlaat.

Het is het talent van de volmaakte minnaar dat hij de teleurstellingen niet laat degenereren tot haat en wrok. Maar ik heb me er niet aan kunnen onttrekken. Het heeft de gestalte aangenomen van een arts die niet lukken wil. Ik heb het vak altijd met een opvallende tegenzin uitgeoefend. Het gekke is dat ik wel met fabelachtige interesse gestudeerd heb. Ik was, nu kan ik het gerust zeggen, een van de briljantste studenten. Nadat ik afstudeerde, ging ik de militaire dienst in en werd officier van gezondheid. Ik vond het walgelijk. Ik stond met één been op een stoel en voor me langs schoof een eindeloze slang van over de tweehonderd man. Ze hoefden niet eens stil te staan, en schuifelden maar door. Nu ik heb het vak nooit met plezier uitgeoefend. Alleen een half jaar ongevallenchirurgie in mijn tijd als bedrijfsarts. Alles wat in de kreukel zat, schreeuwde, kermde, kreeg ik binnen en hielp ik. Het kon niet zinvoller. Ik denk er nog vaak met heimwee aan, dat was goed werken, eenvoudig en overzichtelijk.

Je moeder is niet los te zien van de erotiek. In het verhaal 'Aner hysteros' in 'De weg naar huis' *is te lezen (p. 166): 'Verpleegsters hadden iets van hoeren; ze werden door velen op dezelfde wijsze begeerd, door hongerige ogen opgevreten op zaal door mannen met scheefhangend hoofd, prop in de keel en een warme steen in hun buik.' De sexuele aantrekkingskracht van de moeder beschrijf je in* 'Kind in de buurt' *(p. 10): 'Mijn moeder verdomme, ze had prachtige handen, die zie je tegenwoordig niet meer, zachtrood van de was en met mooie duimen. Borsten had ze als champagneglazen, billen van albast, kuiten die het stille strand deden verstarren. Zo was en zo is ze, overal zie ik haar.'*

Nu ik dat zo hoor, verrast het me toch een beetje. Die lichamelijkheid van je moeder werkt onluisterend hè? Waar de geest zozeer materie wordt, is er altijd een ontluisterend element. Die sexuele momenten ten opzichte van een moeder liggen altijd wat duister. Ik heb eigenlijk nooit ook maar iets ervaren van oedipale situaties. Ik bedoel het lijkt me zo'n vereenvoudiging, in de werkelijkheid is het vanaf de start al zeer complex. Ik weet nog goed dat ik een keer de trap afkwam en mijn moeder zag staan voor de wastafel, zij was té bloot naar mijn gevoel. De vlekken kwamen gewoon voor mijn ogen omdat opeens zo'n vreemd element bruut, onhanteerbaar,

onhandelbaar, naar binnen kwam dat mij diep schokte. Je zou kunnen zeggen: alsof de lichamelijkheid van mijn moeder me evenzeer confronteerde met de mogelijkheid van verraad aan haar liefde een soort spotbeeld maar tegelijk zeer aanlokkelijk, ja hoerig. Mijn moeder was verpleegster en om mijn moeder nu een hoer te noemen, daar ligt een zekere behoefte om het zuivere te bezoedelen. Het zuivere roept het onzuivere op en vice versa. Voor de werkelijk levende geest is die volheid pas dan aanwezig als ook de schaduwkant wordt meegenomen. Maar om mijn moeder waren te veel zieken, te veel smachtende blikken, gekreun en gezucht, van dankbaarheid, te veel hysterie voor mijn gevoel en misschien zag ik er wel een karikatuur in van mijn eigen gevoelens. De volmaakte minnaar kan zijn objekt misschien delen met anderen, de ware minnaar kan dat niet en ik ook niet. Het is dan natuurlijk niet de moeder die zich blootstelt aan zijn blikken maar de hoer, zo liggen die dingen. We hadden een buurvrouw, buurvrouw Paap, zij was een oerlelijke vrouw met lelijke tanden, maar haar vond ik in die tijd wonderschoon. Ik heb die vrouw van porie tot porie met de blik afgetast, maar zij was natuurlijk een substituut want buurvrouw Paap en mijn moeder waren als een twee-eenheid. Ik heb het ergens uitgebreid over de borsten van buurvrouw Paap, maar in wezen zijn het natuurlijk de borsten van mijn moeder. Een zeer eenvoudig voorbeeld, in werkelijkheid wordt dat zeer gecompliceerd, en moeizaam.

Ik heb eens het Bilder-Lexicon der Erotiek doorgebladerd, dan zie je pas goed wat een strompeltocht, wat een ploetertocht de mens onderneemt naar dat mysterie van het orgastisch paradijselijke punt, een staalkaart van de onmogelijkste truukjes. Je wordt er akelig en miserabel van. Ja, het is een duistere en complexe wereld met zoveel krochten en spelonken dat je je opeens kunt voorstellen hoeveel er kan gebeuren in zo'n kind. Klein Duimpje in het donkere bos heeft zich ongetwijfeld doelgerichter gedragen dan vele kleine kereltjes in dat geestesgebied waar het om de verdommenis niet meevalt en waar de consequenties zo geweldig zijn.

In 'Die ene mens' *staat dat je moeder altijd de geur van de dood met zich meedroeg.*

Zij was altijd zozeer bezig met zieke mensen dat zij er altijd bijgehaald werd als er iets gebeurde in de buurt. Het was alsof er een contract bestond tussen mijn moeder en de dood. Tenslotte ontstond er ook zoiets als een omkering; als zij uittoog,

ging er iemand dood. Zij kon ook zeer uitgebreid verhalen *hoe* iemand de pijp uitging. Vandaar dat de dood een geur kreeg; lisol, zeep, wit gesteven schorten, mijn moeder.

Toen ik spoorstudent was tussen Den Haag en Leiden nam mijn moeder veel oude vrouwtjes op kamers en die gingen dan dood. Demente vrouwtjes vaak die almaar tegen de deuren sloegen en riepen. Ik had wel mijn eigen kamer, maar ik vond het toch een doodgriezelige aanwezigheid in huis. Soms hoorde je gestommel en nachtelijk gedreutel en dan was het weer stil en dan verscheen er oud meubilair in de huiskamer en dat was georven.

Zieke mensen kregen veel aandacht van mijn moeder, aandacht die zij ons onthield. Het huis verkommerde, er werd niet meer schoongemaakt, er werd practisch niet meer voor het eten gezorgd. Mijn vader sneed brood op een krant. Ja, het werd een verkommerd gezin, alle aandacht ging naar de zieken. Daar ligt toch ook wel een wortel voor de moeilijkheden die ik altijd met mijn vak heb gehad. Een soort herhalingsoefening van de oude jaloezie, een soort 'zo, dan jullie waren het...'. Een zekere jaloersheid op de dood zelfs, kun je zeggen, want de dood lag altijd in het centrum van haar bemoeiingen, die hadden wat met elkaar.

De houding ten opzichte van je moeder is veranderd? In 'Debielen en demonen' *schrijf je (p. 59): 'De winter werd steeds kouder en het was alsof alles langzaam verschrompelde en versteende. Ik zag het nog het meest aan het gezicht van mijn moeder dat harder werd en grijzer, met smalle neus en naar binnen gevouwen lippen zodat ze een heel kleine mond kreeg. Ook werd ze lelijker'.*

De liefde voor mijn moeder is in realiteiten en banaliteiten ten onder gegaan. Maar dat zegt niets: als ik het heb over mijn moeder dan is het in mijn kinderperiode geweest waarin ik intens van haar hield. Tegen de fase van ontluistering heb ik nooit goed gekund. Dat vind ik nog zo en dat is op zichzelf gruwelijk. Dat komt omdat ik zoveel dierbaars heb zien kraken en kreunen. Ik denk nog vaak met veel weemoed en verdriet aan de tijd dat ik kind was. Zo vol, zo intens sta ik nooit meer in het leven, dat is voorgoed voorbij. Het blijft als een soort oerheimwee hangen. Musil heeft eens gezegd dat een schrijver zijn kindheid nooit weet te overwinnen en dat blijft hem achtervolgen. Ik geloof daar absoluut in, dat de mens een regio bewoond heeft, die hem voor altijd heeft vervuld met de ergste verschrikkingen, maar ook met de diepste gelukgevoelens.

Ik had over mijn jeugd liever geschreven met groot vakmanschap, *nu* heb ik een grotere kracht en inzicht om erover te schrijven. Ik heb er altijd spijt van gehad dat ik ben *begonnen* met te schrijven over mijn jeugd, dat zou veel later moeten.

Het verhaal 'Typograaf' in 'Zes subtiele verhalen' *begint als volgt: 'Op de hoek van de Raadhuisstraat kwam ik de geest van mijn vader tegen, tussen oerlelijke lampekappen, glimmende droogkappen en elektrische scheerapparaten liep hij haastig op mij toe. Ik herkende hem met een lichte ergernis want het is niet de eerste keer dat de taaie oude mij in een of andere etalage opwacht, hij heeft wat dat betreft geen voorkeur en maakt slim gebruik van mijn spiegelbeeld.'*

Ik lijk op mijn vader, en er is de gebruikelijke schuld, dat bedoel ik ermee. Ik denk bij wijze van spreken aan de krant die ik ga kopen, ik kijk in een etalage en dan staat mijn vader daar. Hij ligt natuurlijk op de loer. Hij komt naar voren met een grote vertellende kracht, daarmee is bewezen dat hij zijn kans heeft afgewacht.

Mijn vader bewonderde ik enorm. Ik vond mijn vader ook een mooie man. Ik kon werkelijk zo jong als ik was met vreugde en genoegen naar hem kijken. Hij liep vroeger urenlang met ons. Ik had echt het idee: zolang die man er is, kan me niets gebeuren.

Dat heb je beschreven in het verhaal 'Bij hoog en bij laag', in de verhalenbundel 'De weg naar huis'. *'Hij was moe, zijn vader bukte zich en nam hem in zijn armen. Zo droeg hij hem voort. Achteroverliggend zag hij door de wiegende gang een schommelende witte hemel boven zich, door een dicht netwerk van takken ondersteund, waarin vele onzichtbare vogels tekeergingen. Zijn vader zette hem neer en stiet een harde schreeuw uit, zodat de ontelbare spreeuwen wegvlogen in een grote fladderende wolk. Zo'n hemelvaart, dacht hij, wiegend onder een witte hemel te worden voortgedragen door een man die hij zijn vader noemde, een man met vogels in zijn stem... dan zou het niet zo erg zijn... en met die gedachte sliep hij in.' (p. 69)*

Nu ik dit weer hoor, ontroert het me enorm. Wat ben ik daar allejezus ver vanaf gedwaald. Van dat vermogen om zo getroost te kunnen zijn. Het heeft toch maar eens tot de mogelijkheden behoord dat iemand je oppakte en in zijn armen nam en zei: 'Nu is alles goed'.

Dat kan nooit meer bestaan, er bestaat geen voor mij denkbare situatie meer waarin ik kan zeggen: 'Dit is het absolute getroost zijn'. Dat is weg, dat heeft zijn eigen momenten gehad. Maar je begrijpt nu wel dat waar de aanvangsaccoorden zó liggen, de rest alleen maar uit dissonanten bestaat. Want wat heeft die man anders kunnen doen dan teleurstellen. Wie zo tot een bijna absolute macht verheven is in de ogen van zijn zoon, kan alleen nog maar schokje bij beetje steeds meer teleurstellen. Dat is het drama van mijn vader: hij werd steeds kleiner, steeds gewoner, steeds banaler. De ontluistering is niet een lieve, maar een harde ontluistering. Het kritische oog van een kind is te hard vaak, daarbij bij mij ook nog masochistisch.

Zo heb ik mijn vader met de grond gelijk gemaakt, als protest tegen het leven en uit genegenheid voor de oude. Een vadermoord uit liefde. Je kunt wel aanvoeren dat het niet zo had moeten zijn, maar de realiteit laat zien dat je het iemand ook kwalijk neemt dat hij zich láát ontluisteren. Het is niet zo dat je alleen maar zegt: 'Ach, God, daar gaat hij nou', maar je neemt het de eens zo onaantastbare figuur linea recta kwalijk.

De vader van Tineke in 'Aner hysteros' heeft niets met jouw vader uit te staan, denk ik. 'De trouweloosheid: voor de rest lag deze vader achter het smartelijk zwijgen van de moeder verborgen. In iedere man school het beest, dat was zeker, en iedere hand die Wunnemeiden uitstak liet de sater dansen in haar hoofd.' (p. 165)

Dit is inderdaad een ander soort vader: misschien een dondersteen, een rotschoft, maar enige mannelijkheid is in hem toch niet te ontkennen. Je kunt daartegen bezwaren hebben, maar niet die van ontluistering en onttakeling. Mijn vader bleek een brave man, een tè nederige man. Ik zou in dit geval de woorden van mijn moeder aan kunnen halen: *géén man.*

Terwijl ik hem in mijn jonge jaren bewonderde als een man met spierballen. Ik heb dat met veel pijn zó kunnen schrijven omdat ik weet dat ik eens tegen hem opgekeken heb, ook vanwege de verhalen dat hij mensen redde uit de zee. Later moet je je realiseren dat het niet zo is geweest en dat vergeef je iemand niet op een of andere wijze.

Mijn broer Anton was een geweldige vrouwenjager, hij was de broer van mijn moeder. Drie of vier keer getrouwd, verstekeling, hij kroop in de schoorsteenpijp van een oceaanstomer en rolde er uit als gerookte ham, hij jatte zat in het gevang en was vaak dronken. Het zwarte schaap van de familie, hij werd fluisterend besproken als in eerbied, met hem was altijd wel wat. Zo was mijn vader niet.

Er was altijd een soort wrijvingsvlak tussen mij en de realiteit. In de oorlog bijvoorbeeld verrekte iedereen van de honger, maar ik had een vriend wiens vader voor meel, boter, reuzel en spek zorgde. Bij ons thuis waren geen sigaretten, maar dáár lagen de pakjes tabak altijd. Waarom is godverdomme toch iedereen slimmer,

dacht ik, hoe kan dat nou? Ik vond het wel zielig voor mijn vader. Daar liggen merkwaardige haatbronnen. Ik vond het heel vernderend. Mijn realtie tot de werkelijkheid is altijd zeer problematisch geweest.

Het verhaal 'Aner hysteros' eindigt ermee dat Wunnemeiden zijn vader in een droom levend begraaft. '"Een graf is als een

dood gezicht", *zei mijn vader gesmoord*, *"je komt er nooit mee klaar"'. (p. 205)*

Schuld, schuld, je kunt niet anders dan zand na zand, laag na laag erover storten om maar te bedekken wat zich niet bedekken laat: de arme afgetakelde, het ontluisterde restant. Je krijgt het nooit helemaal toegedekt, om je liefde van toen.

Wat overblijft is schuld, de stem van toen, die stem blijft klinken.

Nu ben je zelf vader.

Maar niet zo'n vader als de mijne. Het vaderschap is veranderd van kwaliteit. Ik heb heel anders met mijn zoon omgegaan, veel meer op voet van gelijkheid. Ik heb nooit zo de vader over hem gespeeld, ik ben nooit de vader voor hem geworden zoals ik mijn vader zag. Ik heb me veel meer overgeleverd als de man die ik ben met al mijn zwakheden en angsten, twijfels, verlangens en teleurstellingen. Dat is geen man die zich laat ontluisteren.

Ik heb op twee verschillende plaatsen identieke fragmenten gevonden die belangwekkend zijn. In 'Aner hysteros' staat: 'Je zat te spelen voor de kachel en ik stond voor het raam, ik dacht: ik ga mij voortplanten in mijn zoon, ik zal in hem doordringen tot aan het diepste punt en hij zal mij nooit meer kunnen vergeten'. (p. 204) In 'Debielen en demonen' *(p. 128): 'Wees mijn aarde, laat mij bij je neerliggen, kindlief, tot je ingaan, je bekennen. Ja, met deze lendenen wil ik mij nog voortplanten voor ik sterf. Onze zoon zal weet hebben van de dood, van de eenzaamheid, de pijn van binnen kennen, God weet geboren worden in het teken van de kreeft en hij zal jouw ogen hebben, zacht en rond en de traanklieren die daar bijhoren.'*

Het eerste citaat herinner ik mij heel goed, dat ik daar zo aan het raam zat en dat er een lantaarn was aan de overkant, het sneeuwde en mijn vader kwam thuis van zijn werk. Hij haalde de slee van zolder, zette ons erop en daar gingen we. Dat vond ik zoiets onwaarschijnlijk prachtigs. Het is moeilijk om uit te leggen, die dingen wankelen altijd zo op de rand van lulligheid, maar het was van een ongehoorde pracht, zozeer zelfs dat ik vaak de indruk heb dat je dit soort momenten *op een andere wijze* vertelt. Je kunt een gedicht maken over de archaïsche Apollo zoals Rilke gedaan heeft, terwijl misschien de bron een dergelijk belevingsmoment is geweest. Dat bedoel ik: het is inhoudelijk zo geweldig dat het de contouren van het verhaal bijna niet kan dragen.

Ik zie het nog voor me, mijn broer voorop de slee en ik daarachter, mijn vader liep met het touw. Het was in de tijd dat er nog geen auto's geparkeerd stonden, dus iedere straat glom breed in de vorst en dan zag je daar weer zo'n mooi plekje oranje lantarenlicht aankomen, dan in het licht, dan weer in de schaduw en in de verte weer licht. Een soort zegening na zegening en daar voorop liep de man die alles tegenhield wat kwaad was en alles toeliet wat fijn was. Dat was je vader. Ik zal mij voortplanten in mijn zoon wil zeggen: ik zal iets doen wat hij nooit meer zal vergeten en dat heeft hij ook inderdaad gedaan. Ik heb het altijd een superbe moment gevonden.

In 'Een winterreis' *zegt Akijn (p. 134): 'Het leven is een geschenk dat ons langzaam weer wordt afgenomen, de tanden vallen uit, het haar waait van het hoofd, gewrichten verstijven, smaak, gehoor, gezicht, alles gaat met de muziek mee... de weg naar de vrouw wordt afgesneden... ach ja en die leegte zou dan moeten worden opgevuld met "het zich bezinnen op het vergankelijke, een rijper inzicht*", *maar in de praktijk is het maar al te vaak de pest van het* "*niet meeren nooit meer*"'. *Wat we dus ook doen, veel haalt het niet uit, denk ik dan. Maar daar staat tegenover dat je de zin*

van het schrijven noemde: tonen dat het leven zinvol is. Is dat laatste in tegenspraak met wat Akijn beweerde?

Het simpele feit dat de mens in staat is om dat waar te nemen, het als een verdriet, als een gemis in zich te laten opkomen, bewijst het bestaan van de zin al, het is daar in vóórondersteld. De mens die worstelt om zin, ontkent ook niet de zin, hij is niet iemand die zegt: ik leef in een zinloze wereld. Dat het leven zinvol is, is altijd een desideratum, dat moet je eenvoudig vóóronderstellen wil iedere uitspraak die je doet, zinvol zijn. Zinloos is dan logisch al onmogelijk.

Maar leven in de zin is een heel ander vitaal gebeuren, het is niet zo dat de mens met twee open handjes het erin gelegd krijgt, hij moet er een activiteit voor ontplooien, het keer op keer opnieuw opsporen, en als het kan 'tonen'. Het begrip zin is niet zo eenvoudig, maar verwijst toch naar horizonnen waaraan alles wat hier staat opgesteld, betekenis ontleent.

Je zei eens: 'Het leven is te moeilijk voor een mens, het is een te zware gang, een te zwaar lot?

Het is een uitspraak van het kaliber: het regent, maar ik geloof het niet. De zin die je net aanhaalde is merkwaardig, maar hij is ook van een grote poëtische kracht. Want denk er eens over na om de geest zo'n grote macht toe te kennen dat je kunt zeggen: het regent, maar ik geloof het niet. Het is de oppermacht van de realiteit, gebroken door de niet geringe macht van de geest. Het leven is te zwaar voor een mens is natuurlijk een tegenspraak, want het leven waar deze uitspraak het over heeft, is het menselijk leven, waarmee de uitspraak al ontkracht is. Er wil alleen maar als het ware mee gezegd zijn dat er gezocht werd naar een formulering waarin de werkelijke zwaarte van het leven niet uit te spreken is. Zo zwaar vind ik dat, en zo groot is de macht van de geest dat het onuitsprekelijke kan worden gezegd. Zo van: lees maar, er staat niet wat er staat.

Ik bewonder het fenomeen van de taal, ik vind het steeds weer raadselachtig. In mijn beste momenten kom ik tot poëzie, maximale taal die een wereld schept. Ik heb daar zo'n behoefte aan dat ik een wijze van schrijven heb ontwikkeld waarvan ik zeg: ik bouw mijn verhalen op in afgeronde eenheden, die ik schrijf om een paar laatste zinnetjes mogelijk te maken.

In je essay 'Bij nader inzien' (Revisor, VI/5) schrijf je 'dat het eerst dan volledig als slot aanwezig is, indien het terugverwijst naar ieder moment van het verhaal.' Laten we die uitspraak eens toetsen. De roman 'Kind in de buurt' *eindigt met: '"Jan, Jan", snikte Adelheid, "overdrijf toch niet zo"'. (p. 112)*

Het is natuurlijk een ongelooflijk mooi slot omdat zich daar het drama tot in de laatste vezel voltrekt. Zijn vrouw begrijpt helemaal niets van het drama, de man is inderdaad in een absolute eenzaamheid terechtgekomen. Ik zou geloof ik nooit meer een betere zin kunnen schrijven die de gruwelijkheid van het alleen dood gaan zo goed aangeeft.

'Het zwart uit de mond van Madame Bovary' *eindigt met: 'Hoe leeg is alles'. (p. 144)*

Eerst hoort die man allerlei zeer humane geluiden, eten wordt klaargemaakt, gerammel en getinkel van kopjes, iedereen verheugt zich op het eten en dan zegt hij met een heel naakt en sober zinnetje: 'Hoe leeg is alles'. Daar heb je de enorme dissonant die de zielepijn van hem aangeeft en de diepte waaruit het opstijgt.

'Debielen en demonen' *eindigt euforisch: '"Nou ja", zei ik tenslotte, "het staat ons allemaal te wachten", en ik versnelde mijn pas'. (p. 130) De roman* 'Come-back' *heeft ook een verwachtingsvol einde: '"Ik ben ook benieuwd", zei ik en startte de motor'.*

Debielen en demonen speelt zich af in de oorlog en dat is een tijd waarin de mensen bezig zijn elkaar dood te maken. Ik herinner mij een film over Vietnam. Je zag daarin een keurige man, een dynamische werker en een voorbeeld voor allen, in zijn auto stappen. Maar in plaats van naar kantoor gaat hij naar een vliegtuig dat tot de nok is gevuld met de

ellendigste bommen, die hij even later met een grote vanzelfsprekendheid laat vallen op mensen. Daar ligt toch een schizofreen element. Maar je moet over een geweldige geesteskracht beschikken om te beseffen hoe gek zo iets is. Wij leven in het grootste griezelverhaal dat er bestaat maar blijkbaar is het inzicht daarvoor afgestompt. Zo'n brave huisvader stapt in een vliegtuig en dondert bommen neer, dat is toch zeer vreemd. In *Debielen en demonen* heb ik dat proberen aan te geven in het jachtritueel: waarin heel nuchtertjes oude mannetjes worden afgeschoten. De roman is een trechter die tenslotte een laatste inzicht onontkoombaar maakt. Hij speelt zich eerst af in een trektocht van de hoofdpersoon, dan in een stad, dan teruggetrokken in een straat, vervolgens in een huiskamer en dan tenslotte in zijn eigen hoofd. Het is een zich trechtervormig toespitsend verhaal tot het helemaal tot stilstand komt in het hoofd, verder beweegt het niet meer. Het laatste stuk heb ik erachteraan geschreven van uit de diepte, deels berustend deels met de vitaliteit die de indruk maakt dat er inzicht is verworven in een alledaags maar waanzinnig feit, namelijk dat de mens een wezen is dat, zo of zo wordt vernietigd.

Het thema van *Come-back* is dat de gestelde onmogelijkheid van de thuiskomst wordt ontkracht en tegengesproken door de toon van de verteller. Een merkwaardige vitale man is aan het woord, nors en bits, maar nergens berustend of dof. De laatste zin toont deze vitaliteit in een absoluut open einde.

Het motto van 'Come-back' *luidt:* '*The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscenses.*' *Het gaat om de evocatie?*

Het raadsel van het scheppen is dat het niet een element heeft van maken, maar dat het uit het niets ontstaat. Het is een lichtelijk overspannen begrip, het eigentijdse schrijven is wat reëler. Ik wilde dus gebruik maken van wat al klaar ligt en gezegd wil zijn. In dit geval het oproepen van een oud zeer dat de mens altijd heeft vergezeld, het zoeken naar de plaats waar hij hoort. De terugkeer van Sadee, is het zoeken naar die plaats waarin hij volledig is gekend en toch bemind is, dat thema vind je voortdurend terug in de literatuur. Het thema van die zoekende mens vergezelt ons

al eeuwen. Wat ik dus doe is geen maken uit niets, maar ik tik datgene aan wat in allen klaar ligt en dat grote thema doorweef ik met eigen herinneringen.

De scheppende God is het oerbeeld van de creator, wij zijn bescheidener. Het is alsof ik een pauk aantik met een stok, het vel laat resonneren met de klopjes van mijn herinneringen. Het is een ijzersterk standpunt als je gebruik kunt maken van een mytische laag.

Wat is het verschil tussen 'Come-back' *(1980) en laten we zeggen* 'Een winterreis' *dat je twintig jaar geleden schreef?*

In *Een winterreis* schrijf ik over mijn vader en ik weet heus wel dat ik met het werkelijke lot van hem geen hond achter de kachel vandaan krijg en wat er met mij gebeurt, interesseert ook niemand iets. Alleen wanneer ik het een algemene geldigheid kan geven, bestaat de mogelijkheid van een kunstwerk. Het particuliere moet dus opgetild worden naar het algemene, maar niet naar de abstrakte geldigheid van de begrippen, het is als het ware een konkrete algemeenheid. Ik zal je een voorbeeld geven. Het verhaal 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro' van Harry Mulisch gaat over een man die voor de volle honderd procent samenvalt met zijn functie en daarom ook verraad pleegt aan zijn humaniteit. Mulisch tilt deze sergeant die hij aan kan raken, op zijn schouder kan tikken, in een laag waarin hij langzaam maar zeker de griezelige onaanspreekbaarheid krijgt van een gebergte, van een gesteente. Dat doe ik ook in *Een winterreis* maar in *Come-back* bereik ik die algemeenheid op een andere wijze, door een resonnans in een mytische achtergrond. Ik geef daar niet zozeer een particulier lot algemene geldigheid, maar eerder omgekeerd een algemeen menselijk thema herkennen in deze man. Vandaar kan ik zeggen dat *Come-back* een andere manier van benaderen is.

Met de benauwenis van meneer zus of zo heeft niemand iets te maken, je moet naar het skelet, daar zoekt iedere lezer naar, behalve de lezer van de Boeketreeks.

Hoe wist je zo zeker dat 'Come-back' *een geslaagde roman is?* Juist de makkelijke vragen zijn zo verrot moeilijk om te beantwoorden. Als ik in een museum loop langs een schilderij dan denk ik bijvoorbeeld: prachtig of mooi. Dat is primair en wil ik daar achter komen, wil ik kunnen gaan zoeken naar een waarom, dan moet ik uitgaan van iets wat zich werkelijk heeft voorgedaan. Je moet uitgaan van een gegeven ervaring en dan zeg ik: ik wist dat dit een goed boek was, dat is primair en als je vraagt waarom dan denk ik om de eenvoudige reden dat het zich practisch zelf schreef. Ik heb er wel aan geploeterd, dat is een andere zaak, maar ik heb altijd meteen feilloze zekerheid herkend van: zo moet het en niet anders. Dat is een element van wat ik noem *scheppen in de schemering.*

Het schrijven van een slot bijvoorbeeld. Ik kan wel zus willen en zo willen, maar dát is het slot en dat schrijft zichzelf. Als ik moet dubben en zoeken dan weet ik zeker dat het zwakker is. Maar een boek dat zichzelf schrijft als je de term wil verstaan, is een goed boek omdat dan het werk voortdurend wordt gemeten aan een criterium dat het zelf oproept.

Dan heb je het gevoel: zo is het goed, het is niet anders als je zo een boek schrijft, dan kun je het gerust naar de uitgever brengen. In het algemeen schrijf ik zeer moeilijk, zeer bedachtzaam maar altijd zoek ik naar dat ene moment dat ik noem: *het scheppen in de schemering.* Daar bedoel ik het volgende mee.

Ik schrijf iets en ik weet dat het niet goed is. Hoe moet het dan? Ik kan mijn essayistische hoofd inschakelen, daar heb ik niets aan, ik heb niets aan een analyse. Het is alsof iemand zit te mijmeren in de schemering en iemand anders draait ineens het licht aan. Dan is het afgelopen: die twee dingen verdragen elkaar niet. Ik moet blijven zoeken in die merkwaardige stemming waarmee ik me blijkbaar openstel voor allerlei mogelijkheden, maar dat geen analytisch denken kan toelaten.

Ik ga een eindje wandelen en dan zie je ineens met een werkelijk verpletterende helderheid hoe het wel moet. Je zou het schrijven kunnen vergelijken met een proces als van een droom. Bij het schrijven wil zich veel aandienen dat door de censuur wordt tegengehouden, de schrijver censureert met het puntje

Ouders van Willem Brakman, 1921.

Moeder, zuster van moeder (Tante Sjaan), Wim, nicht Nel en broer Jack.
Vijver Haagse Bos ± 1927.

Lagere School, Pluvierstraat, Scheveningen 1932 Geheel rechts: Wim Brakman.

Lagere School, Pluvierstraat, Scheveningen 1928, vóór de juffrouw Wim Brakman.

Gezin Brakman, moeder, vader, Wim en Jack

Bevelandsestraat, midden Wim, rechts Jack.

van zijn pen. Dan verschijnt het verhaal, het is geen construeren alleen, geen maken, maar het is een wonderlijk proces van wat zich aan wil dienen en van wat op de een of andere wijze vormend wordt belicht. Het verhaal verschijnt en het is goed of niet goed. Aan mijn nadenken heb ik geen flikker, dat voert mij alleen maar op dwaalwegen. Net zo goed als je een dromer op zijn schouder tikt dan wordt hij wakker en is het afgelopen. Soms zit ik totaal vast, ik weet niet meer waar ik heen moet, waar ik vandaan kom, het is uit met de pret. Dat is een pure wanhoop in de ware zin des woords en dan ineens... vanzelfsprekend, denk je dan. Met een helderheid dient het zich aan. Vandaar dat Musil zegt: schrijven is geen bezigheid, het is een toestand. Zo ervaar ik het ook.

Het verstand is hooguit controlerend, je moet het hebben van zoiets irrationeels als inspiratie?

Ja, daar geloof ik heilig in. De Grieken hadden een Godin van de Muze, zelfs voor deze kristalheldere mensen bestond er een element dat niet helemaal te doorlichten is met de ratio.

Ik houd niet van irrationaliteiten, veel van die kanten in deze huidige tijd zijn mij een gruwel. Maar de zelfwaarneming heeft mij geleerd dat er momenten zijn die zich onttrekken aan mijn vermogen om te construeren en dat ik niet alles in mijn macht heb. Dat is ook een troost.

Ik heb eens met een verbitterde Koolhaas gesproken die net een flop had beleefd met zijn film *Een pak slaag.* Hoe kan het toch dat derderangsprodukten wel duizenden mensen trekken. Maar ik zei: ik ben blij dat we dat juist niet van te voren kunnen zeggen: bijvoorbeeld nu gaan we een meesterwerk maken. Ik ben echt blij dat dat niet kan. Het is plezierig dat er die raadselachtige momenten liggen tussen iemands inspanning en de flop. Of dat er de wil is om iets prachtigs te maken, maar dat het niet overkomt. Ik vergelijk het altijd met onweer, opeens betrekt de lucht, bliksemschichten, bom bom, bom en de mens voelt zich opeens kosmisch opgenomen in iets dat groter is dan hijzelf. Dat is een troost, en zo is het ook een troost als de mens zijn neus stoot en denkt: ja, dat moet ik blijkbaar toch maar overgeven, want in mijn macht heb ik het niet.

Je wil je lezers niet esthetisch bezighouden, je wil overtuigen?

Laat ik uitgaan van een totaal reflecterende figuur, iemand die nooit nadenkt. Wanneer zo iemand ertoe wordt gebracht om Achterberg te lezen, dan ben ik ervan overtuigd dat hij een betere, doordachtere keuze maakt als het om bijvoorbeeld politieke partijen gaat. Een schrijver richt zich op wat wezenlijk is voor een mens. Hij streeft naar verhelderen, naar doen inzien en als een lezer over meer inzichten beschikt dan voor hij het boek las, dan heeft de schrijver zijn taak ten volle gedaan. Er bestaat een beroemde foto waarop je ziet hoe een Duitse soldaat met het geweer in de aanslag een vrouw met een baby op haar arm bedreigt. Die vrouw draait zich van hem weg in een poging haar baby te beschermen. Het is een gruwelijk foto. Daar heb je nou zo'n voorbeeld waarvan je zou kunnen zeggen: heeft discussiëren überhaupt zin? Veel mensen ontkennen dat en menen dat al dat gepraat en geschrijf geen donder uithaalt. Maar het simpele vermogen aankweken om iemand te laten denken dat hij daar op die plaats had kunnen staan, dat vermogen tot identificatie... en een aanspreekbaar mens die werkelijk naar een ander luistert in plaats van hem direct het woord te ontnemen, dat ligt in elkaars verlengde. Een schrijver kronkelt zich in allerlei bochten om een thematiek over te brengen. Wat hij wil is dat een ander zich openstelt, voor dat wat hij te vertellen heeft. Het verbreden van het bewustzijn, inzicht verwerven, vergroten van de aanspreekbaarheid, daar doelt een

schrijver op. De uitwerking moge dan praktisch gezien gering zijn, maar als er in enig hoofd licht gaat schijnen, ben ik al blij. Als je met alle geweld de maatschappelijke structuur wil veranderen, kun je beter naar andere middelen zoeken. Ik richt mij op datgene waarvan ik vind dat het het meest wezenlijke van de mens is: namelijk dat hij een geestwezen is en daarop spreek ik hem aan, in de hoop dat kwalitatief te verhogen. Dat is wat je hoopt te vertegenwoordigen en wat je hoopt te doen.

Wij zijn in deze tijd zo vaak geneigd om alles in direct meetbare functies te omschrijven, maar de literatuur is een uiting van een van de hoogst menselijke eigenschappen, de bezinning, de literatuur stelt dat geestzijn eigenlijk zeer indrukwekkend vast.

De mens is voortdurend bezig om verbanden te leggen, om de eenheid van het totaal aan te tonen. Hij is weliswaar beperkt, maar door de naadloze eenheid te scheppen vertelt hij van eenheid en zin. Het zijn moeilijk theoretische beschouwingen, maar in het vormelement ligt de zin uitputtend opgesloten. Alles hangt met alles samen en daarover vertelt hij door een zo groot mogelijke eenheid te scheppen in zijn werk.

Het kunstwerk krijgt de merkwaardige functie dat het de zinvolheid van het geheel aangeeft, waarin het zelf staat opgesteld. De idee van de totale betekenissamenhang is de idee die ik stel, in de hoop dat het door zijn volmaaktheid verwijzend zal zijn en de idee doet oplichten.

Het is ook het gevecht tegen de tijd.

Ik heb eens gediscussieerd met Gerrit Krol in de Rotterdamse Kunstkring. Ik vind Krol een typische mathemaat, een ruimte mens die in de ruimte punten neerzet en dan op mijn gemak alle mogelijke relaties gaat vaststellen die er tussen zijn. Ik daarentegen ben op de tijd ingesteld.

Alles, de grondtoon van mijn thematiek ligt in de tijd: heimwee naar het verleden, het verdriet om datgene wat dierbaar is en verloren gaat, de ellende van het afgetakeld zien van wat je dierbaar is, de ontluistering ervan, de angst voor de toekomst, de angst voor de dood. Al die thema's liggen als het ware geworteld in het grote thema van de tijd.

In mijn werk vind je een alles verbindende lijn en dat is de tijd. In *Een winterreis* en in *Come-back* is dezelfde thematiek neergelegd: het is de terugkeer, het wanhopig trachten te herwinnen wat de tijd ontfutseld heeft. Van te voren staat al vast dat het niet kan.

Een winterreis is duidelijk. De man gaat op zoek naar het verleden en zegt: de tijd heeft mijn vader ontluisterd, maar de tijd herbergt ook door zijn dimensie van het verleden de ongeschonden beelden. De man vindt alleen ontluistering, doorspookde ruimten, de tijd knaagt alles aan. Wat de tijd heeft afgenomen, geeft de tijd altijd gehavend terug.

Waarom schrijf je nu een boek als *De blauw-zilveren koning* over Ludwig II van Beieren kun je me vragen. Ja, de tijd is de grote afromer, daaruit blijkt al dat ik een bepaalde tijdsextase zeer benadruk. Ik wortel met zoveel dierbaarheden in het nu, maar ik zie en moet me daar eenvoudig bij neerleggen, dat het me steeds wordt afgenomen. De tijd is de afnemer, de tijd is ook wel de grote aanbrenger, maar daar ligt mijn accent niet. De toekomst vertegenwoordigt voor mij nog meer onheil, onder andere de dood, dus ik ben eerder de man die lijdt aan het feit dat de tijd afneemt.

Een schrijver weet als geen ander dat er veel voorwaardelijke arbeid verricht moet worden, voordat je iets kunt zeggen. Je kunt niet zomaar schrijven: de koning stapte in zijn rijtuig en reed een straatje om. Dat kan niet. Voordat Ludwig van enig bot, vlees of been is voorzien moet er veel voorwaardelijks worden verricht. Je gaat de grote vijand van de tijd te lijf en je maakt wat dood is en meegevoerd met de stroom, weer levend. Door een technisch proces leg je voorwaarden aan en wekt doden.

Dat kost veel overwogen arbeid. Daar ligt een aantrekkingskracht van het schrijven van een historische roman. Het is een conflict uitvechten met de tijd.

Niet met het schrijven van historische romans, maar in werkelijkheid is de strijd al verloren voor je ervan begint.

Ja, dat is wat ik al noemde het tragische besef. Daar ligt mijn

band o.a. met Vestdijk: wij zijn beiden mensen uit de tragische traditie, de uitslag is bekend, maar de strijd moet nog gestreden worden.

Je zei dat de dood een lokkend element in zich heeft.

Die verlossende kant is er altijd geweest. Ik heb wel eens een uitspraak gehoord die mij bijzonder trof. Iemand die veel slaap heeft, wil maar één ding: slapen. Een mens die geweldig ziek is, een stervende, wil sterven, dat is de lokroep.

Ik herinner me de Zweedse koning Gustaaf Adolf, hij was 92 jaar en voelde zich zo moe, zó moe. Ik kan me voorstellen dat zo'n moeheid onstilbaar is geworden en de dood als een verlosser komt. De mens leeft in tijdsextasen, hij kent het verleden, het nu en de toekomst. Voortdurend is hij bezig ontwerpen te maken naar de toekomst toe, die vult hij in, hij wil dit en dat. Dat hij beschikt over zoiets als een wil, bewijst al dat hij een deel van die toekomst in zijn macht heeft. Voortdurend grijpt hij over het actuele moment heen naar dat wat er nog niet is en als zodanig verwerkelijkt hij zich in de toekomst. De mens lééft werkelijk in de tijd maar de test ligt in het wezen van de toekomst.

De dood is de enig absolute zekerheid van de toekomst en wie de dood niet wil zien, leeft met de tijd op een gecastreerde wijze.

Toch houd ik staande dat de mens te maken heeft met wat ik altijd maar noem de Griekse mythologie van zijn eigen geest. Hoe abstract en inzuchtelijk je filosofische beschouwingen ook zijn, daarmee is niet het beeldenkabinet ontkracht van de jeugd. De dood in abstractum geaccepteerd is een wezenlijk en ware verhouding tot de tijd. Alles goed en wel: maar er is altijd ook die kant van in je eentje de grond in, en al die dingen, dat gruwelkabinet laat zich niet ontkrachten. Op de een of andere verborgen manier zit er ook altijd nog een baardige man op een troon in de hemel. Het is een vergissing te denken dat overwonnen te hebben. Het is ook een waarheid maar op een eigen gebied. Als je iemand gaat begraven dan behandelt iedereen de kist met eerbied en respekt want iedereen heeft diep in zijn gedachten de idee dat de dode luistert, hoort en ziet. Niemand denkt: of we de kist nu langzaam en voorzichtig in het graf laat zakken of dat we hem erin trappen, het maakt niets uit. Waarom leg je bloemen op het graf. Kan hij eraan ruiken? Nee,

natuurlijk niet, maar een paar etages lager in de geest, op een andere laag, kan dat wel.

Ik ben 29 jaar, denk ik er daarom met meer angst aan dan jij?

De mens is een meester in het doseren van zijn eigen leed. Bij iedere levensfase hoort een daarbij zich aanpassende moed. Ik geloof dat de dood de ergste vijand is in je jonge jaren. Ik heb maar al te vaak gezien hoe de dood jonge mensen overviel, zomaar vanuit een hinderlaag. Ik had er altijd een heilige angst voor. Ik heb het verschrikkelijk gevonden op een klinisch college een jonge oersterke boerenknecht in een week naar het graf te zien gaan. Daar had ik geen antwoord op. Nu ook niet maar toen meer niet.

Wel kan ik mij nu bij de dood in zekere zin iets makkelijker neerleggen. Er schemert iets van een natuurlijke overgang, de dood als pure gruwel heb ik alleen in mijn jonge jaren ervaren, en had er geloof ik de meeste last van.

Ieder mens heeft natuurlijk last met de dood, maar het is net als met het rijden van een auto. Ieder moment kan de verplettering toeslaan, maar wie daar continu aan denkt, is een slecht chauffeur. Je moet in zekere zin een heidens dédain op kunnen brengen ten opzichte van de eigen sterfelijkheid, maar daarmee is niet gezegd dat het niet een probleem is. Het is een immerdurende polka.

Herman Heijermans laat een visser in een stuk haringkaken en zeggen: ‘ik maak ze nu wel allemaal dood, maar ze zitten toch maar allemaal bij elkaar in een ton. Stel nou eens dat er één harinkje mag blijven leven. Dan zou ik toch niet dat harinkje willen zijn’. Niet dood gaan is ook verschrikkelijk. Wat dat betreft zitten we in de val.

Ik herinner me een keer op Schiermonnikoog, ik keek omhoog en zag een werkelijk onvoorstelbare sterrenhemel boven mijn kop staan alsof hij naar beneden suisde. Ik schrok en haastte me naar binnen. Zo is het met de dood ook. Je kunt het honderd keer zien, maar één keer zie je hem goed, dan denk je: allejezus, wat een ruimte, je adem wordt afgesneden. Iets laat even de tanden zien. Maar de dood is ook een voortdurend levenschenkend principe, hij werkt kwalitatief vanuit de rand naar binnen. Stel dat de mens niet zou sterven, daarmee zou alle zin aan ons bestaan ontvallen. Het is juist de eindigheid die de dagen waarde geeft, die ons dwingt tot bezinning. De mens is het er niet altijd mee eens, maar dat is een andere zaak. Hij kan hem niet de baas, hij kan hem niet wegdenken, of wegvagen, hij kan hem alleen maar accepteren. En om dat laatste gaat de strijd.

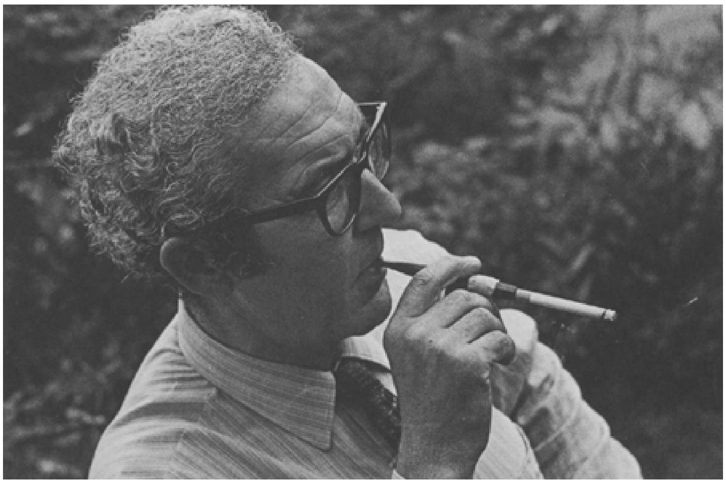
Het verhaal ‘*Oorsprong en doel der geschiedenis*’ *in* ‘Vijf manieren om een oude dame te wekken’ *geeft in essentie de tragiek van de mens het beste aan*, *denk ik.*

Daar heb je een oud mannetje waar op een bepaald moment een deel van de tijd wegvalt omdat hij door een beroerte is getroffen en in de wereld kijkt van: eh... wie is dat? Waar de tijd geschonden wordt, is de mens wezenlijk gewond, je zou zeggen, ontmenselijkt haast.

Hij getuigt daar ook van, zelfs personen die eens zeer dierbaar voor hem zijn geweest, zijn hem vreemd en griezelig. Als de bijl wordt gezet in de totaliteit die het leven hoort te presenteren, dan is het afgelopen. Daaruit blijkt voor de zoveelste maal hoe overal die thematiek van de tijd te vinden is. Met dat verhaal kun je illustreren hoe zeer de mens een tijdswezen is, dat zijn wezen is geworteld in de tijd, dat het fout kan gaan en dat hij dan tegelijkertijd als mens wordt opgeheven. Dat heb ik in dat verhaal willen uitdrukken. Ja, het is een mooi verhaal.

Jos Verstraten

Willem Brakman als onruststoker*
Beschouwingen bij 'Kind in de buurt'



1. Inleiding

Willem Brakman behoort vast niet tot de best-sellers. In Nederland heeft hij een beperkte lezerskring, in Vlaanderen is hij nog maar weinig bekend. Toch werd *Een winterreis* waarmee hij, 39 jaar oud, in 1961 debuteerde, onmiddellijk bekroond met de Van-der-Hoogtprijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Sederdien publiceerde hij in vrij vlugge opeenvolging nog 11 andere werken, waarvan de meeste (niet alle!) door de Nederlandse letterkundige pers vrij gunstig werden onthaald.[1.] Wie dit al aanzienlijk oeuvre doormaakt, is vlug getroffen door de schrijfkwaliteiten ervan en de boeiende thematiek.

Hoe dan die eerder beperkte weerklank te verklaren? Vermoedelijk speelde een rol het feit dat de kritieken over de eerste werken na zijn debuut, hoe positief ook, steeds met dat eerste bekroonde 'Een winterreis' gingen vergelijken en dan meestal tot het besluit kwamen dat hij de verwachtingen net niet inloste. Pas vanaf *Kind in de buurt* (1972) gingen de bazuinen weer echt juichen. Daarbij werden i.v.m. die eerste werken ook allerlei overeenkomsten met andere auteurs beklemtoond, wat Brakman dus minder origineel liet lijken. Zo werd gewezen op parallellen met Van het Reve (*Die ene mens* werd vergeleken met *De avonden*).[2.] Het feit dat Brakman medicus is, riep de vergelijking met Vestdijk op.[3.] Achter de etiket 'beïnvloed door' zag men de eigenheid van Brakman te weinig. Stellig van veel meer belang nog is de relatieve moeilijkheid van zijn boeken. Deze is van verschillende aard. Meestal hebben we te doen met een haast uiteenrafelende ontleding van het psychisch gebeuren in een hoofdpersoon; die hoofdpersoon en zijn psyche zijn daarbij zeer apart - in de ogen van sommigen misschien buitensporig -, zodat de thematiek hoogst boeiend, maar tegelijk ongewoon is. Alle werken vergen daarbij heel wat activiteit van de lezer. Onder de uiterlijke inhoud verscholen wemelt het van achtergronden en diepere bodems, die pas duidelijk worden wanneer de lezer een behoorlijke literaire, historische, voor een paar werken zelfs bijbelbagage meedraagt. Zo iets kan afschrikken.

* Oorspronkelijk in *Spieghel Historiael*, jrg. 19 (1977) nr. 3-4

Waar de vroegste romans van Brakman nog een rechte epische lijn vertoonden, is de compositie van zijn jongste boeken ook veel moeilijker. In (eerder korte) taferelen die nu eens chronologisch episch, dan weer flash-back of de weergave van een herinnering, vaak ook de weergave van droom- of verbeeldingsvoorstellingen van het hoofdpersonage zijn, wordt ons de feitelijkheid geschetst die de veruitwendiging is van het psychisch gebeuren. Het verband tussen die onderlingen taferelen wordt - zoals in zoveel moderne literatuur - voor een groot deel aan de intuitie van de lezer overgelaten.[4.]

Het feit dat in de afzonderlijke romans en verhalen bepaalde motieven, zij het in verschillende varianten, meer dan eenmaal voorkomen, speelt ook mee. Net als bij Wolkers wijst dat herhaaldelijk voorkomen op het obsessionele karakter van die motieven voor de auteur en dus op authentiek schrijverschap. Paul de Wispelaere schreef in een boeiende recensie al dat die motieven door hun geregeld weerkeren steeds meer en meer aan elkaar refereren en een eigen sterk gesloten wereld gaan vormen, wat voor de lezer meebrengt dat bij een bepaald boek ook nog perspectieven geopend of Deutungen verdiept worden bij voorkennis van andere boeken.[5.]

Ter exactere situering van de roman die ik straks nader wil analyseren, volgen hier *enkele van de meest opvallende in meer dan 1 boek voorkomende motieven.* Motieven dus die in wisselbeurtige verstrengeling en in een variërend netwerk van verbanden in de afzonderlijke werken voorkomen, zodat binnen de voelbare eenheid van het oeuvre ieder werk toch ook weer apart staat en er natuurlijk ook geen werk is waarin al deze motieven voorkomen.

a. Lichamelijk aftakeling, ziekte en dood

Ziekelijke, stervende, demente, afgetakelde ouwe lui - bij voorkeur mannen - zijn legio in 't werk van Brakman. Die wekken bij de hoofdpersoon gevoelens van angst en afschuw, ergernis om het verval, vaak zelfs cynisme.[6.] Dat Brakman zelf arts is, is daar wellicht niet vreemd aan. In de Akijn-romans (*Een winterreis* en *Die ene mens*) is de hoofdfiguur die die naam draagt, trouwens een cynische arts. In samenhang hiermee komt soms het *Lazarus-motief* voor, de opstanding uit de dood (in *Die ene mens*, *De gehoorzame dode.*) Soms ook gaat er van een lijk voor de hoofdpersoon een onmiskenbare fascinering uit (in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*).

b. Het maatschappelijk geïsoleerd-staan van de hoofdfiguur

Wim Brakman heeft er terecht al op gewezen dat alle hoofdfiguren van Brakman outsiders zijn.[7.] Ze zijn dit van nature (Akijn in *Die ene mens*) en ze waren het vaak van kindsbeen af; de Akijn-figuur in *Een winterreis* was als kind al een zwak, bangelijk jongetje (bang voor water, zo laf ook dat hij zijn moeder maar door straatschavuiten liet uitschelden zonder erop los te gaan). Jan Oud in *Kind in de buurt* leeft onbegrepen naast zijn gezin. Glubke in *Glubkes oordeel* is het type van de eenzaat, die zelfs zo wereldvreemd is dat hij een antiekwinkeltje begint in een dorp, waar er naar zijn antieke spullen helemaal geen vraag is. Ook de ik-figuur in *De biograaf* is iemand die zijn eigen persoon niet kan waarmaken, die een zelfbevestiging zoekt in de schaduw van de grote acteur die hij bewondert en wiens ‘biografie’ hij probeert te schrijven. Dan weer worden ze pas door de omstandigheden meer en meer

outsiders: Pouderooyen in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary.* Hun isolement wordt bepaald door hun egocentrisme, hun onmacht echt liefde voor hun omgeving op te brengen, hun behoefte aan alleen-zijn, hun overschatten van zichzelf. Door de bank genomen vertonen de hoofdfiguren van Brakman daardoor meer antipathieke dan sympathieke trekken. Deerniswekkend zijn ze als ze verlangen en pogen uit dat isolement te treden.

c. De seksualiteit

Deze fungeert als middel zowel om de angst voor de dood te overwinnen als om uit het geïsoleerd-staan te geraken (*Kind in de buurt*). Dood en seksualiteit kunnen samenvallen in daden van necrofilie (in *Debielen en demonen*, *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*). De seksualiteit neemt soms dus troebele vormen aan. (vgl. e)

d. De identificatie van een figuur met een ander, als psychisch gebeuren

Ook hier treden weer verschillende vormen op. Als poging om zijn isolement te doorbreken of om te vluchten uit een of andere psychische of fysieke crisissituatie, *vereenzelvigt* de hoofdfiguur *zichzelf* tot op zekere hoogt of compleet met een andere figuur die een enorme fascinering op hem uitoefent. (Akijn met zijn vader in *Een winterreis*, Jan Oud met de opgespoorde pederast in *Kind in de buurt*, enz.). Dan weer *identificeert hij mensen om hem heen* met figuren uit de verbeeldings- of verlangenswereld waarin hij graag vertoeft. (In *Een winterreis* wordt het Cathalijntje dat hij in Hulst ontmoet, even het Cathalijntje uit de stamboom van zijn voorgeslacht. Als hij zichzelf later met zijn vader geïdentificeerd heeft, vereenzelvigt hij haar met het jonge meisje dat zijn vader beminde en dat later zijn moeder werd). Zowel Jeanien als Ariane identificeert de leraar Pouderooyen in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* met zijn idool Emma Bovary. In het laatste geval identificeert de hoofdfiguur zich dan als logisch pendant soms met degenen die Emma seksueel bezaten, haar minnaars. Uitzonderlijk *wordt de hoofdfiguur door een tegenspeler met iemand anders geïdentificeerd.* In *Die ene mens* wordt Akijn door Trix met de verongelukte echtgenoot, resp. vriend, Tom geïdentificeerd.

Identificaties vormen in sommige werken a.h.w. het stramien zelf van de plot. De verzwakking van het ik-bewustzijn en de zelf-identificatie door de hoofdfiguur van een ander met een derde door het verlies van inzicht in de realiteit is een progressief proces, dat voor een belangrijk deel het eigenlijke thema van de roman uitmaakt. Lijkt dit vrij eenvoudig, dan dient er te worden aan toegevoegd dat die processen soms ingewikkelder structuren vertonen dan bovenstaand schema zou laten veronderstellen. Eén voorbeeld slechts: Wim Brinkman heeft in zijn analyse van *Die ene mens* overtuigend aangetoond hoe Akijn op het einde van de gescheidenis verstrikt zit in een dubbel en verschillend georiënteerd identificatieproces: waar Trix Akijn meer en meer identificeert met haar overleden man Tom, identificeert Akijn haar meer en meer met zijn eigen moeder. Daarom klapt hij ook dicht wanneer Trix zich hem seksueel aanbiedt. Hij is naar Brinkmans formulering ‘een mislukte Oedipus’.

e. Het blootleggen van onder-(on-)bewuste neigingen in de ziel van de hoofdpersoon

Duister troebele seksuele verlangens in de hoofdfiguur, waarvan deze zich niet bewust was en die ook nu nog niet altijd tot zijn bewustzijn doordringen, komen voor ons, lezers, tijdens het verloop van het psychische proces dat het wezenlijke thema van het verhaal uitmaakt, aan het licht: oedipale verlangens (bij Akijn in *Een winterreis* en in *Die ene mens*, bij Oud in *Kind in de buurt*), pederastie (bij Jan Oud in *Kind in de buurt*), necrofilie (bij Pouderooyen in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*).[8.] In deze romans, die ik als de beste beschouw, levert het blootleggen van die latente neigingen een fascinerende psychologische analyse op, boeiend in haar ongewoonheid (maar is het altijd wel zo ongewoon?), daarenboven beslist ook ontroerend in haar tragische menselijkheid binnen die ongewoonheid.

f. Medische motieven

De wereld van klinieken, dokters, verpleegsters, medische apparatuur, enz., allerlei verouderings- en ziekteverschijnselen, fysieke processen kleuren in de meeste werken mee de achtergrond waartegen het psychisch gebeuren zich afspeelt.

Brakmans stijl is daarbij erg persoonlijk en bevat ook enkele opvallende kenmerken.

a. Zijn *taal* typeert nu eens scherp en raak met expressionistisch verrassende beelden van vooral visuele aard die zowel karikaturiserend als ironiserend werken, dan weer is ze barok-visionair in beschrijvingen van droom- en verbeeldingsvoorstellingen.

b. Als tegengewicht bijna voor het bizarre van het psychologische gebeuren treft *het realisme van het kader waarin die gebeurtenissen zich afspelen.* De handelingen worden meestal nauwkeurig geografisch gesitueerd: stad, dorp, wijk, straat, plein, enz... en het klopt! In *Een winterreis* volgen we Akijn eerst door Duindorp bij Scheveningen, de plaats waar hij (en trouwens Brakman ook) is opgegroeid, met nauwkeurige straataanduidingen (Jan van Houtstraat, de Julianakerk, het Tesselseplein, de Bevelandsestraat); daarna worden we meegeloodst op zijn tocht naar Zeeland, achtereenvolgens naar Terneuzen en Hulst. Je kan echt met het boek in de hand Akijns wandeltocht door dat laatste stadje overdoen. Niet alleen klopt het, vooral toont Brakman zich ook een meester in het scheppen van de sfeer van die lokaliteiten. *Kind in de buurt* speelt zich af in Enschede met voor de mensen uit de omgeving weer herkenbare gegevens: het winkelcentrum De Klanderij, het beeld daar van Gooitzen de Jong en het werk van Henk Schurink.[9.] [10.] Het Waddeneiland in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* is Schiermonnikoog.

Hiermee samenhangend moge nog even vermeld worden de exactheid en het medisch cynisme waarmee de al vermelde fysieke processen worden beschreven. Vaak levert dat fragmenten van zeer hoge kwaliteit op. Lees in *Kind in de buurt* bijv. wat er precies gebeurt wanneer mensen levend aan vleeshaken worden opgehangen, zoals na een opstand in Duitsland (pp. 89-90).

Ook het realisme der figuren. In goed Hollandse traditie tekent Brakman ons zijn personages uit en bespaart ons daarbij geen details. Vanzelfsprekend worden bij voorkeur tekenen van ouderdom en ziekte realistisch belicht, maar dit dan wel in die karikaturiserende, ironiserende, soms ietwat cynische taal die er portretten met de zo typische en aparte Brakman-signatuur van maakt. Een paar staaltjes uit *Kind in de buurt*:

> De fotograaf, de vader van het verdwenen meisje: ‘De fotograaf was er opeens, Oud schrok, herstelde zich en keek toen aandachtig. Daar was-ie dan, ziek van verdriet: dun, lang en gegolfd haar, bril met rookglazen, duur bruin pak. Een elegante man, dat wel, maar de man trilde dat het een lieve lust was. Geen lid aan zijn lichaam of het was in beweging: vingers bogen achterwaarts en kromden zich, schouders en romp schokten ieder voor zich, het hoofd riep ja en nee. Dat was geen verdriet, dat was een ziekte, een ziekte waar je soepel en dun van moest worden dat kon niet anders, maar hij vroeg zich wel af hoe je met zo'n ziekte schaken kon, schieten, fotograferen of zelfs maar in de buurt komen van cactussen.’ (p. 64)
>
> Miepje, vrouw op middelbare leeftijd, aan wie Jean Louis samen met Oud een bezoek brengt: ‘Jezus, dacht Oud terwijl hij naar het kruisbeeld keek boven de deur, hoe kan iemand God loven als-ie zo in de kamer is gezet: een verbeten kunstgebitmondje, een gat waaruit bijna zichtbaar de bitterheid stroomde. Alles hielp en ondersteunde die mond, van de pinnige smalle neus, de scherpe vouwen in het gezicht, de verfrommelde zwarte slaapogen tot het piekerige zwartrode haar.’ (p. 17)

Daarnaast tenslotte nog wat ik zou noemen *het realisme der documenten.* In het verloop der gebeurtenissen maakt de hoofdfiguur somwijlen gebruik van authentieke bronnen van allerlei aard. In *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* bijv. is Pouderooyen zo in de ban van het werk van Flaubert dat hij soms gaat handelen ‘naar de tekst’, of dat hij dat wat hem reëel overkomt, toetst aan de tekst, een vorm van hopeloze verliteratureluring op tekstuele basis. Meermaals ook worden allerlei andere elementen ‘letterlijk’ ingeschakeld: een toegangskaartje (tot het Musée Flaubert), een boek uit een bibliotheek of in een antikwariaat, een film of de muziek uit de platenautomaten, kloppend met de mode van de tijd van het gebeuren. De authenticiteit van die ‘echte documenten’ straalt door de *accuratesse* waarmee ze beschreven zijn, ook af op de gefingeerde. Een paar voorbeelden slechts: in *Een winterreis* vindt de hoofdfiguur, Akijn, die eigenlijk tracht de jeugd van zijn vader te reconstrueren, bij een oom in Terneuzen een door een familielid-onderwijzer samengestelde stamboom van de familie Akijn. Al is die duidelijk fictief, lezen we hem bijna als even echt, te meer omdat hij even nauwkeurig beschreven wordt en met dezelfde precisie uit geciteerd wordt. Zo ook komt in *Kind in de buurt* de brief die Oud aan de rechercheur stuurt, over als een dossierstuk (p. 98).

c. Dit realisme zowel als het bizarre van het psychische gebeuren worden gekruid met een *relativerende humor.* Net als door zijn ironiserende, karikaturiserende beelden, treedt Brakman die zich t.o.v. zijn personages op de achtergrond houdt, hierin voor de lezer duidelijk als ‘formuleerder’ naar voren.

2. Kind in de buurt

A. Benadering als psychologische roman

Aan de oppervlakte behandelt dit boek hoe een al wat oudere kunstenaar door te grote belangstelling voor wat er precies met een verdwenen meisje uit zijn buurt is gebeurd, de verdenking op zich laadt met de verdwijning, vermoedelijke verkrachting en moord wat te maken te hebben. Eerst wordt hij het slachtoffer van pesterige, vanlangsom gevaarlijker represailles uit de buurt, die in 't ongewisse blijvend over de vermiste en 't feitelijk gebeuren, op eigen houtje een ‘dader’ gaat zoeken. Spoedig is daardoor vanzelfsprekend ook de aandacht van de politie op hem gericht, wat dan weer - het bekende sneeuwbaleffect - enkele mannen uit het buurtcomité ter assistentie van de politie bij de opsporingen ertoe laat overgaan Oud dermate in Amerikaanse gangster- of westernstijl onder handen te nemen, dat hij enkele dagen later aan de gevolgen van de daarbij opgelopen verwondingen bezwijkt.

Hoe sociologisch boeiend deze thematiek op zichzelf ook moge zijn toch ging het Brakman zeker niet daarom. Het gaat om Ouds indringen in de psyche van een ander, om zijn dermate gefascineerd zijn door de seksuele verlangens en handelingen van een ander, dat er een identificatieproces met die ander ontstaat dat hem echter niet zozeer gelijkaardige daden laat stellen, veeleer verborgen, onderbewuste (of misschien zelfs voordien niet bestaande) neigingen en verlangens aan de oppervlakte roept en een nieuwe dimensie verleent aan zijn leven.

Laten we even de gang van zaken nader bekijken. Wie is Jan Oud? Hij is een beeldhouwer-schilder die in de kunstenaarskringen van zijn stad wel een zekere plaats bekleedt, een paar officiële opdrachten uitvoerde, maar er toch niet in is geslaagd een echte faam op te bouwen. In hem is er wel nog altijd de hoop eens echt door te breken als ‘groot kunstenaar’. Hij leeft zoals zoveel artiesten van dat slag in een ietwat dubbelzinnige situatie: naar buiten vrij kleinburgerlijk, innerlijk met een eerder bohémienachtige rijk-creatieve verbeeldings- en gevoelswereld. Om

den brode heeft hij een partiële lerarenbaan aan een plaatselijke school. In vrije uren kweekt hij in zijn moestuintje verse onbespoten groenten. Hij is getrouwd met een nuchtere, huiselijke, kleurloze vrouw, Adelheid, wier rijk begrensd is door haar huisje met tuin, een vrouw die hij eens wel echt heeft liefgehad, maar voor wie zijn liefde verschraald is tot minder dan routinehandelingen en gewoontepraatjes. De aftakeling van haar lichamelijke charmes maakt zijn belang-

stelling voor haar er niet groter op. Zij daarentegen lijdt eronder dat haar man geen seksuele belangstelling voor haar meer opbrengt (pp. 29, 41-42, 107). Hij doet zijn vrouw dus duidelijk tekort. Zijn genegenheid voor zijn verdere omgeving staat door zijn egocentrisme ook op een laag pitje. Zijn 2 dochters zijn in zijn ogen meer Adelheid dan Jan, jonge moedertjes met al even onbenullige echtgenoten. Met Babs heeft hij nog wel een zeker contact, al is dat vooral een sentimenteel voortzetten van de fantasiespelletjes van toen zij klein was en hij met haar een fantasiewereldje van cowboys en indianen had opgebouwd (cfr. p. 39). Hij is door dit alles niet sympathiek, maar hij is er niet minder een eenzame om. Innerlijk is Jan Oud daarentegen de onconventionele, inventieve, ludieke, ook erg sensitieve kunstenaar. In het lokale artiestenkringetje dat hij frequenteert, is hij steeds uit op onverwachte belevenissen. Zo vergezelt hij na zijn wekelijkse artiestencaféavond Jean Louis op diens amoureuze bezoek aan 't verlepte, maar nymfomane Miepje (pp. 14-22). Als kunstenaar door opdrachten soms wel eens in een traditioneel spoor geduwd (cfr. zijn beeldje bij 't ziekenhuis: p. 12), leunt hij in zijn vrije werk toch aan bij de modernistischer strekkingen: metaalsculpturen, objecten die drijven (pp. 21, 31). Happenings schuwt hij ook niet: zijn ‘hoera-inval’ bijvoorbeeld, zijn polyester objecten de Dinkel te laten afdrijven (p. 18), zijn plan voor een ‘voetenboom der kreupelen’ (p. 29). Dat ludieke uit zich ook daarin dat er altijd iets van het speelse kind in hem wakker is gebleven. Als hij Majoes in Wettringen de kleigroeve laat zien, kan hij er niet aan weerstaan een los wielstel op de rails naar beneden te laten donderen, jongensachtige baldadigheid.

Hij is een sensitief, met al zijn zinnen levend mens, scherp visueel, koloristisch en plastisch ervarend. Lees bijv. hoe hij zijn moeder beschrijft (p. 10). Hij is altijd begerig naar manueel contact en ander ‘opwindend gefrunnik’. Een inkijkje in een blouse groeit met de hulp van zijn rijke verbeelding in zijn geest uit tot een Rubensiaans tafereel. (Lees bijv. hoe hij de blik op de volrijpe borsten van Ali Hogt ervaart: pp. 9-10). Zinnelijk is hij eveneens in zijn onbeheerste, bijna onstilbare eetlust, zijn trek naar vette en gekruide spijzen, zoetigheden, sappige, malse vruchten (pp. 27-28, 79, 85, 104). Eten heeft voor hem soms zelf een soort seksuele dimensie. Het sputteren van het vet, in de pan knipserend vlees doet hem opeens sterk naar Majoes verlangen (pp. 99-100). Zinnelijk en plastisch tegelijk heeft hij een scherp oog voor verfijnde vrouwelijke vormen en bewegingen of voor hun tegendeel (pp. 17, 19, 43, 49, 50, 60, e.a.). Door dat sterk zinnelijke is hij dan ook geen intellectueel, geen man van het woord (pp. 49, 52, 70). Hij houdt dan ook niet van lezen, wel van het verslinden van strips (pp. 42, 79).

Jan Oud staat echter op een keerpunt: fysiek is hij een vroeg oudgeworden man, meer zelfs, hij is echt ‘oud’ (L.W. zijn naam!), hij is ‘op’. Hij heeft een te hoge bloeddruk (p. 32). Hij is overmatig dik met veel slap vlees en hij lijdt eronder. Tengevolge daarvan heeft hij meer en meer last van slaperigheid. Zijn potentie begint het ook te laten afweten: op de onmiskenbaar directe prikkeling van Ali Hogt weet hij niet met een gevoeglijk erectietje te antwoorden (p. 10). Met zijn vrouw heeft hij al jaren geen verkeer meer (pp. 2, 9, 107). Hij ervaart zijn lichaam als lelijk, een opgeblazen ouwe zak. Deprimerend voor hem daarbij is natuurlijk wel dat hij er geregeld bewijzen van krijgt dat ook anderen hem zo ervaren (pp. 20, 58).

Die lichamelijke aftakeling is voor hem echter ook tegelijk een geestelijk keerpunt. Met de afkeer voor zijn lichaam van thans is ook een afkeer voor zijn leven nu ontstaan: Hij heeft het gevoel er als mens en als kunstenaar naast te zitten. Tegenover het pragmatisme van zijn schoonzoon voelt hij zich een ‘charlatan’ (p. 40). Niet alleen kan Adelheid hem lichamelijk, noch geestelijk meer boeien, in zijn onderbewustzijn is haar aanwezigheid hem zelfs een gruwel geworden die zich in

zijn dromen uit (pp. 68-70). Dient het dan verbazing te wekken dat hij dat gevoel afreageert in het gruwelverhaal dat hij over haar fingeert, waarin zijn aan een fatale kanker lijdt en een vreselijke dood tegemoetgaat (pp. 14, 58-59)?

Op de rand van het leven staand en voelend hoe de vitaliteit bezig is hem te ontglippen, wil hij als een nieuwe Faust zich herbronnen in een nieuw leven.

> '... daar zag ik het opeens helder in, waterhelder... Een fase was definitief voorbij, definitief...' (p. 21).

En zoals hij gedachtelijk schoonschip maakt met Adelheid, wil hij zich ook artistiek van zijn verleden bevrijden.

> 'Dat bedoel ik nou... steeds minder bagage, iedere dag een moordje, sporen uitwissen, ik heb nog steeds last van Alma Tadema, Mauve, Apol...' (p. 13).

Hij heeft al de objecten die hij eens maakte al in de tuin begraven en zijn metaalsculpturen wil hij dezelfde weg laten gaan (pp. 21, 32). De kuil die hij daarvoor al had klaargegraven, vindt hij op een morgen echter dichtgeworpen).

De vitaliteit, de van seks doordrongen wereld van zijn artistieke omgeving - Ali met haar 'versierde borsten', Miepjes machteloos ijveren voor een orgasme. Jean Louis' verhalen over hete amourettes met actrices - laden Oud op, het verlangen naar hernieuwing dat in hem ontstaan is, manifesteert zich als een verlangen naar een nieuwe totale zinnelijkheid met een soort panseksualiteit als centrum. De inspiratie die voor zijn nieuwe opdracht, de versiering van de zes wanden boven het beeld van Rooks in de Passage, in hem opvonkt, is dan ook een soort geabstraheerd Al-vagijn.

> 'Daar vond alles zijn bekroning in het ver van de liefde afgedwaalde vagijn... Bron van alles wat rond, glad, glanzend, vochtig en week was, en alle bochten en kronkelingen waar de eredienst aan dat orgaan toe leidde zouden de vlakken overwoekeren...' (p. 27).
> 'Beton, staal, steen en dat zou hij week maken tot je je vingers erin kon steken, rond, aaibaar, warm.' (p. 37).

Vastere vorm neemt die inspiratie aan, wanneer hij tijdens zijn tochtje met Majoes in Duitsland in het kelkje van een digitalisbloem het vorm- en kleurpatroon van zijn nog te realiseren werk herkent.

> 'Hij zag het paarse kelkje, strak en teer tussen zijn rode vingers, keek erin, rook eraan, vouwde het voorzichtig uit elkaar en staarde naar zijn wandschildering. Klein maar glashelder lag het hele kleurenpatroon voor hem: de oermoederholte, de draden, de lianen, een bloesemende stralende woekering' (p. 60).

Dat vagijnbeeld neemt in zijn onderbewuste overigens een obsessioneel karakter aan: zwoele images in zijn geest tenderen ook in die richting. Dat van de wreed gefolterde man b.v. wiens benen uit mekaar worden gescheurd tot aan de keel, is tenslotte niets anders dan een surrealistisch verheftigde, symbolische uitbeelding van een vagina (p. 33).

Het is in die psychische toestand dat Oud op een avond na zijn café-uitje voor 't eerst wordt geconfronteerd met de foto in de krant van een meisje uit zijn buurt dat spoorloos verdwenen is. Aanvankelijk wekt dit feit nog niet zo heel erg zijn belangstelling, maar wanneer hij bij een bezoek aan 't pleintje in de Passage, waar hij zijn wandschildering dient te maken, van een freel bakvisje daar op de rand van

de fontein een impuls krijgt dat hij als een vage en gesublimeerde seksuele prikkeling ervaart, is het vuur aan de lont, is de gang van zijn verlangens in een richting geduwd (pp. 37-38). Die emotie draagt hij a.h.w. over op dat verdwenen meisje, van wie hij het portret overigens ook nog herhaaldelijk in de krant ontmoet. Ze wekt dan ook dermate zijn belangstelling dat hij de volgende dag het huis waar zij woonde, gaat bekijken. In zijn fantasie woelt al de voorstelling van haar verkrachting, zelfs al hebben pers noch politie daar al met een woord over gerept (p. 45). Eerst oriënteert hij zijn belangstelling nog op Majoes, het 18-19 jarige meisje dat hij nog kent van op school, waar ze destijds op de modeafdeling heeft gezeten. Met haar organiseert

hij een snoepreisje even over de grens in Duitsland en in de loop van een ‘Schäferstündchen’ in het Teutoburgerwald komt hij tot een heus orgasme als in zijn betere dagen. Toch zijn die belevenis en de vriendelijke belangstelling die hij tijdens de van dan af begonnen realisatie van zijn nieuwe werk van Majoes ondervindt, niet sterk genoeg om de fascinering teniet te doen die voor hem van de kind-meisjes en van de verdwijning van het meisje uit zijn buurt uitgaat. Dit meisje wordt zonder dat hij zich dat realiseert, de stimulerende bron voor zijn inspiratie. Haar wezen laat hem niet meer los, onweerstaanbaar wordt hij door haar aangezogen. In alsmaar engere kringen benadert hij de omgeving waarin ze geleefd heeft. Men een foefje zoekt hij haar ouders op, voelt het zelfs niet als smakeloos aan zich daar nadien nog een keertje op te dringen voor een partijtje schaak met de vader (pp. 63-68 en 70-71). Steeds concreter wordt daardoor het verdwenen meisje in zijn geest: de foto's die hij van haar heeft gezien in de krant en bij de ouders thuis, winnen aan leven. De idee van een zeker contact tussen een oude man zoals hij en zo'n jong meisje dringt zich meer en meer op. In een verbeeldingsvoorstelling ziet hij uiteindelijk zelfs zichzelf als de vieze, oude, dikke man die het meisje aanrandde, niet zozeer uit geilheid echter als in een wanhopig zoeken naar wat lichamelijke warmte en tederheid (pp. 71-73).

> ‘Ecce dikke homo, golvend van ellende kruipt hij naar haar toe, het zilveren haar vooruit, modderkorsten op de handen. Het groen van de spoordijk is bijna zwart, de lucht lila en zijn ogen gloeien als robijnen. Hij kruipt tegen haar op, staat tegen haar aan met een schouder en een been, er is iets van warmte...’ (p. 72).

In zijn geest is daarmee de vereenzelviging met de dader gebeurd!

Het kan dan geen verwondering wekken dat parallel daarmee en tegelijk als gevolg daarvan Oud ook echt toenadering zoekt tot zulke jonge schoolmeisjes. Hij observeert ze op de speelplaats van de lagere school in de buurt (pp. 78-79). Weldra spreekt hij er eentje aan, en inviteert ze naar zijn werksteiger in de Passage, om haar daar zijn muurschildering te laten zien. Het blijft alles onschuldig en doordrongen van zachtheid en meer nog van onbeholpen vriendelijkheid, maar het is toch de uiting van *een nieuwe*, *door een kentering opgewekte pederastische belangstelling.*

De dingen gaan dan zoals ze wel moesten gaan. In de gegeven omstandigheden kon dat alles Oud niet anders dan verdacht maken en de afloop daarvan moest wel fataal zijn. Was zijn belangstelling voor 't verdwenen kind en voor de andere meisjes tegelijk een wanhopige poging om uit zijn isolement te geraken, dan was die tot tragisch mislukken gedoemd.

Zijn isolement neemt inderdaad - mede door zijn bizarre houding - alleen maar toe: zijn beste praatgezel Jean Louis valt hem af (p. 103), Majoes ‘verliest hij aan het leven’. En wanneer hij zijn laatste adem uitstoot met de woorden ‘ik sterf’ (heus!), staat zijn vrouw zo ver van hem af dat ze slechts snikkend antwoordt: ‘Jan, Jan, overdrijf toch niet zo’. Innerlijk ligt zijn sterven echter in de lijn van zijn herbrond leven: het laatst in zijn geest aanwezige beeld, nadat alles, Adelheid, zijn dochters en ook Majoes al verdwenen zijn, is dat van het vermoorde meisje met haar ene, grote oog (p. 112).

Maar nog zijn we niet klaar met het psychologische gebeuren in Jan Oud. Al maar nauwkeuriger lezen van de tekst reveleert dat die wakker geroepen pederastische neiging nog complexer is en gepaard gaat met *onbewuste oedipale verlangens.* Eigenlijk is hij nooit los gekomen van zijn liefde voor zijn moeder. Bij vrouwen zoekt

hij vaak allerlei elementen van zijn moeder terug. Bij het bekijken van de gedecolleteerde borsten van Ali Hogt zegt hij tot haar:

> ‘Mijn moeder verdomme, ze had prachtige handen, die zie je tegenwoordig niet meer, zachtrood van de was en met mooie duimen. Borsten had ze als champagneglazen, billen van albast, kuiten die het stille strand deden verstarren. Zo was ze en zo is ze, overal zie ik haar. Voor mij heeft ze zich geofferd, in onbegrijpelijke liefde en begrip gedemonteerd en aanraakbaar gemaakt. Dáár deinen haar dijen, daar trippen haar enkels, ginds wapperen haar zachte handen. Ik ken een professor hier in de stad, die heeft een vrouw... daar vond ik de billen van mijn moeder terug, gebeeldhouwd, massief, stevig en van een goddelijke rondheid. Ik mag sterven als ik weet hoe dat mens er verder uitziet. Jij hebt haar borsten, Ali, je bent een bevoorrechte.’ (p. 10) (Vgl. pp. 9, 12, 62, 63).

Dit is er een uiting van, nooit echt ‘volwassen’ te zijn geworden. Diep in zijn binnenste is er een levensonmacht in hem, een angst voor de mensen.

> ‘Hij zag het opeens helder in, het was niet zozeer de haat die hij de mensen toedroeg, hij was er bang voor, heel diep was hij altijd voor ze bevreemd geweest, altijd...’ (p. 109).

De geabstraheerde vagina van zijn muurschildering is daarom niet enkel de uiting van een verlangen naar totale zinnelijkheid, maar evenzeer van zijn onbewuste hunkeren naar de geborgenheid van de moederschoot, naar de rust van de vóórbewustzijnsfase, omgekeerd dus ook naar de rust van de dood. Herlezen we nog eens hoe hij 't binnenste van een digitalisbloem ervaart:

> ‘Hij zag het paarse kelkje, strak en teer tussen zijn rode vingers, keek erin, rook eraan, vouwde het voorzichtig uit elkaar en staarde naar zijn wandschildering. Klein maar glashelder lag het hele kleurenpatroon voor hem: de *oermoederholte*, de draden, de lianen, een bloesemende strelende woekering.’ (p. 60 - Cursivering door mij).

Is het dan te ver gezocht de voorliefde voor water, regen, een ‘regenkunst’ die hij van kindsbeen af had (p. 82), eveneens te zien als een veruitwendiging van dat onbewuste verlangen naar de veilige baarmoeder, naar de beschutting van het vruchtwater, en, door zijn fysieke aftakeling thans, tegelijkertijd als een uiting van dat hunkeren naar sterven, naar éénworden met natuur en aarde?

> ‘Het zou weer stralend weer worden, jammer, als het regende voelde hij zich vaak heel gelukkig. In de Passage kon de zon nauwelijks komen, dat was goed voor de kleur. Bij een kunstwerk hoorde geen zonlicht maar regen. Voor schoonheid was vocht nodig, water, tranen, rivieren en lage wolken.’ (p. 31) (Vgl. pp. 28, 82).

Naast de uiteenrafeling van Ouds psyche heeft *Kind in de buurt* vanzelfsprekend ook allures van een misdaadstory. Als spil voor het detective-element fungeert de dichtgeworpen kuil in Ouds tuin, die grenst aan het grind van een oud, nog slechts zelden gebruikt spoorbaantje, ideaal oord voor snode daden! Oud was zo met zichzelf bezig, dat hij niet dieper is ingegaan op wat Adelheid hem bij zijn thuiskomst in de vroege uurtjes van die zaterdag meedeelde: ‘Er was vannacht iemand om het huis, ik hoorde het duidelijk.’ (p. 31) en evenmin op het feit dat hij de gegraven kuil de volgende middag dichtgeworpen vond en in het opgeworpen zand een stuk rode ceintuur aantrof (p. 34). Zelfs wanneer de politie daar later een pak in ‘hetzelfde

rood als van plastic regenjassen' opgraaft, dringt het verband tussen deze feiten niet tot hem door (p. 107). Naar zijn gevoel zijn de dingen buiten zijn controle komen te liggen en dit beangstigt hem. Daarom vlucht hij. Hoe gevaarlijk de situatie voor hem is geworden, realiseert hij zich niet. Dit verklaart dat hij in 't holst van de nacht als 't ware in de muil van de leeuw loopt, wanneer hij zijn muurschildering in de Passage opzoekt, waar hij opgewacht wordt en zó onder handen wordt genomen dat hij er een paar dagen later aan sterft. Een symbool op zichzelf: Oud is de absolute kunstenaar die de dood oploopt bij en aan zijn laatste en totaalste creatie.

B. Sociologische en andere perspectieven in dit werk

Kind in de buurt behandelt tevens de verhouding kunstenaarmaatschappij. Jan Oud en zijn gespreksvriend Jean Louis

vertegenwoordigen een visie op het artiest-zijn: het kunstenaarschap als een genade namelijk, een burgerlijk-romantische visie dus. De toneelkunstenaar Jean Louis poneert:

> 'Kijk, ik loste daarboven langzaam op in dat oeverloze gelul van iedereen is creatief, je kent dat. Nou, dat is om te beginnen al helemaal niet waar, creatief zijn maar heel, héél weinig mensen. Kunstenaars, zeg ik altijd, dat zijn bezitters van kracht, die hebben goena-goena, prana of iets dergelijks.' (p. 24)

Er zit iets nadrukkelijks in de formulering die Brakman in dit verband zijn figuren in de mond legt, waardoor het een duidelijke stellingname is tegen meer marxistische opvattingen[11.]. Oud zegt:

> '... Gevoelig is iedereen wel, van prins tot bedelknaap. Het is meestal vrijblijvend, een koekje bij de thee als ik het zo eens mag zeggen. Maar een gevoelsmens dat is heel wat anders, dat is tegenspraak, chaos, onmogelijkheid...' (p. 94)

De kunstenaar, volgens Oud, is een ziener met een hypergevoelig sensorium, die dingen waarneemt en vooral aanvoelt die de doordeweekse mens niet eens opmerkt (bijv. de ontroering uitgaand van een bloemetje dat opbloeit op de plaats waar een gele gaspijp uit het cement oprijst) en hij is daartoe in staat, omdat hij waarnemend afstand kan nemen van de dingen en ook van zichzelf.

> 'Het is als het ware de vreetzak die al vretend walgt van zijn eigen vet'. (p. 94)

Het Inkommensurable, hetgeen voorbij de dingen ligt, wordt door de kunstenaar tegenwoordig gesteld.

> 'Dat is niet uit te leggen, *in een gevoelsmens puilt de droom de werkelijkheid binnen*, er is zelfs de lichte geur van krankzinnigheid...' (p. 94) (Door mij gecursiveerd)

En dat zijn voor Oud niet zomaar woorden! Dromen en verbeeldingsvoorstellingen komen bij hem veelvuldig op. En de droom realiseert hij heus vaak in zijn werkelijk leven. Het liefdetripje dat hij met Majoes naar Bad Rothenstein maakt, is voor een deel een uitvoeren, een omzetten in de realiteit van de droom die hij de nacht voordien heeft gehad. (Vgl. pp. 52-56 met pp. 44-45).

> 'Dwars door alles liep de muur. *Hij was bruiner en donkerder dan in de droom, de balken veel zwaarder.*' (p. 53)
> 'Bij een zware groenuitgeslagen balk leunde hij over de vergaarbak. *De droom had gelijk.*' (p. 53) (Cursivering door mij).

Wanneer de rechercheur hem later bij een verhoor zal vragen waarom hij de ouders van het verdwenen meisje is gaan opzoeken, antwoordt hij: 'Om het verhaal echt te maken.' (p. 94), en hij bedoelt daarmee dat hij het deed om zijn voorstellingsbeeld in de realiteit van zijn leven om te zetten.

Door dat alles treedt de kunstenaar verruimend buiten de paden van het gangbare of maakt hij op schokkende wijze menselijke en maatschappelijke fenomenen

zichtbaar. Schokkend voor de goegemeente, die in haar veilige braafheid en denkloze rust wordt opgeschrikt. Tegenover de kunstenaar staat de wereld der ‘bolhoeden’: microcefalen, loketslaven, geen visie’ (p. 29), ‘niet naar links kijkende, niet naar rechts, noch achterom, recht van rug en doortrokken van het zuur der deugd’ (p. 91) (zoals de onderwijzer van het meisje, die hem het eerst verdacht).

Ouds nieuwe werk in de Passage is meer dan alleen een uiting van duistere roerselen in zijn psyche, het is evenzeer een symbolisch blootleggen van de chaos van deze tijd met zijn afstompende publiciteit, zijn overseksing die diepere gevoelens verdrinkt, zijn lawaai, zijn liefdeloosheid...

> ‘Rood was het rood van plastic schalen en flesdoppen geworden, blauw het rivièrablauw van het reisbureau, wit het wit van gepoetste tanden en kleenex. (...) Daar vond alles zijn bekroning in het ver van de liefde afgedwaalde vagijn, navel van een nieuwe wereld, een bittere wonde alsmede een klakkerend reclameorgaan. (...) Licht, ontuchtig, schuimend kleurenspel, kleuren die roken als een kapsalon, bijna fosforescerend van verval...’ (p. 27)

De confrontatie daarmee roept bij de bolhoeden agressie en weerstand op: eerst baldadige beschadigingen aan zijn werk, maar weldra ook zijn totaal ‘uitgeslagen’ worden, want naarmate zijn werk schokt, des te gereder gelooft men dat die vieze buitensporige ook wel de gezochte kinderverkrachter zal wezen. Rechercheur Ketel (nomen est omen) is de representant van dat burgerlijk onbegrip.

Ouds kunst is daardoor niet alleen esthetisch, ook maatschappijkritisch. Op die manier ziet Brakman overigens zijn eigen engagement als schrijver:

> Als schrijver speel ik de rol van de onruststoker. Ik geloof echt dat het in deze ontiegelijk onrustige wereld, waarin mensen elkaar verschrikkelijk veel ellende bezorgen, nodig is om een blik naar binnen te werpen en het jezelf niet te gemakkelijk te maken. Dat hele avontuur van 1940-1945 heeft de mens het verbijsterende thema opgeleverd hoe de kalme kantoorbediende, de gemoedelijke melkboer en de brave huisvader veranderen konden in ontiegelijke sadisten. Ik vind dat de mens veel te goed over zichzelf denkt. Het kan geen kwaad om hem zijn kwade kant eens voor te houden. Als men zichzelf tot thema van doorlichting neemt, wordt het een waarheid zoeken wat men niet graag ziet. Daarom geloof ik dat ik geen geliefde schrijver ben.[12.]

Eindnoten:

1. Van hem verschenen achtereenvolgens: *Een winterreis* (1961), *De weg naar huis* (verhalen, 1961), *Die ene mens* (1962), *De opstandeling* (1963), *De gehoorzame dode* (1964), *Water als water* (Verhalen, 1965), *Het godgeklaagde feest* (1967), *Debielen en demonen* (1969), *Kind in de buurt* (1972), *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974), *De biograaf* (1975), *Glubkes oordeel* (verhaal) en *Over het monster van Frankenstein* (essay) (1976) alle bij Em. Querido's Uitgeverij.
2. Wim Brakman b.v. deed dat in zijn analyse van die roman: ‘Lazarus en Oedipus’, in ‘Maatstaf’, 12de jg., nt 7, pp. 428-447.

3. In het literair-historisch overzicht in *Literair Lustrum 1*, *1961-1966* beklemtoont Kees Fens die parallellie met Vestdijk nogal op overdreven manier: hij stelt ze als bepalend voor Brakman voor. (Polak en Van Gennep, A'dam, 1967, pp. 59-60).
4. Sommige boeken als *Het godgeklaagd feest* bijv. zijn daardoor zelfs weinig toegankelijk. Critici als Nel Noordzij (in ‘Elsevier’ 6-5-1967) en Alfred Kossmann (in ‘Het Vrije Volk’, 15-4-1967) erkenden in hun recensie grif het boek niet te hebben begrepen. De meest gecomprimeerde romans van Brakman als *Een winterreis*, *Kind in de buurt*, *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* en ook nog wel *De biograaf* komen bij een eerste kennismaking ook het meest overtuigend over door de massieve gebaldheid waarmee ze op je afkomen.
5. Paul de Wispelaere: recensie over *Debielen en demonen* in ‘Het Vaderland’ 10-1-'76.
6. cfr. ‘Een dagje uit met de gepensioneerden’ (in *Water als water*). *Een winterreis*, *Die ene mens* (de heer Smit en de huurders op de verhuurde kamer in Akijns ouderhuis). *De biograaf* bijv.. In *Kind in de buurt* ziet de hoofdfiguur zichzelf als een ‘dikke, vieze, ouwe zak’. In het laatste werk *Glubkes oordeel* vinden we een cynische tekening van een aan kanker lijdende en letterlijk het hele dorp bij elkaar tierende kankerpatiënte.
   Is ziekte en verval een motief dat ook bij Jan Wolkers vaak voorkomt, dan staat deze er heel anders tegenover dan Brakman. Bij Wolkers gaat de tekening ervan, zelfs het door overaccentuering zich verzetten ertegen altijd gepaard met een gevoel van deernis, medelijden. Niet zo bij Brakman: daar veeleer wat ik zou noemen *medisch cynisme.*
7. Zie: Wim Brinkman: ‘Lazarus en Oedipus’: cfr.[2].
8. Voor een analyse van deze roman verwijs ik naar een vorig artikel van me in ‘Spieghel Historiael’: Het zwart uit de mond van Madame Bovary of een romantische Franse liefde op de Wadden', 17de jg., nr. 3-4, pp. 68-87.
9. cfr. De interviews met Brakman in het ‘Deventer Dagblad’ van 20-1-'73 en in ‘Tubantia’ van 24-4-'74.
   Brakman overigens: ‘... Ik moet iemand beschrijven die leeft, die ik kan horen ademen; als ik ga verzinnen wordt het stereotiep. Zo is het ook met de stad waar het speelt. Die moet voor mij leven...’
10. Het is ook dit fragment dat Ary Langbroek tot de voorstelling op het omslag van de uitgave 1972 heeft geïnspireerd (foto v. Wim Verschoor en Eric Wondergem). Waarlijk een goede keuze in verband met het verhaal.
11. Paul de Wispelaere heeft hierop al gewezen in zijn dagbladrecensie van deze roman. Dat Jan Oud, zoals hij daar schrijft, veel meer een representant is van een opvatting over het kunstenaarschap en zijn maatschappelijke situatie dan een individu, lijkt me echter wel wat overtrokken. (‘Kunstenaar en maatschappij in nieuwe roman van Brakman’, ‘Het Vaderland’, 18-9-'73).
12. Interview in ‘Deventer Dagblad’, 20-1-'73.

J.A.G. Tans
Een Nederlandse telg uit een Frans geslacht*
'Het zwart uit de mond van Madame Bovary' van Willem Brakman

Voor een literatuurbeschouwer die geboeid wordt door het feit dat elk werk ingebed ligt in een groot geheel van teksten die samen de voedingsbodem vormen waarin het kon ontstaan, is de in de titel genoemde roman van Brakman dankbare en vruchtbare lectuur. Het boek, dat vol verwijzingen zit naar tal van verhalen en gedichten uit de wereldliteratuur, is rechtstreeks geboren uit de nauwkeurig in het brein van de verteller van de bekende roman van Flaubert, en vormt zo een uitermate boeiend geval van intertekstualiteit.

De verteller-hoofdfiguur is een leraar Frans. Maar wel een rare. Hij heeft namelijk een ingeboren haat tegen kinderen. De hel bestaat voor hem uit scholieren en Italianen (blz. 7). Hoewel hij dus geen enkele affiniteit heeft met zijn publiek, is hij wel bezeten van het vak dat hij moet geven. Langs twee invalshoeken dringt dit binnen in zijn vertelling.

Allereerst via een aantal heerlijke sneeren op *Mots et tournures difficiles* van Ahn et Moret, het idioomboekje waarvan generaties docenten en leerlingen weleens braakneigingen gehad hebben. Als de verteller afscheid neemt van een Franse pastoor, horen wij uit zijn mond het hypercorrecte standaardzinnetje: '*Merci, merci mon curé, maintenant il faut que je m'en aille*'. Hij voegt er dan ook aan toe: '*De meisjes Ahn en Moret sloegen de handen voor het gelaat*' (blz. 57). En naar aanleiding van '*onsamenhangende waanzin*' als 'tout doit tendre au bon sens' of '*jamais nous n'eussions* (!) *compris la situation sans votre lettre*' laat hij zich cynisch ontvallen dat die beide dames zich maar niet moeten verbazen over koortsen en scheuten in het kruis, die hij haar vaak en van harte toegewenst heeft (blz. 20). De tweede invalshoek is belangrijker. De verteller is werkelijk 'pourri de littérature'. De letterkunde is over en door zijn leven heengeschoven en heeft er de grondtrekken van bepaald, althans voor zover wij het in het boek kunnen volgen.

Die ik-figuur, die Pouderooyen heet en die voor zijn naam ambitieuze etymologieën bedenkt als '*poudre du Roi*' of '*pour le Roi*' (blz. 15/6), is een man die zichzelf zwaar miskend en verwaarloosd voelt. Het boek opent op de beschrijving van zijn ontreddering en zijn tranen als hij denkt dat zijn maîtresse, Jeanien, niet verschijnt op een gemaakte afspraak, ten onrechte overigens: zij zou alleen maar wat te laat komen (blz. 82). Vernederd, gekwetst, vol wraakgevoelens denkt Pouderooyen, die ook dichter is, onmiddellijk aan niemand minder dan Nietzsche, die in Turijn, op straat, wenend een paard om de hals gevallen is en die het sindsdien slecht vergaan is (blz. 12). Zelf valt hij niet een paard om de hals, maar een oud vrouwtje, een oud moedertje, dat hij helpt de straat over te steken, maar aan wie hij intussen sadistische verhalen vertelt over zijn broer die hij heeft zien doodknuppelen als een stervende zwaan en over een roze speenvarkentje '*met lepe blauwe oogjes*', dat hij dood gepest heeft (blz. 9-10).

IJdel verwijst hij elders de lezers naar een foto van zichzelf in een tijdschrift waarin zijn eerste verzen gepubliceerd zijn. Hij is zich ervan bewust knap te zijn. In ieder geval staat hij vaak met welbehagen voor een spiegel en heeft hij veel aandacht voor zijn kleding: '*Ik droeg mijn blauwe overhemd en stond voor de spiegel, toevallig, zoals dat honderden malen gebeurt, zonder duidelijke reden (...) Ik keek naar mijn blauwe overhemd dat zo goed zat (...)*' (blz. 33).

Hij leeft gescheiden van zijn vrouw, die hij de verveling zelf noemt. Haar lectuur bestond uit stapels verhalen die momenteel zouden verschijnen in de Bouquet-reeks

* Uit: Argus, december 1979

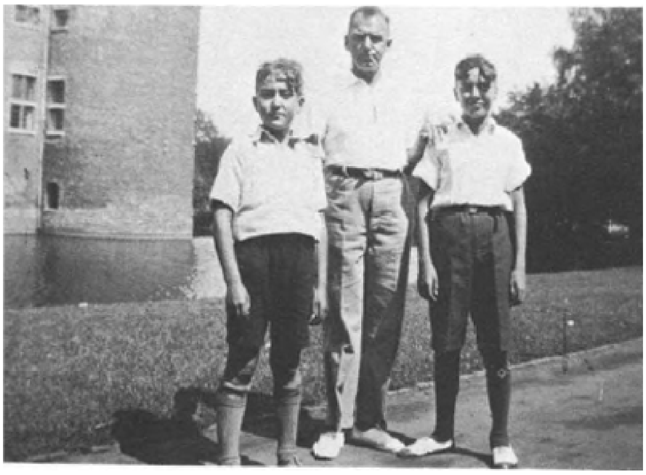
of in een medische horrorreeks. Onder deze laatste is er één dat in de titel een verwijzing bevat naar Charles Bovary: '*The man with the clubfoot*' (blz. 17)[1.].

Hij wordt geobsedeerd door blanke vrouwen, zoals Mme de Rênal uit *Le rouge et le noir*, Annabella uit *Under the red robe* van Stanley Weyman (1896), en '*de zeer witte Emma Bovary*'.

Een dergelijke aanduiding in het begin van een boek doet al vragen rijzen. Zo lezen wij ook in de eerste hoofdstukken van *Eline Vere* van Couperus (1889), van wie wij aan het eind weten dat zij neurotisch was, dat zij bleek, loom en kwijnend was. Dat kùnnen symptomen zijn van een ziekteproces. Zeker, de grens met gezondheid is zeer vloeiend en in de tweede helft van de negentiende eeuw was een blanke huid een modeverschijnsel. In een essay over 'De zieke mens in de romanliteratuur' merkt Vestdijk dan ook op dat een neurose 'iedere gecompliceerde man en ieder fijngevoelige, veelal onbevredigde vrouw' als hun schaduw begeleidt. 'Het was en is', zegt hij, 'de zwarte rand aan de witte gezondheid'[2.]. Maar niet alle bleke dames eindigen haar bestaan met een zelfmoord.

Pouderooyen zelf heeft ook neurotische trekken. Als men iemands innerlijk uit zijn stijl kan afleiden, wordt deze verteller voor ons getekend in zijn stijlfiguren als iemand die alles desacraliseert en bestialiseert. Een voorbeeld uit zeer vele: In een situatie waarin hij zijn - natuurlijk ook bleke - maîtresse, Jeanien, beschrijft, lezen wij: '*haar ogen werden donker en vochtig als van een zieke koe*' (blz 40); elders vertelt hij een idyllisch samenzijn bij een watervalletje dat '*ruiste als eieren in een hete pan*'; '*Ze deed een lodderig oog open en sloot het weer*' (blz. 32); hun eerste gemeenschap voltrekt zich op een berg afval in een oude, met prikkeldraad afgesloten stortplaats voor huisvuil: '*Als dollen staken de horzels in mijn blote rug en beten zich vast, maar ik bedekte haar tot aan de tenen toe. Er hing daar overal de geur van oude kaas (...)*' (blz. 22). Licha-

Strand Scheveningen ± 1928.
Willem Brakman zitten bij zijn vader, links vooraan, rechts daarvan in donkere jurk, zijn moeder.
'Opa Broekert', vader van zijn moeder en inwonend bij gezin Brakman.
Zittend naast moeder Brakman, Wim's oudere broer Jack.



Wim Brakman (links) met zijn vader en broer Jack.

Havenhoofd Scheveningen, moeder, nichtje en Wim.

Links Willem Brakman, zijn moeder en zijn enige broer Jack.

melijk liefde is voor hem onlosmakelijk geassocieerd aan een beginnend vervuilingsproces.

Nog één gegeven, voordat ik inga op de structuur van de roman. Na zijn scheiding heeft Pouderooyen een kamer gehuurd bij een dokter die met zijn gezin in een vleugelgebouw woonde van een oude synagoge.

> *Het is er donker, stil en goed. Wie in de tuin op de kolenkist gaat staan, kan door een raam naar binnen kijken. Daar staan altijd een aantal op elkaar gestapelde doodkisten gereed: ruw hout, ongeschaafd, rustgevend (...) Daar heb ik mijn kamer, mijn boeken, mijn lamplicht en voor het raam mijn zware gordijn dat ik overdag dicht kan doen, zonder dat iemand mij vraagt waarom* (blz. 19).

Een ervaren lezer wordt hier twee richtingen uitgestuurd, die overigens niet tegengesteld hoeven te zijn. Enerzijds roept die kamer herinneringen op aan die waarin Sartre zich een dubbel proces van krankzinnigheid laat afspelen in de novelle La chambre uit de bundel *Le mur.* Anderzijds is, mede gezien de titel van het boek, de verwijzing naar de jeugd van Flaubert onverhuld. Het doktersgezin Flaubert woonde in een vleugel van het ziekenhuis van Rouen, en de kinderen klommen daar op een binnenplaats in het traliewerk van het amfitheater waar vader Flaubert zijn lijkschouwingen verrichtte. Dat lugubere schouwspel heeft zijn sporen achtergelaten in het werk van de romanschrijver. In vier van zijn jeugdgeschriften worden in de titel of ondertitel de begrippen liefde en moeder gekoppeld aan doodskist of graf[3.]. En in de stormachtige reacties op *Madame Bovary* is er heel veel te doen geweest over de bekende uitlating van Sainte-Beuve, die een relatie legde tussen de roman en de arbeid van Flauberts vader en broer (die ook medicus was): 'Fils et frère de médecins distinguées. M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!'[4.] Daar is veel op voortgeborduurd.

Voor Flaubert zou het leven niets meer geweest zijn dan een anatomische les-kamer, en heel een mythe is ontstaan over de objectieve onbewogenheid en de koele distantie van de schrijver. Baudelaire was een van de weinigen die door de schijn heen keken en die er de nadruk op legden dat de romancier een juweel van een werk gemaakt had, doordat hij het bestaan had 'de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme'. En in zijn massaal werk over Flaubert, *L'idiot de la famille*, heeft Sartre diens jeugd- en kinderjaren en al zijn jeugdgeschriften uitvoerig geanalyseerd om te laten zien hoe hij langzaam uitgegroeid is tot de schrijver van *Madame Bovary* en hoe hij dan ook in dat boek met al zijn vezels aanwezig is.

Een van de boeiende kanten van het werk van Brakman is nu dat hij in zijn verteller-hoofdpersoon Pouderooyen Flaubert weer in levenden lijve invoert, althans dat hij een figuur schept die veel verwantschap vertoont met de romancier. Dat is overigens niet de eerste keer in zijn oeuvre. De ik-figuur uit zijn eerste roman, *Een winterreis*, is een jonge arts die zijn kinderjaren doorgebracht heeft tussen dichtgegroeide ouders, die dus geen onbezorgde, beschermde jeugd gekend heeft, en die op zoek gaat naar het wezen van zijn vader. Hij wil weten hoe deze was als kind, als jongeman vóórdat hij zijn moeder ontmoette, teneinde te achterhalen uit welke bronnen hij zelf voortkwam. Hij wil '*nog eens door de wereld wandelen die langzaam afbrokkelde in het hoofd van zijn vader*', afbrokkeling die hemzelf pijnlijk gestempeld heeft[5.]. Wie de brieven van Flaubert leest, kan ervaren hoezeer dat ook

voor hem een kwellende vraag was, hoezeer de verhouding tussen de arts en zijn kinderen een 'solitude en commun' was.

Maar terug naar Pouderooyen! Deze gaat met Jeanien een vakantietocht maken naar de kust van Bretagne en Normandië. In zijn bagage zit een exemplaar van *Madame Bovary.* Zo drong de toekomst al in zijn heden binnen, want zonder verdere verklaring koerst hij vanuit Gent naar Rouen. Hun reis wordt een pelgrimage naar Flaubert en Emma. Tenminste voor hem. Aan haar ontgaat de zin van dat alles. Als zij de eerste avond voor het raam van de hotelkamer naar de kathedraal staan te kijken, zij net uit bad, naakt in zijn armen, overpeinst hij hoezeer Flaubert gelijk had dat hij juist dáár Emma een afspraak had laten maken met haar tweede minnaar. Léon, in die kathedraal, die dreunend omhoog orgelde in de nacht (blz. 47). Tussen hen beiden herhaalt zich zo het drama dat zich afgespeeld had tussen Flaubert en zijn maîtresse Louise Colet. Juist toen complicaties optraden in hun verhouding, werkte Flaubert hard aan zijn roman en leefde hij zich in in de overspelige kronkelwegen van Emma. Hij was van die fictie meer vervuld dan van de realiteit die hij ontmoette. Als Louise hem over haar gevoelens sprak, gaf hij antwoorden ontleend aan de personages uit zijn boek, waaronder Emma, die eigenlijk zijn èchte maîtresse was. Ernstiger kan men een vrouw nauwelijks kwetsen.

Zo wordt ook Jeanien vernederd. Geprikkeld door zijn afwezige houding vraagt zij de eerste avond wie die Bovary eigenlijk was. Het antwoord komt als een dreunende klap: '*Dat was in ieder geval iemand die wel de kathedraal inging, die wel naar de liefde omkeek en daarbij haar mooie hals brak*' (blz. 48). Zij gaat dan maar slapen. Die nacht voor het eerst hinderde haar lichaam hem in bed, omdat hij met korte droompjes steeds maar met Emma bezig was.

Volkomen blind voor de gevoelens van Jeanien sleurt hij haar dan nog twee dagen langs alle heilige Flaubertsiaanse plekken, met als 'hoogtepunt' het dorp dat model gestaan had voor Yonville-L'Abbaye, waar Emma wegkwijnde vóór haar fatum zich voltrok. Dit blijkt een troosteloos, ingeslapen gat te zijn. Een herberg is er wel: de Brasserie Bovary, de vroegere 'Lion d'Or', waar de postkoets uit Rouen aankwam. '*Een belangrijk punt*', zegt de verteller, '*waar al velen waren uitgestapt: Emma Bovary, Flaubert zelf en ik*' (blz. 54). Een smakeloos gemoderniseerde tent, waar 'de cafetaria-cultuur oppermachtig heerst'. Maar de oude schouw is er nog! Dat is voldoende voor Pouderooyen om de situatie van de aankomst van Emma haarfijn te reconstrueren, te zien en te horen. Hij gaat vóór de schouw staan en prevelt bijna letterlijk de tekst van wat voor hem een van de mooiste momenten van het boek is:

> *Pas aangekomen nam zij met de toppen van de vingers de japon op ter hoogte van de knieën en stelde een zwart, licht bemodderd laarsje bloot aan de gloed der vlammen. De rode gloed verlichtte haar geheel doordrong, de inslag van haar japon, haar blanke huid, zelfs haar oogleden die ze nu en dan neersloeg. Ach, toen... toen... toen... Wanneer een windvlaag door de halfopen deur naar binnen drong, overtoog haar een roze schijn* (blz. 54; E.B. 74).

Geen wonder dat Jeanien, die zich machteloos voelt tegen die indringster, weigert om naar welke andere plek dan ook te gaan kijken.

Pas de derde dag gaan zij eindelijk naar de kust: Fécamp, Dieppe, Le Tréport. Hoewel die plaatsjes stof te over bieden voor een poëtische vlucht, komt de boeiende vermenging van droom en werkelijkhed niet tot stand voor Pouderooyen, omdat niets er, zoals in Rouen, klopte en ademde en naar Emma Bovary wees. Integendeel, '*zij was te veel. Glimlachend en bevallig week zij terug met rood beschenen laarsjes; het vuur doofde in de schouw, een deur sloeg dicht, een licht ging uit. Over bleef de kust*' (blz. 76). Daar is voor hen alles morsdood. Ook de betovering die van Jeanien uitging, is weggevallen. Met haar '*zalige droeve blik*' (blz. 50) was zij voor

hem een Louise Pradier geweest, de vrouw van de beeldhouwer, '*de ontrouw zelf*, zoals de verteller zegt (blz. 59), die Flaubert gekend had en die hem voor de geest gestaan had bij het scheppen van Emma. Een foto van haar, in een monografie van Flaubert, had steeds diep in zijn herinnering geleefd. Nu kreeg dat beeld een sterke actualiteit en verdrong gewoon Jeanien. In deze kan hij alleen nog maar zijn ex-vrouw zien zitten, geassocieerd met stereotiepe fotomodellen uit dames-

bladen: '*Een moedeloze gespleten jurk bladerde verveeld over een stuk wit been, dat eindigde in een patenthak*' (blz. 71).

Zij wil maar één ding: linea recta terug naar huis. Einde van een reis, begonnen vol illusies. Hij zette haar af bij haar flat, en terwijl hij de achterbak dichtklapte en haar even nakeek, vielen hem twee versregels in:

> '*le calme héros, courbé sur la rapière*
> *regardait le sillage et ne daignait rien voir*'.

En dan bedenkt hij zelf: '*Ik geef Frans, toegegeven, en het is van Baudelaire, ook geen kleine jongen, maar wie op zo'n moment zo iets denkt, lijdt in ernstige mate aan een beroepsziekte, dat is zeker*' (blz. 80).

Beroepsziekte? Misschien. Maar het is ook een symptoon van een andere ziekte. Die twee verzen vormen het slot van *Don Juan aux enfers* uit de cyclus *Spleen et Idéal*, waarin deze vrouwenversierder over het zwarte water van de Styx weggevoerd wordt naar de onderwereld. De dromen van Pouderooyen zijn vol van de viriliteit van Don Juan. In een bedscène in Trouville had hij Jeanien nog bewezen hoe hij van haar hield. Maar die scène was puur onirisch. Zij waren namelijk niet in Trouville geweest. Bovendien had hij het in die droomvrijage over '*Emma Pradier, lief, lief... en ze kon bijten als een krokodil*' (blz. 60/1). Het enige echte contact dat zij onderweg hadden, was een ordinaire, hitsige aanvechting van hem geweest, waarover Racine zich huilend geschaamd zou hebben, en waarbij Jeanien zo koel gebleven was als een komkommer (blz. 68).

Pas in de tweede episode van de roman gaat het proces van de onophoudelijke vervalsing van zijn voorstellingen door onherstelbare optische illusies op volle toeren draaien. Het leidt tot een totaal ontbreken van een juiste inschatting van de werkelijkheid of, scherper gezegd, tot een onbegrensd verlangen, dat in wezen een ontkenning inhoudt van het eigen 'zijn' en dat dus de onverzadigbaarheid tot noodzakelijk complement heeft. Zo legt Brakman, met een scherp mes, de kern van het Bovaryse bloot. Tot in de structuur van zijn roman toe. Na de mislukte vakantietrip won Jeanien, nu hij haar niet meer zag, weer aan aantrekkingskracht. Het lukte hem een nieuwe afspraak te maken. Het was juist die ontmoeting waarop hij stond te wachten in de openingsscène van de roman, waar wij hem op straat in tranen zagen uitbarsten. Toch kwam Jeanien wel opdagen. Maar het geheel liep op niets uit. Begin van een boek dat tevens een einde is. 'Een' einde. Niet 'het' einde. Bij Brakman is zelfs de dood dat niet. Het Lazarusmotief komt veelvuldig voor in zijn werk. Pouderooyen probeert Louise Pradier - Emma - Jeanien te laten herleven in Ariane. Ariane is de vrouw van Hessel, een vriend van Jeanien, een van de velen met wie deze Pouderooyen bedroog. - Was Louise Pradier niet 'de ontrouw zelf'? - Hessel was arts op een van de eilanden, en wordt beschreven in termen die aan Charles Bovary doen denken. De doktersvrouw was - als Eline Vere - meestal in het wit gekleed (blz. 84). Bleek, met '*een gezicht voor poeders of tabletten*', maar mooi (blz. 88) en, zoals alle mooie vrouwen, in de ogen van de verteller, met '*(een) wat humeurige mond en het luchtig stuivertje wisselen van arrogantie en verveling op het gezicht (...) Een chronisch verongelijkte trol dragen ze in zich om, die even onverbiddelijk als onvermoeibaar de eis stelt: doe wat met mij, amuseer mij...*' (blz. 85). Ondanks die intuitieve, hem kenmerkende, terugtrekkende beweging, zoekt hij toch toenadering, uitgerekend door enthousiaste verhalen op te hangen over de reis met Jeanien naar de Franse kust, waarin hij alle perspectieven omdraait. Ariane, die uiteraard ook de versie van Jeanien kende, zweeg en keek. '*Het was moeilijk die blik onder woorden te brengen. Het arrogante was er uit verdwenen, maar er was iets dubbelzinnigs voor in de plaats gekomen, alsof ze bij ieder woord een*

knipoogje gaf en ik moest even aan Emma Bovary denken, verziekend en verloederend in een hotelkamer met sorbets en sigaretten' (blz. 87)[6].

Het onirische vervalsingsmechanisme werkt weer. Ariane *is* voor hem Emma. Als hij wegens overspanning op ziekteverlof gestuurd wordt, gaat hij naar het eiland waar zij woont, met in zijn koffer de symbolisch voorspellende lectuur: *Confessions of the Boston Strangler*, *Jack the Ripper* en, hoe kan het anders, *Madame Bovary.* Vanuit hotel De Werf - zijn wij dus op Schiermonnikoog? - belt hij Ariane op. Zij komt en wordt door hem ontvangen bij de schouw, waar '*de gloed van het plastic imitatievuur (haar bescheen) tot en met de knieën*' (blz. 93). Met haar ouderwetse bloesje en glad naar achteren gekamd haar deed zij denken aan een kostschoolmeisje. Kortom, een combinatie van het meisje dat Charles Bovary beschrijft bij zijn eerste bezoek aan de boerderij van haar vader, en van de jonge doktersvrouw die in de 'Lion d'Or' binnenstapt in Yonville-L'Abbaye (E.B. 14/15, 74). Dan ontrolt zich de Bovary-film: in haar auto met beslagen ruiten - '*meer gesloten dan het graf en (...) heen en weer schommelend als een schip*' - rijden zij uren rond over het eiland, de dolle tocht van Emma en Léon herhalend in het huurkoetsje in Rouen, 'plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire'. Zelfs de fantastische slotnoot van die door een graf omsloten liefdesrit wordt getransponeerd: '*Onder een lantaren vertoonde zich een keer een blote hand uit het raampje, die wat snippers papier naar buiten wierp, waar ze verwaaiden in de wind. Omstreeks elf uur hield de auto stil voor het hotel. Een man stapte uit, wat knopen dichtmakend en ging naar binnen zonder het hoofd om te wenden*' (blz. 95/6). Het zou de moeite waard zijn, beide passages integraal naast elkaar te zetten, maar daarvoor ontbreekt in het kader van dit artikel de ruimte. Eén aspect van zo'n stilistische vergelijking moet ik hier echter wel releveren: bij Brakman verdwijnt alle romantiek. In de tekst van Flaubert verwaaiden die uit het raam geworpen snippers als 'papillons blancs sur un champ de trèfles rouges, tout en fleurs', dààr stapte, veel discreter, een vrouw uit 'qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête' (E.B. 228).

De volgende dag staat een fietstocht met zijn tweeën op het programma. Bij het begin daarvan lezen wij: '*Alles was zoals er stond geschreven*' (blz. 96). Inderdaad, jaargetijde, klimatologische omstandigheden, landschap zijn identiek aan die van de rit te paard van Emma en Rodolphe door het sparrenbos bij Yonville. Met het niet onbetekenende verschil dat Pouderooyen en Ariane eerst een omweg maken naar het kerkhof. Maar daarna gaat het naar het dennenbos. In het intieme samenzijn dat daar beschreven wordt, wordt de samenhang met Flaubert's roman tot het uiterste uitgebuit. Pouderooyen begint met letterlijk een aantal retorische verleidingsformules van Rodolphe over te nemen. Maar als hij op eigen kracht aangewezen is, zonder tekst, weet hij niets beters uit te brengen dan vreemd fysiologisch gebeuzel als '*Wat denk je van het kinderspeelplaats-geweld van de spermatozoën om de lome, donzige hommel van het ei, dat daar voortwiegt op eindeloos geduldige trilharen?*' '*Dat is geen chemie, dat is verlangen... hunkering (...)*' voegt hij er ter verduidelijking maar aan toe (blz. 98). Met scherpe ironie weet Brakman dan in zijn woorden de gezamenlijke bêtise en platvloersheid te projecteren van de twee grootste burgelijke leeghoofden uit de roman van Flaubert: Lieuvain de redenaar van de Comices agricoles, en apotheker Homais. Toch raakt Ariane er opgewonden van en het 'moment suprême' wordt weer bijna letterlijk ingeluid met de prachtig romantische volzin van Flaubert. '*Onhoudbaar wierp ze haar blanke hals, die golfde onder een zucht, achterover, en onmachtig, terwijl de tranen over haar wangen stroomden en een lange rilling haar doorvoer, gaf zij zich aan mij, zich het gelaat bedekkend*' (blz. 100; E.B. 150). Het diepe verschil zit in het eerste woord, 'onhoudbaar', dat niet de Franse tekst staat en dat de toonzetting flink wijzigt. Daar sluit de ironiserende, ontluisterende beschrijving van de geslachtsdaad bij aan. Het is de bleke, zieke Ariane die het initiatief neemt. Haar smalle hand, '*scherp in de*

geledingen', net als die van Emma ('un peu sèche aux phalanges', E.B. 14), verdwijnt het eerst onder zijn

kleren. Zij ontknoopt zelf haar ouderwetse bloes en rukt daarna als een furie al haar kledingstukken van haar lijf. De vrijpartij die dan volgt, is allesbehalve een gemeenschapsdaad: *zij* laat zich met dwingende aanwijzingen bevredigen door een fors manuaal spel, en *hij* overwint daarna een dreigende impotentie alleen maar door zich sadistische folteringen van zijn ex-vrouw voor te stellen. De copulatie met de geliefde is tegelijkertijd een afrekening met de gehate vrouw uit het verleden (blz. 99/100).

Schrijftafel, Prinsestraat 12, Enschede.

De mislukking waarmee Brakman zijn figuren confronteert, zit er door deze Proustiaanse tijdsverglijdingen van meet af aan in. Pouderooyen identificeert zich ten dele met de minnaars van Emma. Maar het is wel tekenend, dat hij Rodolphe een '*slijmschijter*' noemt (blz. 109), en dat hij Léon karakteriseert als '*een van de vele doodklappen die het leven (Emma) zou toebrengen. Een bloedjong mens, een bekende langnagelige woudonanist, door God ten onrechte gespaard voor een vreselijke ziekte*' (blz. 54).

Flaubert heeft Brakman een uitzonderlijke kans gegeven voor dergelijke spiegelgebeurtenissen. Alvorens ik echter tot bepaalde conclusies kom, moet ik nog enkele details uit de vertelling naar voren halen: in de episode met Ariane komt een verbeeldingsflits voor waarin hij zich met haar getrouwd ziet en waarin zij twee kinderen hebben, een vrolijk huppend meisje en een stil debiel jongetje (blz. 109); en op een ander moment, als zij samen vertrouwelijk aan zee zitten en zij hem in die harmonieuze situatie vraagt haar te vertellen wat hij ziet, komt hij aan met een verhaal over zijn moeder: hij heeft haar op een avond betrapt vrijend met een vreemde in het park, en eenmaal thuisgekomen heeft hij te horen gekregen dat het niet waar was: '*Maar jongen, zei ze, zo iets zou moeder toch nooit doen*' (blz. 125).

Duidelijker kan het Oedipuscomplex niet gesignaleerd worden. In zijn boven vermeld boek heeft Sartre laten zien welk een beslissende rol dit complex gespeeld heeft in het leven van Flaubert.

De jonge Gustave is opgegroeid in een affectieloze verhouding: een door zijn beroep in beslag genomen vader die - zeker voor die tweede zoon, die intellectueel minder vlot was dan zijn oudere broer - weinig aandacht had, en die op die stille jongen alleen maar overkwam als een doordringende blik; een moeder die, onderdanig aan de vader, zijn kinderen degelijk verzorgde, maar zonder enige exclusieve affectiviteit voor ieder van hen, en zeker niet voor die tweede, in wiens plaats zij liever een dochtertje had gehad. Zo vervreemdt het kind van zichzelf en verseksualiseert die vervreemding. De jeugdteksten van Flaubert laten zien dat Baudelaire nog veel raker geschoten had dan hij zelf wist. In *Novembre* (1842) staat

de onhullende zin: 'Je voudrais être femme, pour pouvoir m'admirer moi-même, me mettre à nue... et me mirer dans les ruisseaux'[7]. Vanaf de vrouwenfiguur uit *Passion et vertu* (1837), Mazza, tot en met Emma heeft Flaubert deze incarnatie in een vrouw vele malen gerealiseerd. Om de koele, hem doorborende blik met begeerte te beladen, om een verborgen warmte te leggen in de hem verzorgende handen, wil hij een wezen zijn dat fascinerend is voor de anderen, en tegelijkertijd voor zichzelf. Al de vrouwenrollen uit deze periode hebben eenzelfde structuur; het zijn aanvankelijk passieve wezens waarin de seksuele begeerte slaapt, maar als deze eenmaal door een verleider gewekt is, groeit zij uit tot een agressiviteit die de verleider beangstigt en doet afhaken; de hartstocht die die vrouwen even met geluksgevoelens vervult, frustreert ze vervolgens onontkoombaar des te erger.

De verhouding tot zijn moeder maakt het proces nog ingewikkelder. De gedachte aan geslachtsgemeenschap tussen zijn ouders vervult hem met afschuw. Daarvan vinden wij een neerslag in de reactie van Frédéric, uit *L'Education sentimentale*, op de relatie van Madame Arnoux en haar echtgenoot. Man en vrouw vormen samen 'een beest met twee ruggen dat zich door de modder en het bloed wentelt'[8, 9]. Beiden zijn schuldig, maar vooral de vrouw wordt aangeklaagd in *Mémoires d'un fou* (1837), omdat *zij* het is die echt het vleselijk genot kent, en die de man daarom egoïstisch uitdaagt tot het liefdesspel. De rollen worden omgekeerd. In de vrouw projecteert hij viriele trekken. Degene die hij eigenlijk achter zich in de spiegel zou willen zien opduiken, is zijn moeder, maar dan vermannelijkt.

Zo is zijn seksuele leven aan alle kanten geblokkeerd. In de in zijn eenzaamheid beleefde erotiek maakt hij de gebaren van een begeerte die hij niet heeft, om het vuur van de hartstocht op te wekken in het mooie lichaam dat hij niet is. Hij is gedwongen tot de vlucht in een imaginair seksueel leven. Hij kan vrouwen alleen maar dichterlijk liefhebben. Maar dat heeft *ons* dan wel *Madame Bovary* opgeleverd, waarin hij deze problematiek met fantastische sluiers geromantiseerd en geüniversaliseerd heeft. Hele kleine trekjes verraden het verborgen venijn. Zo staat in het eerste portret van Emma losjes: 'Elle portait, comme un homme, (...) un lorgnon d'écaille' (E.B. 15); en als de verteller haar beschrijft op het toppunt van haar schoonheid, tijdens haar geluksweken met Rodolphe, noteert hij haar wat vlezige bovenlip, 'qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir' (E.B. 181/2), wat Pouderooyen de opmerking ontlokt dat '*hij haar verdomd toch nog een snorretje (geeft)*' (blz. 109).

En dan ben ik weer bij de verteller van Brakman. De verschillende gebaren uit diens seksuele leven ordenen zich, tegen de zojuist geschetste achtergrond, in een samenhangend geheel. Het lijkt mij ook niet meer zo vreemd, te lezen dat hij voor de spiegel in zijn eigen ogen zoekt naar de '*zalige droeve*' blik van Jeanien (blz. 49/50), noch dat op een gegeven moment Louise Pradier achter hem in het spiegelbeeld staat en hem hooghartig het woord 'Waterloo' toevoegt, noch dat hij voor een spiegelruit op straat de indruk heeft dat hij onzichtbaar is, dat de mensen door hem heen lopen, terwijl zijn vrienden in zo'n situatie juist het gevoel hebben dat iedereen voor hen opzij gaat. En zelfs is het niet zo vreemd meer, dat wij in de surrealistisch aandoende droombeelden die in het laatste stuk van het boek over ons heen tuimelen, vol van symbolische aanduidingen van moord en zelfmoord, ook een oude koboldachtige vrouw zien verschijnen, die een man zijn lid afbijt. Een scène die een heel andere betekenis heeft dan een soortgelijk gebaar in 'Germinal' van Zola. Dáár is het wraakgebaar een sociaal protest. Hier is het, gezien de voorafgaande erotische strelingen, zonder meer een castratie door de moeder.

Die laatste, steeds meer verwarde en nachtmerrie-achtige periode gaat naar haar climax door een soortgelijke ervaring als die waarmee het boek begon: Ariane komt, nu echt, een afspraak niet na. Hij gaat naar haar huis, de trap op, haar slaapkamer

binnen, ziet haar op bed liggen, '*visbleek*' [!], en verkracht haar, komt daarna tot de ontdekking dat zij al dood

was en dat zij in de loop van de nacht gestorven moet zijn. Haar lichaam zakt over de bedrand. En dan staat er: '*Het zwart uit de mond was overigens eerder een licht schuimend bruin. De tekst zegt hier:* "*un flot de liquide noir sortit, comme un vomissement, de sa bouche*". *De arme ziel.*' (blz. 143; E.B. 307). Bij Flaubert wordt beschreven wat er gebeurt 's avonds na het overlijden van Emma, als drie vrouwen haar het witte doodskleed aantrekken. De twee woorden die Brakman eraan toevoegt, de ziel, doen mij onweerstaanbaar denken aan een passage uit een andere jeugdtekst van Flaubert, *Quidquid volueris*: 'Son âme se prenait à ce qui est beau et sublime, comme (...) la tombe (se prend) au cadavre, (...), s'y cramponnait et mourait avec lui'[10.]. Ik moet daaraan denken in een dubbele zin, zoals ook die hele slotpassage bij Brakman voor mij een dubbele zin heeft. Als Pouderooyen haar slaapkamer binnengaat, zegt hij: '*Ach, daar lag ze als op bladzijde 199, in een wereld, die men eigenlijk nooit mag betreden, een wereld waarover alleen verteld wordt*' (blz. 141). Welke wereld? Die van de dood of die van de roman? Of wellicht beide? Ik ben geneigd voor dit laatste te kiezen.

In de aangehaalde woorden uit *Quidquid volueris* wordt de schoonheid vergeleken met een lijk. De ziel wordt er het graf, omhulsel van de dode. In deze vergelijkingen drukt Flaubert met een rijke intuïtie bondig uit wat later zijn esthetica zou zijn, die door Rilke verder zou worden ontwikkeld. Als een kunstenaar de dingen benoemt, verliezen deze hun 'Dinglichkeit', worden zij 'verniet', tot niet teruggebracht. Alleen de toverkracht van zijn stijl kan die dingen weer terugvoeren naar het leven, maar zonder om te kijken naar hun oorspronkelijke werkelijkheid, zoals Orpheus Eurydice weer uit de onderwereld naar boven kon brengen zonder naar haar om te kijken. Maar de wereld waarin de dingen dan herleven, is een wereld sui generis, de wereld van de woordkunst. Daar '*glijden (de woorden) in en uit elkaar*' (blz. 126), zoals Pouderooyen het uitdrukt. En zelfs een dichter kan niet ongestraft door de grenzen van die woorden heen naar de vroegere werkelijkheid reiken die dood is, maar moet binnen de nieuwe, door de woorden geschapen wereld blijven.

Daarnaast heeft die slotpassage zeker ook een betekenis op het vlak van de intrige, zowel voor de roman van Brakman als voor die van Flaubert. Het slot van *Madame Bovary* is een totale uitroeiing van het gezin, een wraak op God de Vader, die zowel de zonde als de deugd straft en alleen de ambitieuze middelmaat laat gedijen[11.]. *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* laat de daaronder liggende dimensie weer uitdrukkelijk meespelen door de wraak op de moeder - op de vrouw -, wier ziel uitgedreven wordt middels een absolute verkrachting (Jack the Ripper in het kwadraat!).

De verschillende overspelige daden van Emma waren niet zomaar een aantal - eventueel te vermijden - misstappen. Zij waren de uitdrukking van haar ziel, die uit haar schepper - Flaubert - in haar gevaren was, en die haar lichaam omvat had zoals een doodkist een lijk. Of, meer klinisch uigedrukt, de geestelijk gestoorde *heeft* niet een neurose die men op de een of andere manier van hem kan afnemen, maar *is* zijn ziekte.

Het is veelbetekenend, dat Brakman na dat dramatisch hoogtepunt als een soort epiloog nog twee bladzijden toevoegt. Wij zien Pouderooyen in een psychiatrische kliniek, waar een arts hem met de associatie-psychologie van zijn kwaal tracht te genezen. Dat lijkt te lukken. De verteller zegt: '*Uit het raam keek ik in de tuin. Het was prachtig, zacht herfstweer: rood, geel, enzovoort. Een zuster liep met een patiënt bij het bruggetje, ze had hem een arm gegeven en hij strompelde dolgelukkig naast haar voort. Een andere zuster wierp een bal naar een jongen in een blauwe trui; het teruggooien leek nergens naar, maar de zuster was erg geduldig. Zo met het oog dwalend door de fraaie tuin zag ik ook nog twee patiënten op een bank, de een*

las de ander voor met zachte gebaren van de vrije hand. Er floot een vogel, in huis rinkelden wat potten en pannen voor het avondeten' (blz. 144).

Idylle van liefderijke verhouding tussen vrouw en kind, tussen vrouw en man. Oase van huiselijk geluk. Maar dan volgen de slotwoorden als een Brakmaniaanse dreun die alles in een klap aan diggelen slaat: '*Hoe leeg is alles*'.

Bewerking van een college gegegeven aan de reünisten van de vakgroep Franse taal- en letterkunde van de Groningse Universiteit op 24 november 1979.

De roman van Brakman verscheen bij Querido te Amsterdam in 1974. Onlangs is bij dezelfde uitgeverij de tweede druk verschenen (Salamander 476).

Voor de tekst van *Madame Bovary* van Flaubert verwijs ik naar de uitgave van Garnier te Parijs (1960, in de serie Classiques Garnier). Deze tekst wordt aangeduid als E.B.

Eindnoten:

1. De afschuwelijke episode van *Madame Bovary* waarin de lompe dorpsdokter, Charles Bovary, een moderne methode wil toepassen om een horrelvoet te genezen - met het wansucces dat het hele onderbeen geamputeerd moet worden -, speelt een grote rol in het liefdeleven van Emma. Zij walgt van haar man, die meer slager dan dokter is, en vlucht in de armen van haar geïdealiseerde minnaar Rodolphe (dl. 2, hfdst. 11).
2. Simon Vestdijk, *De zieke mens in de romanliteratuur*, Delft, Kon. Ned. Gist- en spiritusfabriek, 1964, blz. 83.
3. Zie J.P. Sartre, *L'idiot dans la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris Gallimard, 1971/72, dl. 1, blz. 698/9.
4. Gustave Flaubert, *Oeuvres*, t.l. Paris, Gallimard, 1951 (Bibl. de la Pléiade), blz. 283.
5. Zie W. van Leeuwen, *Beschouwingen over Nederlandse auteurs van 5 generaties*, Zeist-Antwerpen, De Haan-Standaard Boekhandel, 1964, blz. 211-214.
6. Toespeling op de ontmoetingen van Emma met Léon in een hotelkamer te Rouen: 'Elle rit, pleura, chanta, dansa, fit monter des sorbets, voulut fumer des cigarettes, lui parut extravagante, mais adorable, superbe' (E.B. 256).
7. Geciteerd naar Sartre, blz. 684.
8. Tekst uit *Passion et vertu*, geciteerd naar Sartre, blz. 213.
9. Op blz. 144 zet de verteller poisson naast poison. In 'visbleek' zit de suggestie dat Ariane net als Emma vergift geslikt heeft.
10. Geciteerd naar Sartre, blz. 226.
11. Ook Charles, en zelf het dochtertje van Charles en Emma gaan te gronde. Alleen de stompzinnige, ambitieuze burger die Homais is, gaat een leven van succes, roem en rijkdom tegemoet.

Jos Verstraten

Het zwart uit de mond van Madame Bovary of een romantische Franse liefde in een 20ste-eeuwse sfeer op de Wadden*

Dit in de zomer '74 uitgebrachte boek[1.] is onmiskenbaar een van de origineelste Nederlandse romans van de laatste jaren. Dit moge al voldoende wettigen waarom ik er hier aandacht voor vraag. Een tweede reden is dat het thema ons, leraren literatuur, toch hogelijk kan fascineren. Gaat het hier inderdaad niet om een leraar Frans die zo aan zijn vaktics laboreert en zo verliteratuurd door het leven gaat dat hij er uiteindelijk compleet literatureluurs van wordt? Het is dan ook een boek dat bol staat van 'literair weten': titels, citaten en literaire anekdotiek springen ons op bijna iedere bladzijde tegemoet. De titel zelf verwijst al naar een zin uit Flauberts roman: 'un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche'[2.]. Zou dit een veeleer gesofistikeerd, voor een publiek van literaire snobs bestemd werk laten veronderstellen, dan staat het zo frisse en bijgevijlde Nederlands van Brakman gepresenteerd en overgoten met allerlei pittige en pikante Franse ingrediënten, er borg voor dat het voor iedereen een smakelijk gerecht wordt.

Toch kon van Brakman niet zo maar een literair divertimento worden verwacht. Het werk is inderdaad achter die speelse vorm een haarscherpe analyse van de psychische ondergang van de hoofdfiguur. Als psycho-analyse past deze roman dan ook volledig in het totale oeuvre van Willem Brakman.

De hele schriftuur is uiteindelijk de zelfbekentenis die de vertellende ik-figuur in een psychiatrische kliniek neerschrijft in een schoolschrift met blauw kaft (p. 36), vermoedelijk als deel van de therapie. Dit vernemen we pas in het laatste deeltje, al hebben een paar uitlatingen voordien al in die richting gewezen (cfr. p. 7, 36...)[3.].

De hoofdfiguur, Pouderooyen, blijft in die inrichting de accurate teksthanteerder die hij al altijd is geweest: voor het neerschrijven van zijn zelfanalyse steunt hij, waar hij maar enigszins kan, op authentieke documenten als bijv. de bewaarde entreekaartjes voor het Musée Flaubert dat hij samen met Jeanien te Rouen bezocht (p. 66), de papiersnipper die hij aan 't begin van een bospad heeft gevonden (p. 41) of tijdens de gebeurtenissen gemaakte notities (pp. 45, 49, 93, 138). Deze acribie laat er hem anderzijds dan ook bewust van zijn dat zijn herinneringen, hoe dan ook, door 't verloop der gebeurtenissen gekleurd zijn: 'ik schrijf uit mijn herinneringen met alle eenzijdigheid en vertekening van dien' (p. 27).

Het is dan ook volledig aanvaardbaar dat Brakman onze leraar diens herinneringen in een uiterst functioneel gecomponeerde vorm laat neerschrijven. Al zegt Pouderooyen zelf dat als uitgangspunt ieder tijdstip uit zijn leven wel goed zou zijn (p. 7), toch is het gekozen begin, nl. het einde van zijn verhouding met Jeanien, niet zo maar een willekeurig moment, maar het werkelijke keerpunt waarop hij psychisch overstag gaat. Zijn herinneringen die buiten de verwijzingen naar zijn leven voordien overwegend de periode van het laatste jaar omspannen (cfr. p. 13), verlopen dus structureel gezien in twee golven.

In overeenstemming met de verheftiging van zijn psychische crisis is de omvatte tijdspanne van de eerste golf merkelijk langer dan die van de tweede golf, nl. resp. ongeveer 8 maanden en 4 maanden. Centraal in het eerste deel staat zijn 4-daagse reis met Jeanien naar de Bovary-streek in Frankrijk in de lente (pp. 41-80) en in het 2de deel zijn 5 dagen met Ariane op de Wadden (pp. 90-143).

* Uit: Spieghel Historiael, jrg. 17 (nr. 3-4, 1975).

Samenvattend komen we tot onderstaande tabel:

Inleiding	**A. zijn verhouding met Jeanien**	**p. 82**	**B. zijn verhouding met Ariane**	**Slot**
pp. 7-13 ‘de dag dat ik in tranen uitbarstte’ (p. 7)	pp. 13-82 de feiten die chronolog. vóór de inleiding liggen (+ reminiscenties aan zijn leven voordien: vooral zijn huwelijk met een frigide vrouw)	‘Het was op de middag waarmee ik dit verhaal ben begonnen’ = chronologisch aanknopend bij de inleiding	pp. 82-143	pp. 143-144 Situering v.h. geheel als geschreven in een psychiatrische inrichting
	± oktober - (Het begin v.d. feiten als ‘een jaar terug, vier seizoenen’ (p. 13) aangeduid op het moment v.h. neerschrijven	vroegzomer (cfr. p. 8) nog geen schoolvakantie (p. 82)	- oktober (p. 96)	

Wat is er nu met Pouderooyen aan de hand? Hij is leraar Frans M.O. (haalde in Utrecht de MO-B-akte: p. 17) die meer dan gewoon frikkerig behept is met zijn schoolse weten. Te pas en te onpas en vaak zonder enige behoefte eraan flitsen frasen uit de *Mots et tournures difficiles* van de dames Ahn et Moret, een werkje dat hij, naar hij zelf zegt, ‘van achter naar voren uit het

hoofd kan opzeggen' (p. 2)), hem zomaar door het hoofd. Op dezelfde wijze is hij bijzonder goed op de hoogte van de petite histoire van de literatuurgeschiedenis en debiteert hij graag allerlei anekdotes over zijn geliefde auteurs (pp. 25, 58-59, 69)[4.]. Zijn voorkeur gaat echter vooral uit naar Gustave Flaubert en diens bekende *Madame Bovary*, dat hij, als een streng calvinist zijn bijbel, bestendig met zich zeult. Zowel Flaubert als *Madame Bovary* zal hij op een soort literaire bedevaart met Jeanien in de streek tussen Rouen, Fécamp en Calais ter plekke gaan 'beleven'. Geen wonder dat deze kamergeleerde wat wereldvreemd is, niet houdend van het moderne kroegenlawaai (p. 43) en onwenning opkijkend naar hedendaagse industrialisering (p. 64), met autokoffers en dies meer vaak onhandig omspringend (p. 79). Meer zelfs, hij is eigenlijk lebensunfähig: iemand die zich in het alledaagse leven nauwelijks kan manifesteren en zich 'iemand' voelen. Zo heeft hij het gevoel te neigen tot onzichtbaarheid, het gevoel dat mensen die vierkant op hem afkomen, dwars door hem heen kunnen lopen (pp. 11, 33-34)[5.].

Alleen in een uitzonderingsperiode voelt hij zich iemand, zo als barkeeper in de privé-bar waar hij Jeanien leerde kennen:

> '... ik was iets dat ik nog nooit ben geweest op een feest in een privé-bar: ik was iemand' (p. 14)

En al is zijn poëtische produktie nogal rijmerig en zelfs eerder triviaal (p. 16), hij zal zich om de uitzonderingspositie die het hem verleent, steeds 'dichter' voelen en die idee koesteren (pp. 10, 64, 104, 105).

Omdat hij zich dus moeilijk rechtstreeks kan uiten, is hij ook een fabulist, die heerlijk gefantaseerde verhalen kan vertellen, soms uit pesterigheid, zoals tegen het oude vrouwtje uit wraak omdat Jeanien niet is komen opdagen (pp. 8-10), of gewoon maar om belangstelling te wekken, zoals bij zijn ontmoetingen met Ariane (pp. 87-88, 94, 121). Geen wonder dat bij onze Pouderooyen de literatuur de plaats van het eigen beleven heeft ingenomen. De dingen die hij ervaart, beleeft hij niet direct, maar langs de literatuur om. Nu eens ziet hij voor iets dat hijzelf meemaakt een parallel in de literatuur, dan weer drukt een formulering in de literatuur voor hem de toestand uit waarin hij zich bevindt of - ten gevolge van zijn uitsluitend literair beleven - meent te bevinden. 'Wat is tenslotte een mens zonder tekst?' (p. 99) is zijn gevoel.

Enkele illustraties hiervan. Als hij zichzelf fysiek wil voorstellen, beschrijft hij zich niet, maar verwijst met filologische acribie naar het tijdschrift ADA 'van 12 maart 1972' waar 'op bladzijde 14' een groepsfoto staat, waarop hij 'links achter de prijswinnares' te zien is (p. 14). Tijdens zijn reis met Jeanien in Frankrijk beleeft hij de dingen overwegend in functie van zijn lectuur. De ontmoeting met het reële is voor hem veeleer een al dan niet bevestigd worden van het verwachte. Zo in Yonville (Ry):

> 'Brasserie Bovary stond boven de ingang van de herberg die volgens de beschrijving "tegenover het raadhuis gelegen enz.", wel de vroegere Lion d'Or moest zijn, waar de postkoets aankwam uit Rouen... Het huis deed overigens wat Zwitsers aan: ...
> Maar de schouw was er, manshoog, wat grof balk- en smeedwerk, en met echte as erin. Denkend aan de tekst van een der mooiste momenten ging ik met vroom prevelende lippen ervoor staan.' (p. 54).

Als hij de 3de nacht van die reis in Calais ruzie maakt met Jeanien, dan ziet hij zichzelf zo:

> 'Ik weet nog dat ik die avond veel gesproken heb, staande en met allerlei imponerende standen als van de Franse revolutie' (p. 73).

Zelfs wanneer na die reis hem iets zo pijnlijks overkomt als het definitieve afscheid van Jeanien, weet hij er enkel op te reageren met een citaat uit Baudelaire (p. 80). En als de breuk bevestigd wordt doordat Jeanien niet op de afspraak voor toch nog een samenzijn is verschenen en hij hierom in tranen uitbarst, denkt hij tegelijkertijd aan Nietzsche (p. 12).

Erger is het wel dat dit ook zijn liefdeleven geldt. Al zijn eerste vrouw, van wie hij een poosje gescheiden was op het ogenblik dat hij met Jeanien kennismaakte, kon hij seksueel slechts bezitten dank zij zijn literaire fantasie (p. 17)[6]. Misschien was het wel de frigiditeit van die vrouw die hem seksueel deformeerde en frustreerde. In ieder geval zijn contacten zowel met Jeanien als met Ariane zullen evenmin rechtstreeks en 'realistisch' zijn. Ook met hen ervaart hij zijn eenvoudige liefdegevoelens zowel als zijn seksuele belevenissen op een 'literaire' manier: hij voelt zich dan geplaatst in een situatie die hem bekend is uit literatuur of film. Al bij de eerste zoen die hij Jeanien geeft op het feestje in de privé-bar waar hij met haar kennismaakt, heeft hij dat gevoel.

> 'Ergens om ons heen, in de amberkleurige schemering, moest ook haar man feesten, donkere ogen, een hand op de dolk, maar ik waagde het erop in de kleine duizeling aan het eind van een plaat en ik kuste haar, just like the movies' (p. 15).

En wanneer hij haar naakte lichaam in het midden liggend van het grote bed, streelt en aait, ziet hij haar 'schoon als een odalisk' (p. 23).

Maar hoe langer hoe meer beleeft hij zijn liefde met Jeanien meer bepaald in een 'Bovary-sfeer' m.a.w. droomt hij zich een geromantiseerde sfeer waarin hij als minnaar Jeanien als Madame Bovary verovert. Die manifesteert zich op velerlei manieren. Soms heeft hij het gevoel dat zijn verhouding met Jeanien een pak vlotter zou verlopen, als zij maar eens een beetje ziek was (zoals Emma Bovary dat ook bij herhaling was): p. 30 (Vgl. verder i.v.m. Ariane). Als hij voor 't eerst met Jeanien de kathedraal van Rouen gaat bezoeken, stuurt hij haar met een foefje voorop om binnen op hem te wachten, zoals Emma daar eens op Leon wachtte.

> 'Jaloers op Leon, die deze kathedraal toch maar tot zijn beschikking had gehad bij zijn escapades, vroeg ik Jeanien of zij alvast naar binnen wilde gaan, terwijl ik een plaats zocht voor de auto. Op mijn nadrukkelijk verzoek zou ze binnen wachten bij de kapel van de Heilige Maagd. Ze kende het boek echter niet, zodat de kans klein was dat ze het ook zou doen.
> Toen ik even later vederlicht over het plein liep naar het hoofdportaal, dacht ik: "Hij heeft een afspraak met haar in de kathedraal, daar wacht zij op mij" ...' (pp. 44-45).

En als hij haar later op de dag in de hotel bezit, dan kan hij niet nalaten zich te vergelijken met Leon:

> 'Spiernaakt, dampend, kwam ze uit het bad...
> ... O wat had Flaubert gelijk, dat hij de afspraak
> zich juist daar liet afspelen. (p. 47).

Ergens is Jeanien dus niet alleen. Tot op zekere hoogte schuift hij over haar de literaire image van zijn geliefde ‘witte vrouw’, Emma Bovary (vgl. p. 63). Jeanien wordt in zijn ogen even lichtzinnig en ontrouw als Emma[7]. En kan hij zich soms ophitsten door zich als een van haar minnaars te voelen, hij kweekt om haar ook een jaloezie als van de man die zij spoedig met andere minnaars zal bedriegen. Zo tegenover Jeaniens oude vriend (in compleet neutrale betekenis!), Dr. Hessel van de Wadden als die eens bij haar komt logeren, en nog meer als zij vanop reis naar hem en zijn vrouw een ansichtkaartje stuurt, hoe onschuldig en logisch dat kaartje ook is vermits haar

dochtertje Inge (uit haar spaakgelopen huwelijk) daar bijgehouden wordt voor de duur van de reis. Het is duidelijk dat hij eigenlijk voor zichzelf aanleidingen tot die jaloezie fabuleert.

> 'We waren gelukkig, ik hield van haar en zij bedroog me met al mijn vrienden. Ze puurde me uit tot op het bot of ik niet nog ergens een vriend had en ik dacht en ik dacht... en dan vond ik toch nog een vriend...' (p. 33).

Zo ook als hij bij een afspraak even op haar dient te wachten:

> 'Opeens wist ik scherp en duidelijk dat ze niet zou komen. Terwijl ik daar stond, bedreigd, alleen, legde zij haar zachte palm tegen de wang van een ander' (p. 36).

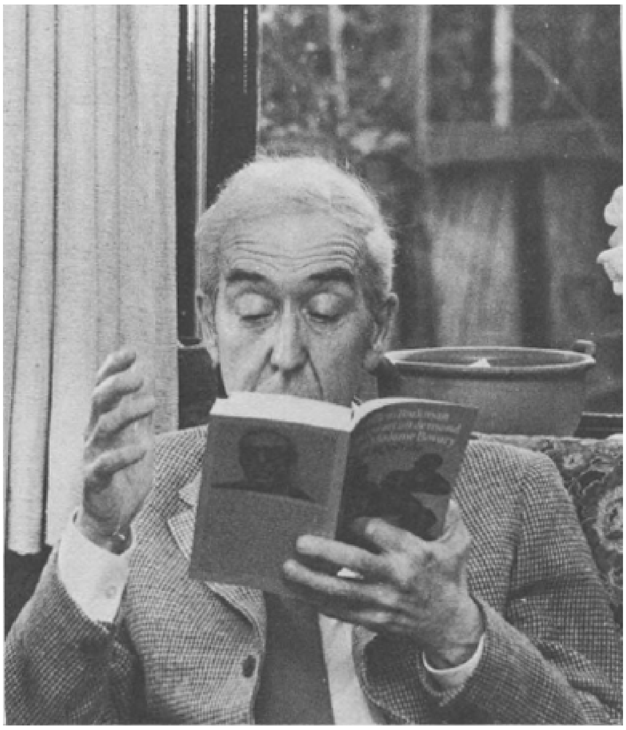
Vanzelfsprekend ligt in die bizarre gevoelswereld van Pouderooyen de oorzaak van het feit dat zijn verhouding met Jeanien wel moest mislukken. Niet alleen ergerde het haar op die reis enkel maniakaal en met pedante uitleg erbij van Flaubertrelikwie naar herinnering aan Bovary gesleept te worden (één keer nog eens tientallen kilometers terug, wanneer hij zich vergist heeft in de ligging van Croisset, de woning van Flaubert aan de Seine) (p. 63, vgl. p. 58), vooral stoort het haar naast zich of zelfs in haar plaats Emma Bovary te weten.

> ''Ach', zei Jeanien, 'ik dacht even dat we weer met ons tweeën waren' (p. 58).

Dat neemt niet weg dat de breuk met Jeanien voor hem de psychische doodklap is, die hem volledig de weg van de waanzin opjaagt. Op school kan hij het niet meer uithouden, hij lijdt aan slapeloosheid en wordt door de dokter spoedig met ziekteverlof gestuurd wegens overspanning. Hij brengt zijn dagen door sjokkend door de stad, nu eens hopend Jeanien ergens tegen het lijf te lopen, dan weer haar bespiedend, tot hij haar op een dag eens toevallig ontmoet samen met haar vriendin Ariane, Dr. Hessels vrouw. Zodra hij enige belangstelling van deze laatste voor zijn fabuleringen vermoedt, is hij al op haar verslingerd. Weldra vaart hij haar achterna naar de Wadden, voor een laatste, zijn geest totaal vernietigend 'aventure sentimentale'.

Het verschil tussen deze verhouding en die met Jeanien is dat hij tegenover Ariane helemaal niet meer reëel kan staan. Zelfs als hij Ariane veroverd heeft, blijft zij steeds een surrogaat voor Jeanien (wat overigens illustreert hoezeer de breuk met deze laatste hem geraakt heeft). Bewijzen te over!! Na zijn eerste vrijpartijtje in de wagen van Ariane op zijn hotelkamer weergekeerd, zet hij de foto van Jeanien in het randje van de spiegel (p. 96). En de dag nadat hij met Ariane echt geneukt heeft, zal hij zich op 't strand om zijn gemis aan Jeanien gaan bedrinken en haar tegen de zee in voor verrot uitschelden (pp. 104-105). Twee dagen later terwijl hij met Ariane tegen zich aangeleund over de zee het ochtendgloren waarneemt meent hij even de zee van Fécamp te zien (p. 120). En als hij daarna met Ariane naast zich in slaap valt, denkt hij 'Aprilmaand, grasmaand' (= de tijd waarop hij met Jeanien op reis ging). (Vgl. ook nog p. 135). En als Jeanien overgekomen is omdat Ariane doodziek te bed ligt en ook in 't huis van Dr. Hessel verblijft, lopen de 2 vrouwen in zijn geest eigenlijk door elkaar. In het gesprek dat Dr. Hessel met hem over Ariane heeft, antwoordt hij met elementen die enkel op Jeanien betrekking kunnen hebben (pp. 138-139. Vgl. ook p. 134, 135, 136).

Maar er is meer: in zijn geobsedeerde geest vervloeien Ariane en zijn witte Emma Bovary ook alsmaar meer in elkaar. Voor zijn na de breuk met Jeanien verziekte geest dragen een pak uiterlijke omstandigheden daartoe bij: Ariane is zoals Emma meestal in het wit gekleed, rank van gestalte, met ‘kleine, slanke, wat kinderlijke handen’ - wat hij in tegenstelling met Flaubert juist zo fascinerend vindt aan Emma (p. 92) -, zij is de vrouw van een dokter, die er in zijn ogen althans even krombenig uitziet als Dr. Bovary: p. 48 antwoordt hij op Jeaniens vraag:



Brakman leest voor uit eigen werk.

> ‘Wie was die Bovary eigenlijk?’ ‘Een plattelandsdokter, een vriendelijke onbenul, een krombenig voortsjokkende...’

En p. 42 waar hij Dr. Hessel beschrijft, luidt het:

> ‘Toen we wegreden, in de schaduw van grote verwachtingen, dacht ik aan Hessel voor wie het ook zondag was en aan zijn sjokkende, kromme benen.’

Zij wordt geregeld eens onwel, voelt koortsig aan (p. 89, 99) (vgl. les fièvres bij Emma Bovary). De amourette die hij met haar beleeft, is echter zelf ook tot in details zó uit de originele Emma Bovary weggelopen. Al bij zijn eerste ontmoeting met Ariane in de bookshop is dit het geval:

> ‘Tegelijk legde ik teder mijn hand op de hare’ (p. 89) Vgl. met: ‘Op bladzijde 158 legt hij (= Rodolphe) overigens zijn hand zacht op de hare (= van Emma, natuurlijk in stilte’ (p. 92).

Zijn eerste weerzien met Ariane op 't eiland ensceneert hij naar Flaubert.

> ‘Toen het portier klapte, deed ik mijn boek dicht en ging bij de schouw staan... maar ik had haar waar ik haar hebben wilde, bij de schouw, en de gloed van het plastic imitatievuur bescheen haar tot en met de knieën’ (p. 93).

Men vergelijke met het orgineel: pp. 118-119
Maar de omstandigheden, die hij niet kan organiseren, komen niet minder overeen. Even later rijdt Ariane hem in haar wagen wat op het eiland rond.

> 'Onder een lantaren vertoonde zich een keer een blote hand uit het raampje, die wat snippers papier naar buiten wierp, waar ze verwaaiden in de wind' (p. 96).

Vergelijk met volgende passage uit het 1ste hoofdstuk van het 3de deel in Emma Bovary:

> ‘Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abbatirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur’ (*Mad. Bovary*, p. 311).

De volgende dag gaat hij met Ariane in een dennenbos vrijen, zoals Rodolphe eens met Emma (2de deel, 9de hoofdstuk). En weer zijn allerlei omstandigheden daarbij toevallig hetzelfde:

> ‘Alles was zoals er stond geschreven. Begin oktober, een lichte nevel hing nog over het landschap en ik zocht nieuwsgierig naar de dampen die zich moesten uitstrekken langs de horizon en tussen de omtrekken van de duinen’ (p. 96).
> ‘On était aux premiers jours d'octobre. Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, contre le contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient’ (*Mad. Bovary*, p. 208).
> ‘Naast elkaar fietsen we naar het dennenbos’ (p. 96).
> ‘Rodolphe galopait à côte d'elle’ (*Mad. Bovary*, p. 208).

Het is duidelijk: zijn verbeelding is op hol geslagen! Het lijkt wel of hij nog enkel aspecten kan waarnemen die in de tekst staan en dan precies zoals ze in de tekst staan. (Let op de gecursiveerde woorden in 't citaat van p. 96!). (Voortuitlopend op wat ik verder nog zal benadrukken, wijs ik even op grappige verhollandisering van de situaties daarbij: bergen ➡ duinen; paarden ➡ fietsen). Die echte of vermeende overeenkomsten stimuleren natuurlijk op hun beurt zijn verziekte verbeelding, zodat hij de hele vrijscène Bovaryaans geniet. Weer worden details geënsceneerd naar het origineel en zelfs spreekt hij de woorden van Rodolphe:

> ‘“God is met ons”, zei ik, als eens Rodolphe’ (p. 97).
> (En inderdaad: ‘Dieu nous protège! dit Rodolphe’)
> (*Mad. Bovary*, p. 209).
> ‘We gingen op een stuk boomstam zitten’
> ‘... ik wist dat ik praten moest en zo begon ik haar over mijn liefde te spreken...’ (pp. 97-98).
> ‘Ils s'assirent sur un tronc d'arbre renversé, et Rodolphe se mit à lui parler de son amour’ (*Mad. Bovary*, p. 210).

Dit gebeurt zelf onbewust, want hij kijkt er zelf van op als hij het merkt:

> ‘Maar na een dromerig herinnerd “Is ons lot momenteel niet een geworden?” waarbij ze even bevreemd opkeek, schrok ik, verbaasd zo in de tekst te zijn teruggeleden’ (p. 98).
> ‘Est-ce que nos destinées maintenant ne sont pas communes?’ (*Mad. Bovary*, p. 210).

Meer nog. Hij hoort Ariane de woorden van Emma zeggen en ziet haar reageren als Emma. Op bovengenoemd: 'God is met ons' antwoordt zij:

> 'Zou je denken? vroeg ze' (p. 97).
> 'Vous croyez?' (*Mad. Bovary*, p. 209).
> 'Ze legde haar hoofd tegen mijn borst...' (p. 98).
> '... en se penchant sur son épaule' (*Mad. Bovary*, p. 211).
> 'Ik doe verkeerd, ik doe verkeerd', zei ze, haar rok afschuivend.
> 'Waarom toch Ariane?' riep ik zwetend. (p. 100).
> - 'J'ai tort, j'ai tort, disait-elle. Je suis folle de vous entendre.
> - Pourquoi? Emma! Emma!' (*Mad. Bovary*, p. 211).
> 'Onhoudbaar wierp ze haar blanke hals, die golfde onder een zucht, achterover, en onmachtig, terwijl de tranen over haar wangen stroomden en een lange rilling haar doorvoer, gaf ze zich aan mij, zich het gelaat bedekkend' (p. 100).
> '... et défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna (*Mad. Bovary*, p. 211).

In een getroubleerde geest worden Ariane en Emma meer en meer één. En de uiterlijke verschillen die er nog zijn, wil hij zoveel mogelijk uitschakelen:

> 'Ik keek naar haar en zei: "Je zou je haar in 't midden moeten scheiden." Dat deed ze handig met borstel en kam, waarna ze op 't witte stoeltje ging zitten...' (p. 113).

(Vergelijk hier met de beschrijving op p. 59 van de foto van Louise Pradier die volgens Pouderooyen model had gestaan voor Flauberts Bovary!). Op die andere haarscheiding die haar meer 't uitzicht van Emma geeft, zal hij dan verder ook de nadruk leggen (b.v. p. 118 'scheiding in 't midden'). Kan het dan verwondering wekken, dat hij wanneer hij in zijn hotel met Ariane naast zich in slaap valt, van Emma droomt en hij, wanneer Ariane hem wekt om te vrijen zegt:

> 'O, Emma... ik wou dat ik dood was' (p. 123).

En in bad zittend de volgende morgen, schiet zijn sperma zo maar in 't warme water, als hij zich vereenzelvigd voelt met Leon die 3 heerlijke dagen doorbracht met Emma in hotel Boulogne in Rouen (p. 118).

Het is duidelijk: stond vroeger acher Jeanien de schim van Emma, Ariane benadert hij nog nauwelijks als Ariane. Door alle gevrij met haar heen flitsen herinnering aan en verlangen naar Jeanien door zijn hoofd - zeer scherp zodra Jeanien ook op 't eiland is -, maar veel meer nog ziet hij in Ariane vanlangsom meer zijn 'literaire' geliefde, Emma Bovary. Alleen als hij door een uitzonderlijk feit even uit zijn 'droom' wereld gerukt wordt - bijv. als de preutse hoteldirectie hem na zijn nachtje met Ariane nogal onheus de deur wijst -, reageert hij nog even tegenover een reële Ariane (p. 124).

Maar de grote 'verwarring' is niet meer te stuiten. Hij is al dermate aan de werkelijkheid ontheven, dat hij alsmaar minder de dingen die om hem heen gebeuren, begrijpt: de reacties van de mensen uit 't dorp (p. 127), de woorden van Kobbe (pp. 128-130), de houding van het dienstmeisje (p. 137). Hij realiseert zich niet meer dat Ariane doodziek is en daarom niet op hun volgende afspraak verschenen is (p. 140), dat daarom haar man bij de telefoon huilde (p. 129) en Jeanien overgekomen is (pp. 138-139). Als hij in 't huis van de dokter kan binnengaan en ongezien op de slaapkamer geraakt, waar de intussen gestorven Ariane opgebaard ligt, wordt de laatste band met de realiteit doorbroken. De waan is compleet: Ariane is nu geheel 'zijn' Emma, Louise Pradier:

> ‘Ach, daar lag ze als op bladzijde 199’ (p. 141).
> ‘O, mijn Emma... mijn Louise’ (p. 142).

Tegelijkertijd voelt hij zich als ‘dichter’ gerealiseerd:

> ‘Een dichter was ik, een poëet, in het volle besef van macht en vrijheid, met opzet in het moment verschuivend waarop ik de witste, de glimlachendste, de droevigste zou genieten’ (p. 142).

Haar dode lichaam helemaal ontblotend, strelend en tegen zich aandrukkend, schokt hij ‘tegen haar rechterbil de laatste kramp van de langste extase’ uit ‘ooit in de annalen opgetekend’. (p. 144). Is daarmee de aberratie van onze leraar compleet, dan wordt voor de nauwkeurige lezer in de scène met de dode Ariane ook duidelijk wat de diepere oorzaak ervan is. Ariane spreekt hij inderdaad niet alleen aan als Emma en Louise (= Pradier), maar ook als Astrid.

> ‘Ik drukte haar tegen me aan, vlak bij haar mond van beloofd is beloofd, mijn Astrid, mijn Louise’ (p. 142).

Wie is deze Astrid? Niemand minder dan onze koningin Astrid, maar zoals ze na haar ongeval opgebaard lag. De foto van die dode Astrid was het summum van zijn seksueel verlangen geweest in zijn pubertijd.

> ‘Toen ze werd uitgedragen uit het paleis... ik ben gestempeld tot de man die ik altijd zou blijven’ (p. 13).

De foto van die lijkwitte vrouw, onvoorstelbaar bleek en zacht en met een onbegrijpelijke glimlach om de mond, in de hand houdend masturbeerde hij! (p. 13).

Plots doorziet de lezer dat het vage verlangen dat Mad. Bovary voor Pouderooyen betekende, ‘een verlangen, oningelost, niet in te lossen, een zekerheid dat men zich een leven lang voorbereidt op iets dat toch nooit gebeurt, ...’ (p. 63) en het gevoel dat hij had altijd ‘daar naar binnen (te) willen stappen waar dat onmogelijk was...’ (p. 15) niets minder dan een latende necrofilie waren. Wat er al niet in een lerarenkopje kan omgaan! Vele elementen, waaraan we bij een eerste lectuur niet zoveel waarde hechtten, staan plots in een ander licht. Van kindsbeen af, heeft hij zich aangetrokken gevoeld door ‘witte’ vrouwen, vrouwen die zich bij voorkeur in 't wit kleden zoals Ariane (p. 84, 98), maar vooral vrouwen die de eigenares zijn van een extra witte huid. Dat is het wat hem in zijn geliefden aantrekt, dat is het wat hij over hun uitzicht altijd beklemtoont. Over Jeanien:

> ‘Blank is ze, ja haar huid is blank en glad als een ouderwetse melkkan en de binnenkant van haar onderarm kan mij het kippevel over de rug jagen...’ (p. 13).
> ‘Ze was hagelblank...’ (p. 14).
> ‘Zij was wit en blank als sneeuw in een donker bos...’ (p. 67).

Over Ariane:

> ‘Een witte vinger...’ (p. 86).
> ‘... zag ik dat ze bleker was dan ik had gedacht...’ (p. 88).
> ‘het bleke gezicht’ (p. 93).

'Maar ik vond haar buiten in de natuur bleker en bleker, nonnenbleek en met donker glanzende ogen. Onwennig zat ze in het licht, prerafaëlitisch...' (p. 97).
'Je blanke huid' (p. 98). 'Haar blanke hals' (p. 100).

Hij weet dat trouwens van zichzelf:

'"alles wat groot, wit en levend is ontroert me", zei ik' (p. 138).

Hij weet ook dat het withuidigheid is die hem zo in Emma Bovary fascineert:

'Maar blank is nog geen wit en hoewel Jeanien tot de blanke vrouwen behoort, gaat mijn onderzeese en onderaardse voorkeur uit naar witte vrouwen zoals bij voorbeeld Madame de Rênal uit "Le rouge et le noir", of Annabelle uit "Under the red robe", of de zeer witte Emma Bovary' (p. 13).

Onbewust associeert hij een mooie vrouw dan ook altijd met een stralend witte huid. Als hij fabulerend het oude vrouwtje dat hij op straat over helpt, even aan haar jonge tijd laat terugdenken, luidt het:

'... o, weer jong te zijn, een soepele poes met sneeuwbleke billen' (p. 9).

Is het feit dat hij de witheid van huid eigenlijk gelijkstelt met 'bleekheid' al een aanwijzing voor zijn onbewuste necrofilie, dit alles wordt nog gecompleteerd door zijn belangstelling voor kerkhoven, graven, enz.

'Ik ben een groot kerkhofbezoeker...' (p. 97). (Vgl. p. 132)
'... geen betere weg naar het minnen dan een goed kerkhof...' (p. 97).

En dat het daarbij echt niet gaat om de rust of het ritselen der bomen, blijkt uit het volgende citaat:

'Er is ook veel vrede op zo'n kerkhof en een verlangen naar schimmige, witte lichamen in een verzonken duister' (p. 133).

Bij hun eerste neukpartij in 't dennenbosje, stimuleert de herinnering aan 't voordien bezochte kerkhof dan ook echt zijn seksueel verlangen naar Ariane.

'... de graven der verdronkenen in mijn hoofd, zo geweldig wilde ik bij haar' (p. 100).

Wie zal er zich dan nog over verbazen dat hij in zijn reiskoffer niet alleen *Madame Bovary* naar het Waddeneiland meeneemt, maar ook *The confessions of the Boston strangler* en... *Jack the Ripper* (p. 91)[8.]
Tot zover het 'geval Pouderooyen.

Het verwonderenswaardigste bij dit alles nu is dat dit werk dat door zijn buitenissige thematiek, door zijn citeringsprocédé en door zijn culturele lading alles bevat om zo al niet in 't pedante, dan ofwel in 't doodernstig psycho-analytische ofwel in 't vampierdrakerige te vervallen, een van de friste boeken is die er de laatste jaren in onze letteren zijn geschreven. Ten eerste hanteert Brakman een fijngefacetteerd Nederlands, overgoten met een Frans aroma dat nergens kunstmatig aandoet, maar deel uitmaakt van de stijl, zoals het ook deel uitmaakt van Pouderooyens geest. Op dezelfde wijze zitten de literaire, cultuurweten verradende vergelijkingen vast in zijn

denken en psyche (Lees vb. op pp. 22, 27, 40, 85). Is daarmee de functionaliteit van opvallende stijlelementen t.o.v. de inhoud aangetoond, dan dient daarnaast nog erkend dat ook de meeste andere vergelijkingen vondsten zijn, die in hun oorspronkelijkheid fris als lentebloemen op je afkomen (vb. pp. 9, 11, 22, 23, 26, 34, 43, 47, 53, 54, 78, 84, 88, 98, 103, 104).

Bovenal echter zorgt een eveneens treffend stijlprocédé van Brakman, n.l. de *ironische relativering*, ervoor ons enerzijds als met een Franse speelsheid over de in se zwarte thematiek te laten heendartelen en ons anderzijds te behoeden voor een al te romantisch meegevoerd worden.

Die relativering kan allerlei vormen aannemen. Die van het contrast bijv. Zo wordt de romantische eerste coitus tussen Pouderooyen en Jeanien op een oude, al half met gras begroeide stortplaats onmiddellijk gerelativeerd door de beschrijving 2 bladzijden verder van dezelfde vuilnisbelt, zoals hij hem ziet, als hij er op een dag eens alleen terug naartoe gaat (p. 22-24). Dat Brakman zijn schrijvende ik-persoon vaak zelfironie in de pen legt, maakt dat we de hele plot met een glimlach lepelen. Lees bijv. de wijze waarop hij Pouderooyen laat uiteenzetten dat hij hoopt ooit eens een sluitende patronymische verklaring voor zijn naam te kunnen geven (pp. 15-16). Of wat hij Pouderooyen laat zeggen als deze in Yonville aankomt en er uitstapt bij de vroegere Lion d'Or:

> '... Een belangrijk punt, waar al velen waren uitgestapt: Emma Bovary, Flaubert zelf en ik' (p. 54).

of verder:

> 'Daarna vertrokken we richting Fécamp. Het was druk, het plein kolkte en loeide en ik wist niet precies in welke richting mij in het verkeer te storten, maar wie de weg weet in de onregelmatige werkwoorden kan niet verloren gaan' (p. 70).

Of na de breuk met Jeanien:

> 'Vanaf dat moment dwaalde ik overspannen door de stad als in een verhaal van Dostojewski, waarin ook nooit iemand hoeft te werken' (p. 84).
> Voorbeelden hiervan ook pp. 53, 55, 57, 68, 80, 83, 84, 134.

Dicht hierbij staand - en bovendien knap in het psychisch patroon van onze leraar passend - is dat Pouderooyen zijn gedweep met Flaubert wat deromantiseert door ook hier en daar wat kritiek op zijn favoriete auteur uit te oefenen.

> 'Dat had Flaubert niet goed gezien. Dat was geen plaats voor een afspraak' (p. 46). (Vgl. pp. 45, 53).
> '... nooit was Emma zo schoon geweest... hij noemt haar zelfs prachtig (het is in de buurt van bladzijde 200) al geeft hij haar verdomd nog een snorretje (un peu de duvet noir)' (p. 109).

Grappig wordt het vooral als Pouderooyen met diezelfde filologisch acribie de afwijkingen vermeldt die hij ondanks al zijn meegesleept zijn in de Bovary-sfeer ervaart tussen wat hij beleeft en wat in 't origineel staat. Bijvoorbeeld weer bij de liefdesscène met Ariane in het dennenbosje:

> 'In het boek staat hier "tout en pleurs, avec un long frémissement, et se chachant la figure, elle s'abandonna." Min of meer dan altijd, tranen heb ik bijvoorbeeld niet gezien en het bleek dat ze alleen manueel te bevredigen was (eilandbewoonster) en wel na een langdurig manuaal...' (p. 100).

Vermelden we daarbij ook nog de moeite die hij in tegenstelling met de beroepsversierder Rodolphe dient te doen om klaar te komen (p. 100-101).

Relativerend en deromantiserend tenslotte werken ook de vaak plezierige verhollandsingen: het Hollandse jurkje dat Brakman de situaties aantrekt die Pouderooyen naar het origineel ensceneert. (Paarden ➞ fietsen, bergen ➞ duinen, haardvuur ➞ plastic imitatievuur). In Pouderooyens voorstelling wordt zelfs een personage soms ook zo ‘op klompen gezet’. Als hij zich naar de gegevens van Flaubert het gezicht van Rodolphe voor de geest roept, stelt hij het zich aldus voor:

> ‘... Het leek nog het meest op mijn oom Piet, de meubelmaker’ (p. 127).

Met deze eigen stijl slaagt Brakman erin een veelvoudig effect bij de lezer te bereiken. Langs een boeiende - zij het wat ongewone - psychologische situatie om weet hij onweerstaanbaar voor ons de fascinering van de romantische figuur Emma Bovary te suggereren. Na Brakman grijp je vanzelf naar Gustave Flauberts boek. Tegelijk echter relativeert en ironiseert hij met de maatstaven van onze tijd die hunkering naar zo'n romantische passie. Het lijkt mij daarom niet overdreven dit werk te zien tegelijk als een uiting van de neo-romantische tendensen van onze tijd en een zich ironisch afzetten daartegen.

Eindnoten:

1. *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*, Querido, A'dam, 1974.
2. Ik verwijs i.v.m. Gustave Flauberts *Madame Bovary* altijd naar de integrale pocketuitgave in de reeks ‘J'ai lu’, nr. 103, 1972. Dit citaat aldaar p. 409.
3. Het lijkt me niet overbodig erop te wijzen dat de geïnterneerde psychisch zieke hiermee ook al iets doet waarvoor hij ‘literaire’ voorbeelden heeft. Men denke bijvoorbeeld aan de vertellende ik-figuur uit ‘De verwondering’ van Hugo Claus.
4. Hij blijkt een ruim belezen man. Hij citeert o.a. uit Malamud *My son the murderer* (p. 76). Stendhal *Le noir et le rouge* (p. 13), Poe *De maalstroom*, Homeros (pp. 30-31), e.a. Maar niet alleen literair is hij gecultiveerd, ook op andere artistieke domeinen is hij goed thuis: op muzikaal gebied noemt en verwijst hij geregeld naar bekende moderne schlagers (p. 11), zijn filmische cultuur is ook bij: cfr. pp. 16, 83
5. Vgl. ook hoe hij p. 119 dat gevoel uitdrukt: ‘Veerman had ik moeten worden... een man die noch bij de ene, noch bij de andere oever hoorde en toch wat te doen had.’
6. Vgl. ook een coïtus met Ariane, p. 101.
7. Voor de neiging zijn geliefde lichtzinnigheid toe te dichten wordt ons door de tekst ook een verklaring gesuggereerd. Onbewust voor hem zelf werkt daar inderdaad wellicht de frustatie na die hij als jongeling opgelopen heeft, toen hij zijn moeder eens zag wandelen met haar minnaar (p. 125).
8. Het is overduidelijk dat Pouderooyens crisis als een aan de oppervlakte komen van zijn necrofilie dient te worden gelezen. De recensenten van dit boek in de Vlaamse pers hebben dit aspect niet enkel verwaarloosd, ze hebben Pouderooyens ondergang ook foutief voorgesteld. Leo de Haes stelt het voor alsof we zouden te maken hebben met een identificatieproces van Pouderooyen en met Madam Bovary. (‘De Standaard’, 21-6-1974). Willem M. Roggeman komt tot een gelijkaardige voorstelling, maar allerlei parallelle formuleringen met het vorige artikel wekken in mij het vermoeden dat hij zich voor zijn bespreking wel op de voorgaande heeft geïnspireerd. (‘De Nieuwe Gazet’, 12 sept. 1974).

Wim Brinkman
Thanathos tyrannos*

> Mijn God, ik roep U des daags, maar Gij antwoordt niet.
> Psalm 22,3.
> De mensen zijn geen goden en de goden zij zijn er niet zij hebben nooit bestaan.
> Gerrit Kouwenaar.

Willem Brakman debuteerde in 1961 met *Een winterreis.* In 1962 volgde *Die ene mens* en publiceerde hij een verhalenbundel, *De weg naar huis.* Nog twee romans volgden: in 1963 *De opstandeling* en in 1964 *De gehoorzame dode.*[1] Volgens de blurb werden de verhalen geschreven ‘voor de beide romans en mag men ze, naar inhoud en sfeer, als een preludium beschouwen op het werk van grotere conceptie’. Inderdaad, dat mag.

De eerste vier verhalen uit *De weg naar huis* gaan over een anonieme ‘hij’, een jongetje van naar schatting tien jaar. Vrijwel alle gebeurtenissen spelen zich af in het met grote precisie beschreven Duindorp (bij Scheveningen), waar Brakman is opgegroeid. Straten worden met name genoemd; scholen, kerken en winkels exact gelocaliseerd: met het boek in de hand kan men ze alle terugvinden. Dit realisme is waarschijnlijk ook oorzaak van de chaotische indruk die de verhalen maken: evenmin als het werkelijke bestaan hebben zij een duidelijke structuur en een pointe; hun indeling in allerlei subverhalen is tamelijk willekeurig en gemakkelijk zou men gedeelten uit het ene in het andere verhaal kunnen plaatsen zonder dat het de lezer zou opvallen. De esteten mogen uitmaken of het dan wel goede verhalen zijn.

Bij het laatste verhaal ‘Aner Hysteros’, is dat in veel mindere mate het geval. Daar heeft de (veel oudere) hoofdpersoon een naam (Wunnemeiden), een baan (arts in een psychiatrische inrichting) en zelfs een soort verloofde (de verpleegster Tineke). De gebeurtenissen, samen een soort ‘Dag uit het leven van Wunnemeiden’ volgen elkaar in de normale tijdsvolgorde op. Naarmate echter de dag vordert en het alcoholpercentage in het bloed stijgt, wordt het verhaal fantastischer en tenslotte eindigt het in een droom die waarschijnlijk de titel moet rechtvaardigen.

Al met al heeft het zin de verhalen niet stuk voor stuk te bekijken, maar de gegevens te herleiden tot drie dominante themata: het sociaal isolement, de sexualiteit en de dood.

Hij leidt een solitair bestaan, die kleine ‘hij’, hij heeft geen vriendjes. Zijn klasgenoten stoten hem uit de groep, aan de sportlessen heeft hij geen deel omdat hij te dik en te ongeïnteresseerd is. Door de schoolmeester Besteman, één van de archetypische sadisten waaraan het Nederlands onderwijs zo rijk is, wordt hij continu vernederd en getrapt, ondanks de timide toenaderingspogingen. Zijn broer treitert hem, handig gebruik makend van zijn doodsangst; de moeder is agressief bezorgd, maar zonder veel warmte. De enige die hem opneemt en in de armen draagt is de vader - en dat dan alleen in een fantasie (168).[2] De volwassen Wunnemeiden tenslotte, is het prototype van de trieste kamerbewoner.

Het meerendeel van de op de sexualiteit betrekking hebbende associaties is gekoppeld aan de moeder. Als zijn ouders niet thuis zijn, gaat ‘hij’ op hun bed liggen en ziet hij voortdurend twee naakte vrouwen in de portretten aan de muur (12). In zijn fantasie doen de meisjes in de waterstokerij (‘een ruimte die hem sterk aan de

* Uit: Maatstaf (jrg. 12, oktober 1964).

moeder deed denken') hem in bad: 'de meisjes kleedden hem uit en streken nu in tedere aandacht de zeep van zijn lichaam, alle plaatsen een bezoek brengend, die hij zich stuk voor stuk voor de geest bracht' (17) en dat alles met 'dezelfde handen als thuis op de foto in de slaapkamer' (16). Tijdens zijn vacantie bij de zwarte familie in Zeeland slaapt hij bij de moeder in bed (66). Met een nichtje 'doet hij vies' onder de trap; op haar dringend verzoek moet hij haar onderbuik strelen en knijpen. De latere fantasieën naar aanleiding van deze ervaring vervangen het nichtje door veel oudere vrouwen, de buurvrouw Paap en tenslotte zijn moeder (82), en dat vooral nadat hij zijn moeder zich de borsten heeft zien wassen (78). Opvallend is dat alle sexuele ervaringen en fantasieën onmiddellijk gevolgd worden door heftige directe of indirecte agressie, op zich weer aanleiding tot veel angst. De sfeer in de slaapkamer met de portretten wordt vastgehouden en steeds opnieuw opgeroepen door de woorden '*vrezend* naakt' (12). Over de hoer in het onopvallend bordeel schuin tegenover hun huis, profeteert de moeder: 'die! die is niet ziek, maar dat wordt ze wel...' (90). De starre glimlach, het achterover gegooide hoofd en het gekreun van Hannie Schilt tijdens de spelletjes onder de trap, maken hem bang: 'ze wordt gek... misschien had hij iets kapot gemaakt in haar buik' (81). Als hij zijn moeders borsten heeft gezien, loopt hij verward het huis uit en keert later terug met een gewonde vogel, die door de moeder zonder pardon tegen de stenen wordt doodgegooid (84) en er zijn duidelijke aanwijzingen dat hij zich met de vogel identificeert. Als hij een vaag meisje volgt op wie hij in zijn dromen verliefd is geworden, meent hij dat hij door een horde schooljongens wordt achtervolgd, terwijl hij in feite voor niets wegloopt, 'een vlucht zonder achtervolgers' (114).

Evenals in *Die ene mens* is hier de moeder nauw verbonden met ziekte en dood; alle personen in de buurt die op 'het uiterste liggen' worden door haar bezocht - en het zijn er nog al wat. Het is ook niet te verwonderen dat het lijdend voorwerp van Wunnemeiden's kwijnend liefdesleven wéér een verpleegster is (vgl. het drietal Moeder-Zuster Grijp-Trix in *Die ene mens*). Ook in deze verhalen komt dus de duidelijke incestueuze verliefdheid op de moeder naar voren. In het overweldigende schuldgevoel daarover wordt al op de onvermijdelijke straf geanticipeerd, lijfstraffen, ziekte en dood, en in het bijzonder castratie.

De enkele malen dat direct of indirect van *mannelijke*

geslachtsdelen sprake is komt dezelfde relatie tussen sexualiteit en agressiviteit naar voren. Op 92 worden hoeren als volgt gedefinieerd: ‘ze hielden je lul vast tot je om genade smeekte’. Bij het steeds opnieuw bekijken van de platen in de Statenbijbel met de gekruisdigde Christus, geldt de belangstelling in eerste instantie de lendendoek: ‘wanneer deze af zou glijden dacht hij, dan was zelfs Hij niet meer instaat deze weer omhoog te trekken’ (64). In de ingebonden jaargangen van het geillustreerde tijdschrift ‘Het leven’ zoekt hij steeds weer de foto op van de man die, vrijwel geheel ontkleed, het geslacht maar half door een om de lendenen gebonden sok bedekt, door een menigte door de straten wordt getrokken. ‘Wat hem bezighield was de vraag, of deze man zich op bevel zelf had uitgekleed, of dat de kleren van hem waren afgetrokken; wanneer hij het eerste overwoog, kreeg hij een warm gevoel in de buikstreek...’ (121).

Met de dominante rol, van de geliefde, maar verschrikkelijke moeder, is het manifest meest opvallende thema, de alomtegenwoordige dood, al gegeven. Sterfbedden en uitvaarten zijn aan de orde van de dag, terwijl de nacht vervuld is van nachtmerries met doodsmotieven, zoals het absurde en gruwelijke beeld van een magere haakneus die door het deksel van de doodkist heensteekt (87, 202). De angst voor de dood concretiseert zich in twee merkwaardige complexen, n.l. enerzijds de angst voor de terugkeer van de doden, anderzijds die voor het levend begraven worden.

Als zijn hinderlijk gezond broertje hem meeneemt naar het kerkhof, fantaseert hij hoe de doden opstaan uit hun graven en zo hun ‘eindeloze verlatenheid’ ontvluchten (25). Op vacantie in Zeeland ziet hij op een middag de dode grootmoeder weer voor zich staan (‘Voor hem stond zijn grootmoeder, de handen steunend op de knieën staarde ze hem met heldere ogen recht in het gezicht’, 65) en 's nachts hoort hij zwetend dezelfde dode ‘toornig rondkraken’ (68). Hij verbaast zich over de stilte in de doodkist: de doden leven immers door op hun eigen gruwelijke manier, ‘diep in de verstikkende grond’ (69). Angst voor de dood betekent dan ook: geobsedeerd worden door het levend begraven-zijn, nu al de eenzaamheid en de benauwdheid meemaken.

Hij deelt zijn vader mee nooit te willen trouwen: ‘Ik wil niet in zo'n koets met die paarden, dat doe ik niet, dat verdom ik en ik wil niet in de grond ook, dat doe ik niet, Pa’ (76). Bij beide trieste gelegenheden, huwelijk en begrafenis, kwamen toen nog koetsiers, paarden en vooral veel zwart te pas. Ook in hun manifestaties buiten de eigen persoonlijkheid blijken dood en sexualiteit nauw gerelateerd te zijn, zodat daarmee de psychologische relatie tussen beide zaken alleen maar versterkt wordt. Merkwaardig in dit verband is ook de steeds terugkerende, niet gespecificeerde figuur van Alaart Beiling, over wie de meester verteld heeft dat hij levend begraven werd, vrijwillig nog wel, en dat hij geen vrienden had (77, 107, 205). De mysterieuze verwijzingen worden wat duidelijker als men weet dat *Albert Beyling*, schout van de stad van der Goude (Gouda), voor de Kabeljauwen het slot te Schoonhoven verdedigde tegen de Hoeksen en was gedwongen ‘door honger zich over te geven’.[3] Albert kreeg een bepaalde tijd verlof, volgens sommigen om orde op zaken te stellen, volgens anderen om met behulp van zijn vrienden een nogal hoog losgeld bijeen te brengen. Hoe dan ook, hij keerde vrijwillig terug en werd levend begraven, in de steek gelaten door zijn vrienden. Dit absurde ‘erewoord’-verhaal moet de eveneens van alle vrienden verstoken ‘hij’ wel sterk aangesproken hebben, want de identificatie gaat zo ver dat hij zelf de gruwelijke dood eens probeert: hij stopt zijn hoofd in een hol in de duinen tot hij het benauwd krijgt (108). In het laatste verhaal gaat ‘Aner hysteros’ Wunnemeiden zijn bloedeigen vader levend begraven: ‘Denk aan Alaart

Beiling', klonk het uit de diepte, 'de ene mens spaart de andere niet, men bijt, toch hongert men, ieder verslindt het vlees van zijn eigen arm' (205).

Het thema van het levend begraven worden herinnert sterk aan het later steeds dominanter terugkerend Lazarus-motief. Lazarus was immers ook een man die *terugkeerde* uit het graf en een kind kan zich dan moeilijk anders voorstellen dan dat Lazarus ook in het graf nog leefde en dus levend begraven was (ik kan trouwens ook moeilijk anders). Daarbij komt dat in *Die ene mens* de vriend Tom, dáár de representant van de Lazarus-figuur, duidelijk de vader symboliseerde. In 'Aner Hysteros' volstrekt zich eveneens een koningsmoord: de straf die het kind van zijn vader vreesde, wordt door het kind aan de vader voltrokken. In de mythologie is dat thema, variant op de freudiaanse meta-mythe van de moord op de oer-vader, niet onbekend. Daarmee is het vaderprobleem niet opgelost: de dode kan immers terugkeren, als spook b.v., zoals ook Hamlet ervoer, maar ook al gebeurt dat niet dan nog blijft dat schuldgevoel en de angst voor wat de eigen zonen van de nu vader geworden zoon hèm zullen aandoen. De vader van Wunnemeiden weet dat ook wel. Met een 'warm en feestelijk hoofd' gooit Wunnemeiden de eerste schep aarde naar het gezicht daar beneden. 'Een graf is een dood gezicht', zei zijn vader gesmoord, 'je komt er nooit mee klaar...' (205).

Zo is het. In Willem Brakman's eerste roman. *Een winterreis*, blijft een inmiddels tot volwassen arts uitgegroeide en zelfs van een naam voorziene 'hij' bezeten door het leven, 'dat niet anders is dan een gestadige dood', zoals het gebed in het geboorteformulier van de Gereformeerde Kerken in Nederland zo vrolijk vermeldt.

In dit boek is de moeder al dood; de sterke man van vroeger, de vader is een snel verouderde zeur geworden die alleen maar van vroegere grootheid kan *verhalen.* Met name de zwemprestaties van de oude moeten van belang zijn geweest: 'Ik heb er heel wat uit het water gehaald' (34). De zoon daarentegen is altijd bang geweest voor de zee; hij weet ook waarom: 'Je liet ons kijken naar iemand die verdronken was... een blauwe, door het zand gerolde croquet met lang zwart haar en een tong met een knijper eraan' (33).

Willem Akijn probeert de vergane glorie te restaureren. Hij gaat op bezoek bij de familie Paap, vroegere buren die ook in *De weg naar huis* voorkomen. (Daar geschiedt het dat de slechts door een badpak verhulde borsten van moeder Paap de erotische belangstelling van de nog heel jonge 'hij' gaande maken). De verhalen van de vader die steeds maar opnieuw deze buurvrouw Paap van een wisse verdrinkingsdood redde, blijken op zijn minst enigszins onjuist, en waarschijnlijk gewoon gelogen: de Papen ontkennen dat iets dergelijks ooit zou hebben plaatsgehad. De poging tot restauratie doet de hele vermeende bloeitijd in elkaar zakken.

Maar Akijn verstaat de waarschuwing niet; de jacht op de grote vader wordt voortgezet. Ergens in het land van herkomst, Zeeland, moeten nog levenden zijn die zich de grote daden van de besnorde turner en de zwijgende minnaar herinneren. Akijn gaat naar het prachtig beschreven Zeeland. Iedereen blijkt er bezocht door krankheid of stervende, van de vader herinnert men zich niets. Bij ome Arie in Terneuzen krijgt hij een boek met de geschiedenis van het geslacht Akijn in handen, waarin de naam van een vroeg gestorven Cathalijne hem even ontroert; het is dan ook een mooie naam. Toch doet Akijn iets vreemds: hij sluit het boek, waarin vader en moeder voorkomen maar hij niet meer genoemd wordt, af met een fragment uit de indrukwekkende zegewens die aan het einde van elke gereformeerde kerkdienst wordt uitgesproken: 'De genade van onzen Here Jezus Christus zij met u allen. Amen'. Vrijwel alle personen in het boek zijn dood; het lijkt wel of Akijn met dit gebaar afscheid neemt van zijn hele familie, zijn vader incluis, en er verder niet meer bij wil horen.

Toch: op jacht naar meer gegevens reist hij naar Terneuzen naar Hulst. De reis in de ruimte, naar het achterland, blijkt ook een reis in de tijd: bij de familie in Hulst ontmoet hij Cathalijne en wordt verliefd op haar.

Gegevens over de vader zijn haar vrijwel seniele grootvader

niet meer af te dwingen, al verbeeldt Akijn zich hem boosaardig te zien glimlachen als 'Endrik-met-de-neuze', zijn eigen vader, ter sprake komt (117). Tijdens de maaltijd zevert Akijn op de al bekende wijze over tijd en eeuwigheid, over de onthoofding van een Parijse burgemeester tijdens de Franse revolutie en zo meer, tot moeder Wantje aarzelend een verhaal vertelt waarin Akijn's vader, *een slecht zwemmer*, met ene Jozias uit roeien gaat. De rotte sloep vergaat en er is maar één reddingsgordel. Er zou gevochten zijn: op het gezicht van de verdronken Jozias, blijkbaar ook een zeer slecht zwemmer, werden sporen van verwondingen aangetroffen.

Als Cathalijne hem naar het hotel brengt, vertelt zij dat bij de seniele grootvader alle libido nog niet geweken is: bij haar bekwaam hanteren van de injectiespuit (ook Cathalijne heeft een verpleegsters-rol) raakt de oude in grote opwinding en probeert hij zich door haar te laten strelen.

's Avonds keert Akijn terug naar Cathalijne, die met oude kleren doende is. Er is niemand thuis. Akijn en Cathalijne trekken de oude kleren aan en vrijen wat. Het feest wordt echter verstoord door de plotselinge dood van de oude grootvader. In de verwarring ontvlucht Akijn het huis en keert terug naar Terneuzen. Einde van het boek.

Dominant motief van het verhaal is de poging de verloren grootheid van de vader te hervinden. Bij het volwassen-worden van het kind worden de ouders noodzakelijkerwijs tot mensen van gewone proporties en met alle kenmerken van die soort. De verandering zit hem in het kind, het verloren gaan van de sterke vader betekent pijnlijk verlies van een illusie. Deze illusie met alle geweld willen handhaven, betekent in feite de eigen infantiliteit niet willen verlaten. Akijn kan geen afstand doen van zijn sterke god, en vanuit dat jongetje dat herhaaldelijk als dik, lui, dom, bang en lullig wordt aangeduid, is dat wel te begrijpen. Maar heeft men dan ook een sterke vader, dan betekent men zelf niets meer - en dat is ook niet alles. Geluk is nergens, men kan kiezen tussen de risico's van de vrijheid en de eigen nulliteit in de z.g. geborgenheid.

Opvallend is hoe negatief alle informatie over de vader is: een slecht zwemmer, een leugenaar en waarschijnlijk ook nog een halve moordenaar. Akijn kan dat niet helpen; het is de schuld van Brakman, almachtig binnen zijn literair universum. Het is niet ongemotiveerd te stellen dat naast de veiligheid zoekende Akijn nog een andere mee naar Zeeland reist, een wraakzuchtige, die de vader door de modder haalt onder het motto: Hoe kleiner de vader wordt, hoe groter ik kán worden.

Een tweede opmerking betreft de merkwaardige verkleedpartij aan het einde van het boek, een ongeloofwaardig gebeuren in het verder zeer realistisch gehouden werk. Er is iets voor te zeggen het slot te zien als een fantasie.

Akijn vraagt Cathalijne een ouderwetse japon aan te trekken; daarna zet hij haar een kanten mutsje op en bindt haar een schort voor (141). Nu wordt elders beschreven (30/31) hoe de vader de moeder veroverde. De moeder droeg toen 'het grote witte schort en het leuke kleine mutsje' (30). Akijn steekt zich ook in oude kleren en vervaardigt uit een schoudervulling een grote snor met punten. Bij alle beschrijvingen die van de vroegere vader gegeven worden, komt voortdurend zo'n snor ter sprake (b.v. 29, 31). Akijn zegt tegen Cathalijne: '... de snor, de spil waar alles om draait, eerst de snor laat ons zien, wat de neus is, en eerst de neus... nou ja, vice versa' (139). Wat laat die neus zien? De vroegere 'Endrik met de neuze' bleek een halve moordenaar; misschien laat de neus zien wat de vader is.

In de verkleedpartij probeert Akijn de vader te worden; hij refereert aan fotoos van die man als hij zegt: 'Het wordt niet wat ik wil, misschien had ik ook mijn haar moeten opdraaien tot zo'n grote kuif, weet je wel... maar och nee, dat kun je immers

niet weten' (142). Cathalijne kan niet weten hoe zijn vader er uitzag, zoals zij niet weet dat zij in twee betekenissen iemand is die al lang dood is; het mag het spel niet hinderen.

Tijdens het preliminaire kussen zegt Akijn: 'Wil je wel geloven dat ik het gevoel heb een kurassier te omarmen, een soldaat?' (142). De opmerking is idioot, behalve wanneer men op 60 een kinderdroom van Akijn leest

> ... (hij) zag zijn vader. Tegenover hem stond een soldaat, een prachtige soldaat met lange benen en een bies op de broek. Over zijn armen en borst hingen witte tressen, en van zijn hoge kolbak hingen vangsnoeren in bogen naar beneden. De soldaat stond dicht tegen zijn vader aan en kuste hem...

Akijn is de vader geworden en Cathalijne de soldaat. Een andere tekst wijst eveneens op de identiteit van Cathalijne en het moederbeeld van Akijn. Juist als hij van boven komt waar hij zich voorgenomen heeft Cathalijne te vrijen en aanmoedigend 'Hete flikker' heeft geroepen naar zijn spiegelbeeld, zegt hij: 'Mijn moeder', en hij *was zelf verbaasd hoe hij opeens bij dat onderwerp kwam*, 'mijn moeder was een goede zorg' (147).

Akijn neemt de plaats in van de vader en vrijt met de moeder. Zoals in het klassieke drama moet de vader verdwijnen. Behalve dan dat in het voorgaande gedeelte de vader kleiner en kleiner gemaakt wordt, tenslotte ook een vorm van afmaken, vindt tijdens de voorbereiding tot de paring ook de symbolische moord op de vader plaats: de grootvader sterft! Ook in de context van het manifeste verhaal is Akijn daar schuldig aan: even tevoren heeft hij, de 'arts' nog naar de grootvader gekeken, geconstateerd 'dat het een ademhaling was om nog jaren vol te houden' (150) en Cathalijntje gerustgesteld. Als de man eenmaal dood is, schiet hem iets te binnen: 'Verdomd, dat was het geweest... das grosse Atmen... een diabetische coma...' (151). Hij had het kunnen weten, de dood kunnen voorkomen; zijn vergeetachtigheid was een klassieke Fehlleistung.

Dat er reden is om de grootvader als vader-figuur te zien, blijkt o.m. uit Akijn's associatie als hij naar de slapende oude staat te kijken: 'Loof *met de neuze...*' (145). De naam van grootvader, Loof, en de bijnaam van zijn eigen vader, 'Endrik met de neuze', worden tot één verdicht.

Wanneer Oedipus hoort dat hij zijn vader vermoord heeft, is het hem onmogelijk nog langer met Iokaste te leven. Als Akijn hoort van de dood van de grootvader, vlucht hij. Er is één verschil: Oedipus heeft de moeder bezeten en bij Akijn is het zover niet gekomen, de révolte tegen de vader is mislukt, precies zoals in *Die ene mens* is Akijn een mislukte Oedipus.

De inhoud van Brakman's vierde boek *De opstandeling* laat zich kort samenvatten. Het is het tamelijk langdradige verhaal van de verhouding van arts Walter Stein met Til Groeneweiden. Hij reist met haar naar Parijs en praat zo veel te veel over eigen belangrijke gedachten dat het na enkele dagen tot een breuk komt. Op weg naar zijn huis bedenkt Stein wat hij allemaal tegen zijn vrouw Paula zal gaan vertellen om weer begrepen te worden. Zijn vrouw doet hem open: 'Zo', zei ze, 'ben je daar weer? Hoe is het met je hoer?' (225) en ook dit boek is weer uit.

Op zich is het waarschijnlijk een bewijs voor Brakman's schrijverscapaciteiten dat men zich langzaamaan even hard begint te ergeren aan Stein's gepraat als de vrouw Til. Walter Stein is een Willem Akijn tot de derde macht, maar waar het zeveren van Akijn vaak humoristich en vrijwel altijd intelligent is, zijn Stein's uitspraken geladen met een zweterig soort filosofie over de eenzaamheid van de zo maar geworpen mens, de vervreemding in de wereld, de onmogelijkheid van communicatie, kortom: de praat van een neurotische eerstejaars die bij een medestudente het

moeder-instinct wakker huilt. Stein doet daarin sterk denken aan Wunnemeiden, die op dezelfde manier vergeefs probeert de verpleegster Tineke in bed te krijgen.

Zonder twijfel is Stein een geïsoleerd mens. Maar hij is veel ouder dan Wunnemeiden en die is weer ouder dan Akijn. En infantiliteit bij ouderen valt nu eenmaal meer op. Infanti-

liteit te over: als een oude man is Stein jaloers op de romantische jongens en meisjes met d'obligatie gitaar in het portiek van een Parijse kerk; op een tv-documentaire, die joden-deportaties laat zien, reageert Stein met het would-be cynisme van de anti-anti-anti-semiet, zoals ook Wunnemeiden dat doet. Op de frustrerende onmacht tegenover een grote wereld antwoordt de om verlossing van eenzaamheid roepende Stein met kunstmatig en hooghartig terugtrekken in dat isolement: '... het avontuur van de leviet beleven en denken: 'Hé, een medemens langs de weg, laat hem verrekken' (187). Dezelfde houding wordt aangegeven in het citaat uit Dostojevski dat als motto aan *Een winterreis* werd meegegeven: 'Wat is beter, dat de wereld ineenstort of dat ik mijn thee niet drink? Ik zou zeggen: laat de wereld ineenstorten als ik maar altijd mijn thee krijg'. Het vervelende voor Dostojevski en Brakman is, dat niemand ze belangrijk genoeg acht om ze voor zo'n probleem te stellen.

Evenals de tocht naar Zeeland in een vorig boek, is de reis naar Frankrijk een poging tot het reconstrueren van het paradijs: op de heenweg moeten ze zo nodig in Bouillon overnachten, een stadje waar Stein een avond 'gelukkig was geweest', terwijl het bezoek aan Parijs geconcentreerd is op het bestijgen van de trappen naar de Sacré Coeur. Stein heeft n.l. een foto gezien van een gelukkig meisje Til Groeneweiden op de trappen... Evenals op de tocht naar Zeeland worden die potientiële geluksbronnen bekwaam verpest: Bouillon blijkt te ritselen van touristen, er is voor hen geen plaats in elke herberg, en als ze dan eindelijk die trappen opklimmen loopt de aanmerkelijk gezonder Til zonder aarzeling de plaats waar zij indertijd gekiekt werd voorbij. De agressie boven aan de trappen wordt niet helemaal veroorzaakt door de gitaarspelende jongelui.

Ook binnen zijn huwelijk leeft Stein alleen, slaap alleen, eet alleen, werkt alleen in zijn zolderkamer waarvan een gedeelte met hout betimmerd is 'om alvast aan het deksel van de kist te wennen' (16). Zijn vrouw Paula was verpleegster in een krankzinnigengesticht, evenals Tineke, verpleegster evenals de moeder, zuster Grijp, Trix, Cathalijntje.

In de beschrijving van de vroegere huisartsenpractijk in Den Haag, blijkt Stein vooral geboeid te worden door brede, moederlijke vrouwen. Geen wonder dat ook Til Groeneweiden weer een moeder blijkt te zijn. Evenals Cathalijntje uit *Een winterreis* wordt zij belaagd door de incestueuze lusten van een oude vader. Ook hier wordt de geliefde aan de vader ontstolen.

Evenals de andere vrouwen is zij echter ook méér, vertoont zij een aantal aspecten van de verschrikkelijke moeder, zij is 'hoerig' en nauw gerelateerd aan de dood. Til vertelt Stein dat zij vroeger de straat opging en willekeurige mannen oppikte; bij het zoeken naar hotelkamers in Sedan wordt zij door mannen aangesproken; als naaktmodel bij een tekenacademie verdient zij af en toe een centje bij. In een hotelkamer in Parijs dagdroomt Stein over de Franse revolutie, hij zal een terechtstelling gaan bezoeken met zijn vrouw die daar even wild op is als de hoeren aan de voet van de guillotine. Hij zelf zou walgen van al die onthoofdingen. Gesuggereerd wordt dat zijn vrouw ná al dat kijken naar terechtstellingen haar gewone koelheid in bed verliest: 'zijn beste nachten beleefde hij na de terechtstellingen...' (171).

De sterke moeder-binding leidt er toe dat elke vrouw in eerste instantie als moeder gezien wordt. Elke sexuele relatie krijgt zo een incestueuze achtergrond en het plezier wordt vergald door de angst voor de straf van de vader. Voorzover Stein zijn filosofieën over de eenzaamheid, de ideologie van de infantiliteit, voordraagt, gedraagt hij zich als een kind tegenover de moeder: och moeder, haal mij toch aan... De sexualiteit maakt haar tot hoer, de anticipatie op de straf maakt haar dodelijk.

De noodzakelijk ambigue attitude die uit één en ander resulteert, zal de sexuele relatie in het algemeen niet erg bevredigend maken.

Nou, dat is dan ook niet het geval. Met zijn vrouw Paula kan Stein, binnen dit boek althans, alleen maar gemeenschap hebben als hij zich voorstelt dat hij Til omarmt (hij is dan nog verliefd op haar...). Maar ook met Til vlot het allemaal niet zo; hun eerste avond moet met veel sherry bevloeid worden voor de vruchtbaarheidsritus een aanvang kan nemen. In zijn fantasieën op de Parijse hotelkamer komen talloze passages voor die op hun verhouding slaan en één van die passages betreft zijn onmacht tijdens die eerste nacht.

De impotentie in het algemeen blijkt trouwens een interessant onderwerp voor Stein; de hertog van Alva, die enkele malen ter sprake komt, zou volgens Stein in één ruk naar Polen gereden zijn om daar zijn geliefde te ontmoeten en zou wel ‘impotent en wijdbeens’ aangekomen zijn. Van belang is dat die gedachte opkomt als hij voor het eerst Til omhelst na in één ruk vanuit het oosten van Nederland naar Den Haag gereden te zijn, zij het dan in een auto. Ook verder in het boek komt de arme hertog ter sprake en wel heel duidelijk: ‘... hij (d.i. Stein) had meer van de door landen razende hertog, met een hoofd vol verlangen, ongebreidelde fantasieën, maar onmachtig en murw gebeukt door de harde materie... de werkelijkheid’. (199).

De ambiguiteit moet elke relatie met een concrete vrouw wel op een teleurstelling doen uitlopen. Onwetendheid omtrent het mechanisme dat daar achter zit, zal leiden tot sterke agressie tegen ‘die vrouwen’ tot uiting komend in allerlei agressieve fantasieën en pantoffel-ideologieën in de trant van ‘al die rotvrouwen zijn eender’. *De Opstandeling* toont veel meer van die agressie dan de vorige boeken. Geen wonder: Stein is ouder dan Wunnemeiden, ouder dan Akijn - en ook teleurstellingen accumuleren.

Eén van de agressievormen in *Die ene mens* vormde Akijn's mededeling aan Trix dat haar (dode) man Tom haar vaak ontrouw zou zijn geweest. In het vorige essay over Brakman gaf ik een aantal redenen voor de stelling dat die mededeling een parallel is van Pinky Brown's posthume agressie tegen zijn vrouw Rosy. Het merkwaardige is dat in *De opstandeling* iets dergelijks, maar dan veel minder opvallend, plaats heeft.

Stein probeert, na hun eerste kennismaking bij vrienden, nader in contact te komen met Til door haar een boek te lenen. Dit keer niet een boek van Graham Greene, zoals in *Die ene mens* maar één van een andere vrouwenhater, die echter vrijwel dezelfde naam draagt, Julien Green. In de betreffende roman, *Léviathan*, wordt de meervoudige moordenaar en vrouwenhater Guéret mede-schuldig aan de dood van één der vrouwelijke hoofdpersonen. Rondlopend in Parijs, Mekka der geliefden, maar ook een stad vol herinnering aan revolutionaire geweldpleging, komen zij de schim van Guéret opnieuw tegen en wel op een filmaffiche...

De terechtstelling waar Stein in zijn revolutionaire fantasie heengaat, is de onthoofding van de *vrouw* Charlotte Corday, die de *man* Marat vermoordde. Na de terechtstelling neemt Stein met zijn geliefde de koets naar het afgelegen kerkhof om in de regen het lijk van de arme Charlotte te bekijken en daarna zijn brakende vrouw mee te delen dat het mes niet al te scherp geweest moet zijn, ‘het hoofd had gewoon een kraag van flarden’ (180). Al met al een merkwaardig gedrag van iemand die zo nadrukkelijk heeft meegedeeld van terechtstellingen te walgen en er alleen heen te gaan omdat zijn vrouw het zo fijn vindt. Of toch niet zó merkwaardig?

Hetzelfde motief, de moord op de vrouw, komt naar voren in het liedje van Bruant over de wees Rose Blanche, die door een onverlaat in de onderbuik gestoken wordt met een heel groot mes, en uiteraard aan de gevolgen daarvan sterft. Als Stein na de mislukking op de trappen van de Sacré coeur met Til door de duistere buurt dwaalt, speelt dat liedje voortdurend door zijn hoofd en bedenkt hij, Til voor zich lopend ziende, dat dat bij háár niet zo'n gemakkelijk karwei zou zijn als bij de arme

wees. Interessant is dat het liedje over Rose Blanche de favoriete hit is van ene Kes, een wederzijdse vriend waar

zij elkaar ontmoet hebben en waar het boek Léviathan ter sprake kwam. Men vraagt zich wel af wat die mensen precies gedaan hebben op dat gezellige avondje.

I.t.t. de eerste boeken komt hier de agressiviteit tegenover de vader in veel mindere mate tot uiting. De geliefde wordt weliswaar aan de incestueuze (!) neigingen van de vader onttrokken, maar de oude brengt het er levend af. Wel wordt er, het hele boek door, druk opgehangen, in onderaardse holen gesmeten en vooral veel onthoofd, waarbij ik wil aantekenen dat onthoofding een gangbaar symbool van de castratie is en dat in *Een winterreis* de stervende Jan Loof (mèt de neuze...), door Willem Akijn geassocieerd wordt met Bailly, burgemeester van Parijs, één van de velen die het schavot beklommen. Een andere met het castratiecomplex samenhangende associatie komt even voor Stein's dagdromerijen naar voren: een man, met wie Stein zich identificeert, wordt rondgeleid aan een touwtje om de piemel (het gegeven komt ook al voor in één van de verhalen in *De weg naar huis*).

Verschrikkelijke moeder, wrekende vader, het zijn gestalten die uit het vroegere werk van Brakman niet onbekend zijn; nieuw is de duidelijke agressie die tegenover de moeder de vrouw vertoond wordt. Beide gruwelijke figuren, vader en moeder, zijn creaties van een zich onbewust hoofdpersoon, die minder met de wereld dan wel met zichzelf in de clinch ligt, spookachtig gevecht tegen eigen spoken.

En natuurlijk: Lazarus ontbreekt niet. In *De weg naar huis* wordt hij niet met name genoemd; wel is er uitvoerig sprake van levend begraven worden en van de opstanding der doden. Albert Beyling kan beschouwd worden als één van de meer seculaire componenten in het Lazarus-complex. In het laatste verhaal van die bundel wordt de *vader* levend begraven. In *Een winterreis* komt slechts één verwijzing naar dit motief voor, ook hier weer i.v.m. de vader: als de arts Akijn de pijnlijke voet van zijn vader moet inspecteren, denkt hij: ‘Heer, hij riekt al...’, een citaat uit Johannes 11, waar Martha de zorgende, met die woorden de Heer waarschuwt als Hij vraagt de steen voor het graf weg te wendelen.

In de eerste bladzijden van *De opstandeling* zit Stein o.m. naar de dagsluiter te kijken, die bedenkelijk op Okke Jager lijkt (‘overwegend opgewekt, maar met een ernstige achtergrond’). De prediker heeft het over Lazarus, die ‘geheel van den Here was geweest na het “hij riekt al” en de windselen’ (15). Op 17 blijkt dat Stein Lazarus altijd al een vervelende figuur heeft gevonden: ‘te braaf, te onvermoeibaar opstaand en altijd maar weer riekend en in windselen tot het niet meer hoefde.’ Toch blijkt Lazarus hem genoeg te boeien om hem allerlei handboeken te laten nazien teneinde meer van die wonderlijke figuur te weten te komen (20/21).

Interessant is ook een uitspraak van Stein op 206: ‘... je vertelde hem van een kind *dat je wilde afdrogen met je lange haar...*’. Nu werden, volgens het evangelie naar Johannes (12, vers 3) de voeten van Jezus gezalfd door Maria en wel ‘met zeer kostbare nardus’, waarna de vrouw de voeten van de Heer met de haren droogde. In het opstel over *Die ene mens* werd n.a.v. de daar voorkomende Lazarus-passages de sterke overeenkomst aangegeven die tussen de moeder van Akijn en de vrouw Maria bestaat (overigens blijkt uit het andere werk van Brakman herhaaldelijk dat de naam van de moeder inderdaad *Maria* is, vgl. *Een winterreis*, 30, en *De weg naar huis*, 120). Aanleiding tot Stein's uitspraak is Til's mededeling dat zij een kind van hem wil hebben en evenals tijdens haar eerste zwangerschap dan haar haren weer lang zal laten worden. Van Jezus' voeten naar een kind is niet zo'n lange weg: de voeten worden gedroogd door *Maria*, de naam van alle vrouwen bij Akijn. Til wil moeder worden, een kind hebben. Evenals bij ‘Loof met de neuze’ worden twee zaken tot één verdicht. De belangrijkste verwijzing naar de Lazarus-mythe ligt in de titel van het boek: Stein is niet alleen opstandeling *tegen* het gevestigd bestaan (de verwijzingen naar de Franse revolutie hebben in dit opzicht

ook een duidelijke functie), maar ook opstandeling *uit* de dodelijke sleur van het huwelijk, hij staat op en treedt uit - om te ontdekken dat het daar buiten ook weinig gedaan is, verhevener: dat het leven niet zoveel beter is dan de dood. Om even vooruit te lopen op het laatste gedeelte van het betoog: die ontdekking is gelijk aan de ontdekking van Lazarus zélf in het tot dusver laatste boek van Brakman, *De gehoorzame dode.*

Goed, hoofdpersoon uit het laatste boek is dus de duistere Lazarus uit het Johannes-evangelie. Hij woont met twee zusters, Martha en Mirjam (de meeste bijbelse d.i. vaak Griekse, namen zijn door Brakman in het hebreeuws overgezet), in Galilea, vader en moeder zijn dood. Ook uit de *buurt* van Nazareth kan blijkbaar niets goeds komen: Lazarus is een nietsnut die zijn zusters het land laat bewerken en zelf door Jeruzalem slentert, op het tempelplein slaapt en dan, na een opstootje, bloedend in het huis van een mooie Griekse verzeild raakt. De amoureuze mogelijkheden die de situatie lijkt te bieden worden teniet gedaan door de thuiskomst van een dikke man, Tychon, arts in het Romeinse leger.

In zijn dorp heeft Lazarus alleen contact met de oude Simeon, een schriftgeleerde met hartvergroting. Bij deze ontmoet hij in de nacht ene Nathanael, waarschijnlijk die van onder de vijgeboom (vgl. *Johannes* 1, 45-52) en ook van hem hoort hij de geruchten over rondtrekkende genezers en verlossers. Via Simeon raakt hij betrokken in een zeer vaag politiek complot van een aantal ontevreden farizeeërs; in verband daarmee moet hij briefjes van Simeon rondbrengen aan deze of gene. Hij komt wéér in een opstootje terecht, wéér in het huis van Demetra, de Griekse en verlaat weer verliefd, maar ongeschonden haar huis. Een derde maal naar haar teruggekeerd, beluistert hij Tychon en Demetra, druk doende met wat men dan het liefdesspel noemt. Ondanks de moeilijkheden die dreigen als Tychon hem betrapt, ontstaat toch een vriendelijk gesprek, waaraan even later door ene Marius, een nihilistisch pedagoog een filosoof, deelgenomen wordt.

Deze drie mannen vertrekken enkele dagen later naar het noorden; Lazarus met een van zijn onduidelijke politieke boodschappen waarvan hij de inhoud niet kent. Tychon is overgeplaatst naar een garnizoen in Moab, en waarom Marius meegaat is mij ook een raadsel. De nacht tevoren heeft Lazarus het bed van Demetra bezocht. Onderweg verlost Tychon een kind, roddelt Marius over Tychon, offert Tychon aan een of andere god in een grot bij Nazareth en duwt en passant de goede Marius in een afgrond. De volgende morgen scheiden zich de wegen der overlevenden: Lazarus gaat naar Tiberias, aan het meer van Kenereth, geeft zijn briefje af en ontmoet aan het meer de genezer Jeshua met zijn discipelen. Jeshua vertelt een gelijkenis. Tychon verdwijnt uit het boek in de mist van het land Moab.

Dan blijkt Lazarus opeens weer in Bethanië te zijn, ziek, en naar hij later hoort zelfs uit de doden opgestaan. Hij herinnert zich daarvan niets. Nieuwsgierige dorpsbewoners en lezers krijgen fraaie antwoorden op hun bezorgde vragen naar zijn belevenissen in het hiernamaals:

> Ik zei wat mij inviel en het trof me dat de gedragen stem aan alle niet ter zake doende opmerkingen een diepe zin kan verlenen. ‘Er klinken meer lofzangen uit het Gehinnon dan uit Gan-Eden’, probeerde ik... Het lukte en ik probeerde het met kortere woorden. ‘Balsemgeur’ en ‘de oogst nadert’, wat ik ook zei, het bleek allemaal even werkzaam...’ (273).

Een stukje Zen-psychologie, voor de liefhebbers.

Even voor Pasen gaat hij weer naar Jeruzalem, alleen: bezoekt het verlaten huis van Demetra, slaapt in de stad en hoort de volgende morgen dat er iemand gekruisigd is. Op een klein stukje land, even buiten de muren, staan drie kruisen en aan één hangt Jeshua, zeggen ze. Lazarus herkent hem niet. Hij offreert de wachter

een olijfje en zegt: ‘Men zegt dat hier een god sterft, Gods zoon...’. De soldaat antwoordt: ‘Ze

verzinnen wat tegenwoordig...'. Als Lazarus terugkeert naar zijn zusters, voelt hij 'iets wat de wijze Salomo gevoeld moet hebben toen hij zeide: "Vrouwen... ze kennen geen genade" en voor mij had hij dat mogen uitbreiden tot God en de mensen...' (294); einde.

Op grond van de samenvatting zou men kunnen vermoeden wat mevrouw Kool-Smit zwart op wit in 'Het Parool' durfde schrijven: het boek heeft geen of nauwelijks een intrigue. Wel constateerde deze recensente dat de 'couleur locale' er aardig in doorkwam, maar die was dan van Vestdijk afgekeken (welke Vestdijk precies?). Een bekende techniek voor wie met alle geweld wil afkraken: alle goeds is van iemand 'afgekeken', het rotte is van hem zelf. Het vlot kennelijk niet erg tussen Brakman en mevrouw Kool. In de recensie over een ander boek, merkte zij op dat Brakman alleen arts geworden scheen te zijn om alle ellendige dingen zo goed mogelijk te kunnen beschrijven. Zo is het. Een arts behoort kinderen te redden, een verpleegster te trouwen en daarmee uit.

Zoals de meeste goede boeken vraagt Brakman's tot dusver beste boek een behoorlijke activiteit van de lezer. Onder de manifeste inhoud wemelt het van de intrigues. Bovendien is o.a. een behoorlijke bijbelkennis vereist, en die is schaars in een tijd waarin modieuze atheïsten menen hun cultuur wel zonder kennis van het Christendom te kunnen begrijpen.

Alle hoofdfiguren bij Brakman zijn outsiders, en Lazarus is daarop geen uitzondering. Hij is wees, opgevoed door een oom, en een dromerige nietsnut. In veel van zijn gesprekken, vooral in die met Demetra, vertoont Lazarus de zelfde gewoonten in het taalgebruik als Akijn en Stein: veel en egocentrisch leuteren om veel te verbergen, veel vrije associaties er doorheen gooien om te voorkomen dat iemand hem begrijpt. Met zijn zusters heeft hij geen enkel contact: Martha haat hij en Mirjam heeft hij lief, maar daarover later. Zijn attitude t.a.v. de eigen, joodse cultuur laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Als Simeon hem vraagt welk grafschrift hij zou kiezen, antwoordt hij: 'Ik zal verwoesten uwe heiligdommen' (59). Zelfs zegt hij dat 'zijn godsvrucht nauwelijks nog wankel te noemen is' (142). Hij droomt van een verlosser, maar een ander dan de krachtfiguur die zijn volk verwacht, meer een man die hem eindelijk de grote rust brengt, een man aan een meer (103). In die droom loopt hij vooruit op zijn ontmoeting met Christus (Jeshua) aan het meer van Kenereth.

Trouwens: veel in dit boek anticipeert op de komst van de Verlosser. Lazarus ontmoet bij Simeon de man Nathanaël, die de geruchten over de Verlosser gelooft; Demetra praat over de onthoofde Doper; de vreemde Simeon verkondigt in de libertijnse synagoge dat teveel geboden 'tussen ons en God zijn komen te staan', een zeer christelijke opvatting, evenals zijn mening dat vooral de verlossing van het uitverkiezingsidee voor het volk Israël een grote verlossing zou betekenen, stelling die zelfs de libertijnen te gortig is. Zelfs de grappen van Simeon zijn om zo te zeggen christocentrisch: hij antwoordt Lazarus een keer met 'Gij hebt het gezegd', en dat is precies wat Jeshua tegen de hogepriester Kajafas zal zeggen, enkele dagen later (*Mattheus* 27, vers 64). Op een andere plaats (61) zegt Simeon als ergens een ramshoorn klinkt: 'Daar zit weer een engel in de struiken verward', toespeling op het offer dat *vader* Abraham moet brengen als hij zijn *zoon* Izak moet slachten (vgl. *Genesis* 22).

Geen wonder dat ook de politieke intrigue te maken heeft met de komst van de verlosser. Die intrigue is nergens duidelijk weergegeven, men vindt slechts hier en daar aanduidingen. De vaagheid is echter uiterst functioneel: de ik-figuur, Lazarus, kan en wil niet veel meer meedelen. Het interesseert hem nauwelijks, de verlossing

van de Romeinen en het gekonkel der farizeeën, Brakman is bekwaam genoeg om op de hem eigen, slordige' wijze alle noodzakelijke gegevens toch door de tekst heen te vlechten. Alle schijnbaar zinloze associaties, brokstukken van zinnen, namen, hebben bij hem een duidelijke functie.

De Romeinen, Pilatus voorop, willen d.m.v. aquaducten water uit een gebied ten zuiden van Jeruzalem naar de stad brengen om de voortdurend dringende waterschaarste te voorkomen. De farizeeën verzetten zich daartegen om financiële en politieke redenen. Simeon's geheimzinnige briefjes hebben tot doel het verzet te integreren. Ene Chusas, een rentmeester, zal trachten de viervorst Antipas, in Tiberias, voor de zaak te interesseren. De rel die uit de hele geschiedenis moet voortkomen zal wellicht de mogelijkheid bieden het geslacht van Herodes weer werkelijk op de troon en in Jeruzalem te krijgen. Daarom moet Lazarus naar het noorden, naar Tiberias. Nu wordt over dat water gesproken als ‘levend water’ en ‘levend water’ is een bekend Christus-symbool. Niet voor niets komt dat water dan ook uit Bethlehem, Christus' geboorteplaats. Voorkomen moet worden dat de verlosser naar Jeruzalem komt en Lazarus helpt daaraan mee, half onbewust. Lazarus hoopt op een verlosser, zij het dan ook een zeer persoonlijke; in zijn deelname aan het complot manifesteert zich dan ook de ambiguiteit waaraan alle personen bij Brakman onderhevig zijn.

Een tweede intrigue is vervat in de figuur van Tychon, een echte Brakmanfiguur: cynisch arts, als Akijn en Stein, en in zijn jeugd een dikke en domme jongen, evenals de ‘hij’ in de verhalen in *De weg naar huis* en Wunnemeiden uit ‘Aner hysteros’. Het opvallende vleesgezwel op Tychon's wang kan wellicht geïnterpreteerd worden als een overdrijving van dat dikke hoofd van vroeger, een ‘bollewangenhapsnoet’ zoals het meisje in *De weg naar huis* het noemt. Maar er is meer.

Boekenmarkt Bijenkorf Den Haag, 1962.

Tijdens een gesprek met Lazarus mompelt Tychon vaag iets over ‘die diensten in Rome’, verband houdend met de ‘een of andere god met of zonder phrygische muts’ en het doden van een stier. Bedoeld zijn de Mithrasdiensten Mithras is een god van Indo-iraanse herkomst, aanvankelijk helper van Ahura-Mazda in zijn strijd tegen de duistere Ahriman. Later treedt hij meer als zelfstandige godheid op, die kenmerken aanneemt van de boven alles staande tijdgod Zervan. Eén van zijn belangrijkste verrichtingen is het doden van een stier, die volgens de legende bedreigd zou worden door Ahriman c.s. Het bloed van de stier is heilzaam voor

mens en dier. De betekenis van de stier is niet geheel duidelijk, hij is nog vóór de eerste mens door Ahura-Mazda geschapen, en goed en edel. Het doden van de stier, die ook in de Indische Veda's nauw verbonden is met de vruchtbaarheid, was volgens de aanhangers geen negatieve, maar een noodzakelijke, scheppende daad die het voortbestaan verzekerde. Inderdaad is op geen enkele afbeelding

van de stierdoding een spoor van haat op het edel Mithras-gelaat te zien. Door sommigen[4] is het gebeuren geïnterpreteerd als een zelf-offer. Mithras zou identiek zijn met de stier en zich offeren zoals Christus Zichzelf offert.

Hoe het ook zij, vast staat dat Mithras en Christus nogal wat gemeen hebben. Beiden waren op 25 december geboren in aanwezigheid van enkele herders, beiden hebben een duidelijke betekenis als verlosser, beiden zijn zonnegod en varen dan ook ten hemel. Zowel Mithraïsme als Christendom kenden het avondmaal en de idee van de opstanding die gevolgd wordt door het laatste gericht. Geen wonder dat de christenen in Rome zo tekeer gingen tegen deze geraffineerde nabootsing van hun ene waarheid door de duivel.[5]

Anders dan in het Christendom, waar men zich alleen had te bekeren, was het niet zo gemakkelijk om aanhanger te worden. In de verschillende inwijdingen werd men uitgebreid beproefd. Tychon werd afgewezen wegens gebrek aan koelbloedigheid. Dat betekent dat hij zelfs niet het recht had zich een ‘Raaf’ te noemen, de laagste van de zeven rangen die in de Mithras-gemeenschap golden. Maar een groot aantal andere gegevens over Tychon zijn daarmee direct in tegenspraak.

Zo gaat Tychon b.v. offeren in een grot bij Nazareth, waarbij hij de phrygische puntmuts, de rode mantel en de staf draagt, die in de Mithrasdiensten alleen door de bekleder van de hoogste rang, de *pater*, gedragen mochten worden (216). Op een wild soldatenfeest in de Herodes-burcht, dat de kleine Lazarus vanuit de tuin mag bekijken, wordt plotseling een stier binnengeleid, blijkt Tychon plotseling een puntmuts en een rode mantel te dragen. Tychon streelt de stier en doodt hem daarna, een taak die eveneens *alleen door de pater* verricht mocht worden (159).

Een mogelijke verklaring voor die tegenspraak is dat Brakman dat allemaal gewoon niet wist. Fout; uit alles blijkt dat Brakman behoorlijk van de ‘couleur locale’ op de hoogte is. Hij laat b.v. Lazarus heel conscientieus observeren dat er vlakbij de grot water moet zijn; de aanwezigheid van (levend) water in de onmiddellijke nabijheid van het Mithraeum was vereist in deze religie. In de grot ziet Lazarus een beeldje dat door een slang omwonden is, en de alles overheersende tijdgod Zervan wordt vaak zo afgebeeld.

Een tweede mogelijkheid is dat Tychon hen en ons gewoon oplicht en maar doet alsof hij pater is. Fout; want de derde mogelijkheid is de juiste: *Tychon en Mithras zijn identiek.*

Het eerste stevige bewijs voor die stelling vindt men op 138, waar Tychon op bezoek is bij Lazarus. Hij stelt zich voor aan zuster Mirjam: ‘Tychon... of Fortunatus, dan kan ook, al maak ik nog geen deel uit van een Syrisch legioen’ (138). Fortunatus is de mannelijke vorm van Fortunata, en Tychon de mannelijke vorm van het Griekse Tyche, Fortuna was de Romeinse, Tyche de Griekse godin die over het menselijk geluk (toen iets meer dan de hoofdprijs in de toto) beschikte. In Rome, smeltkroes der goden, werden Tyche, Fortuna en Mithras tot één god. En wat de Syrische legioenen aangaat: zij speelden een hoogst belangrijke rol in het langdurig transport van Mithras van het midden oosten naar Rome.

Tijdens zijn speurtocht door het verlaten huis van Tychon ontdekt Lazarus een hol in de grond. Het plafond is versierd met sterren, manen en ballen van verguld hout, precies zoals de plafonds van veel Mithraea versierd waren. In een nis vindt Lazarus een loden masker. De achterkant is geblakerd: in de grot kon de in het duister lichtende god aanbeden worden. Brakman beschrijft het masker als volgt: ‘een loden masker met uitgesneden ogen, de dikke brutale lippen van een afgodsbeeld en een *sterk uitpuilende wang...*’ (285) en Lazarus is nog wel zo goed

de onoplettende lezertjes te helpen: 'Tychon, zei ik, en ik dacht aan de Romeinse keizers die zichzelf vergoddelijkten...' (286).

In dit licht verdwijnen de genoemde tegenspraken: mag een god misschien zijn eigen handelingen herhalen, offeren en doden, zonder door zijn volgelingen ingelijfd te zijn? Tychon *is* Mithras, wandelend op aarde.

Het ligt voor de hand Tychon en Jezus als parallelle figuren te zien, en dat niet alleen op grond van een nogal omvangrijke godsdiensthistorische evidentie.

Op verschillende plaatsen in het boek blijkt dat Brakman van die parallellie op de hoogte was en die bewust heeft willen accentueren. Lazarus beluistert het amoureuze lawaai van Tychon - niet helemaal zijns ondanks, want hij verbergt zich (achter een Amor-beeldje n.b.) en loopt niet weg; Tychon roept hem uit die schuilplaats tevoorschijn: '*Kom uit*, kom er toch uit...' (115), en met dezelfde woorden roept Jezus later Lazarus uit zijn spelonk tevoorschijn, evenals in deze scène van de duisternis van de schuilplaats in het licht. Voorts is Jezus evenals Tychon, voornamelijk als *genezer* werkzaam (vgl. 237). Jezus zelf beleeft deze activiteit als vruchteloos en eindeloos, evenals Tychon, Akijn en Stein: genezen leidt hooguit tot een gruwelijke vermeerdering van het aantal mensen - Jezus heeft de zelfde angst voor de overbevolking als Stein - en uiteindelijk blijft de dood koning. Tenslotte is Tychon, evenals Jezus, een *verlosser uit de dood.* Op reis naar het noorden bevrijdt Tychon een kind uit de dode moeder. Vermoedelijk is dit gebeuren ook een toespeling op de Mithras-legende; daarin wordt Mithras eveneens uit *dood* materiaal, uit een rots n.l., geboren, daarbij geholpen door twee herders, Cautes en Cautopates, die op veel reliëfs aan de rechter- en linkerhand van Mithras voorkomen, een naar boven resp. naar beneden gehouden fakkel in de hand. Welnu, bij die bewuste verlossing houdt Lazarus de fakkel hoog. Het gebeuren is ook te zien als voorspel op die grote verlossing van Lazarus uit de dode moeder aarde door die andere geneesheer.

Hoe dit ook zij, de parallellie is er. Er zijn trouwens meer parallelle figuren. Tychon leeft in één huis met de sterk erotisch geladen Demetra en de stomme Veluria, die het vuile werk doet. Lazarus leeft in één huis met zijn twee zusters, de lieve Mirjam en de gruwelijke vrome, maar gedienstige Martha, die ook weer duidelijke verpleegsters-kenmerken vertoont. De scheiding die Brakman in zijn vorig werk aanbrengt tussen de zorgende en de erotische aspecten van de oer-vrouw, de moeder, is dus ook hier weer aanwezig. De incestueuze gerichtheid op de moeder is hier echter nauwelijks verhuld: de moeder is de zuster, die echter in beide incarnaties duidelijk moedernamen draagt, Demeter en Maria. I.t.t. de vroegere hoofdpersonen is Lazarus zich duidelijk bewust van zijn incestueuze neigingen.

Hoe nauw Demetra en Mirjam met elkaar verbonden zijn, blijkt uit het feit dat bij vrijwel elke ontmoeting met en fantasie over Demetra, de Griekse verandert in de zuster (vgl. b.v. 26, 77, 141, 227). De belangrijkste aanwijzing wordt gevonden in de beschrijving van de vreemde vrij-partij tussen Lazarus en Demetra. Als hij dan eindelijk Demetra's bed deelt (in een positie die elke paring onmogelijk maakt), zegt zij: 'Ik heb een broer thuis... hij is niet goed in het hoofd' (169). Met zijn hoofd in haar schoot denkt Lazarus nog: 'Had zij een broer, ik had een zuster, een zuster die mij bij de benen vasthield' (170).

Het super-ego is te sterk. In de verhouding met Mirjam komt het nooit tot een werkelijke paring; wel waren er de 'sexuele spelletjes', zoals dat eufemistisch heet, in de kinderjaren, en wel beloert de oudere Lazarus zijn naakte zuster. De lijfelijke contacten met Demetra gaan verder, maar er is alle reden om aan te nemen dat de paring niet plaats vindt: terug in zijn eigen bed, is Lazarus 'vol lichamelijke onvrede' hij heeft een 'vaag gevoel van belachelijkheid en teleurstelling' (172).

Maar ook Jeshua heeft relaties tot beide aspecten van de moeder en de vrouw. Evenals de apostel Lucas (Lucas 10, 38-42) laat Brakman Jeshua spreken tot de dienende Martha over de zuster Mirjam, 'die het goede deel heeft gekozen'. In

hoeverre Jeshua inderdaad een erotische relatie met Mirjam heeft gehad, is onbekend. Vast staat dat hij een graag gezien

huisvriend was (vgl. b.v. Lucas 10 en Johannes 12) en zeker is dat Brakman Mirjam verliefd maakt op de rondtrekkende genezer (260). De trieste Mirjam zegt: ‘Ik had gewoon tegen hem aan willen liggen en steeds opnieuw in slaap vallen... de warmte voelen van zijn handpalmen’. ‘Hij praatte toch veel’, hield ik aan, ‘Waarover dan toch?, waarover?’ ‘Hij praatte alleen over God’, zei ze schor’. Brakman brengt geen wederzijdse erotische relatie tussen Mirjam en Jehsua tot stand.

De mannen Tychon, Lazarus en Jeshua hebben *dezelfde relaties* met *dezelfde vrouwentypen.* Dezelfde, want ook Tychon brengt het bij Demetra niet tot de coïtus. Marius, de nihilistische filosoof, vertelt dat Tychon impotent is (202, 206). Het is ook wel duidelijk waarom: Demetra heeft alle kenmerken van de hoererende, verschrikkelijke moeder. Niet alleen was zij vroeger betrokken bij de beruchte Isis-diensten in Alexandrië (152) en is zij nu nog, volgens de vermoedens van Tychon, hem voortdurend ontrouw; zij vertoont ook enkele ‘verschrikkelijke’ trekjes, is sterk geïnteresseerd in kruisigingen en in het uittrekken van de nagels uit handen en voeten (120). Gefluisterde verslagen van dit soort operaties zou zij ten beste geven tijdens het liefdesspel, dat ook in dit opzicht meer op een gevecht gaat lijken. De Demetra in deze functie doet sterk denken aan Maria Magdalena uit *De nadagen van Pilatus.* Ook Maria Magdalena fluisterde in bed en ook daar had dat de impotentie van de man, in dit geval Pilatus, ten gevolge (misschien is dit de Vestdijk die mevr. Kool-Smit bedoelde; veel couleur locale kan Brakman er niet van afgekeken hebben, het boek speelt grotendeels in Rome...). De paring met moeder Demetra brengt gevaren voor castratie met zich mee, een motief dat in elk boek van Brakman terugkeert. Anders dan in de vorige boeken geldt hier echter dat Brakman zich van de castratieangsten van zijn figuren duidelijk bewust is, gezien zijn manipulaties met de Cybele-figuur.

In een gesprek met Lazarus en Marius zegt Tychon plotseling: ‘Hoe troostte Cybele zich na de dood van haar geliefde Attis? ... Laat mij het zeggen, ze troostte zich met Marsyas, de sater...’ (126). Hij zegt dat op een moment dat er alle reden is om te denken dat Demetra een verhouding heeft met Marius. Na het beluisteren van de liefdesscène tussen Demetra en Tychon wordt Lazarus ontdekt. Hij raakt met Tychon in gesprek en ondertussen verdwijnt Demetra naar beneden. Tychon suggereert dat zij daar naakt is. Even later zien Lazarus en Tychon een man, die Marius blijkt te zijn, door de struiken sluipen en rozen stelen. Die rozen zijn weg als de filosoof zich enkele ogenblikken later bij hen voegt. Hij zegt Demetra niet gezien te hebben. Maar Brakman is een zeer zorgvuldig schrijver, al is de schijn tegen hem; een bladzijde later komt Demetra weer ten tonele en biedt Saronwijn aan: ‘Een Saronwijn, de enige die we nu hebben, maar *Marius zei beneden* dat het geen bezwaar was voor hem’ (128). Marius was wel degelijk beneden, zag Demetra naakt en gaf haar de rozen.

Tijdens de reis naar het noorden blijkt uit Marius' opmerkingen dat ook hij op de hoogte is van bepaalde topics in Demetra's minnepraat: hij weet van de achterlijke broer die Demetra thuis zou hebben. Vrees voor een verhouding tussen Demetra en Marius, èn de mogelijkheid van wraak, zijn waarschijnlijk Tychon's motieven om Marius mee te nemen op reis, al is niet duidelijk hoe Tychon zijn filosofische vriend zou kunnen dwingen mee te gaan.

Cybele is de phrygische Aphrodite en vertoont, met haar opvallende verschrikkelijke aspecten, overeenkomsten met Demetra. De phrygische godin heeft veel met castratie te maken: om haar castreerde haar geliefde Attis zichzelf en in navolging van Attis deden de priesters van Cybele aan zelfontmanning. Door Demetra met Cybele en zichzelf met Attis te vergelijken, een vergelijking die binnen de context van het verhaal alleen door Marius begrepen kan worden en die is al op de hoogte,

zinspeelt Tychon op zijn onmacht. In die vergelijking wordt Marius, de man die even tevoren nog in de struiken rondliep, gelijk aan de zich eveneens veelvuldig in struiken ophoudende sater Marsyas (Tychon: '... zij troostte zich met Marsyas, de sater, een man uit de struiken' ..., 127). De nihilistisch filosofie van Marius, die zich voornamelijk uit in het belachelijk maken van alles en iedereen, is goed met dat sater-karakter te verenigen. En tenslotte: als Tychon Marius met Marsyas vergelijkt, is dat óók een bedreiging, die alweer alleen door Marius begrepen kan worden. Naarstig speuren in één van de fijnste boeken die ik ken, Graves' *The greek myths*, leert ons n.l. dat het ook met Marsyas niet zo best afliep. Een toornige Apollo - die in de fraai fluitspelende Marsyas een concurrent zag, en niet ten onrechte - vilde hem levend en spijkerde zijn huid aan een boom. Is het toevallig dat enkele bladzijden voor Tychon's ingeklede vergelijking de goede Marius vertelt: '... ik moest steeds denken aan de huid van een gevilde man, een Griekse jood, die ik eens gespijkerd zag tegen een stadspoort' (124).

Ook Marius is geen uitzondering op de regel dat Cybele alleen onmachtige mannen in haar buurt heeft; ook hij is niet in staat tot de paring en herhaaldelijk wordt duidelijk gemaakt dat hij een belijdend homosexueel is (vgl. 125, 130).

De drie mannenfiguren hebben zelfde relaties tot zelfde vrouwentypen. Mag men van *drie* i.p.v. twee parallelfiguren spreken? Zij hebben allen een duidelijk 'zoon'-karakter, maar zijn er ook meer tastbare bewijzen? De relatie tussen Jeshua en Lazarus wijst wel in die richting. Ook Lazarus is geïsoleerd in zijn cultuur; het valt hem niet moeilijk Jeshua onmiddellijk te begrijpen. Beiden zijn afkomstig uit Galilea; Sephoris en Nazareth liggen niet ver van elkaar. Beiden zijn door hun opvoeders tot hetzelfde vak gedwongen en lusteloze timmerlieden geworden. Duidelijker stelt Brakman het in de passages die de kennismaking tussen Jeshua en Lazarus aan het meer van Kenereth beschrijven. Lazarus voelt zich ziek, naar aanleiding van een uitspraak van Jeshua merkt hij op: 'Zoals de psalmdichter zegt: mijn beenderen zijn ontwricht, mijn hart is als was geworden, mijn kracht...' 'Niet die psalm', klonk het schor naast mij en een hand omklemde mijn pols, 'ik praat en praat... en opeens zegt iemand rustig die vervloekte psalm...' (241). Jeshua's heftige reactie wijst er op dat Lazarus een ook voor Hem essentieel probleem heeft aangeraakt. Maar wat heeft Jeshua met de ontwrichte beenderen van Lazarus te maken, waarom die heftige reactie?

'Die vervloekte psalm' is psalm 22 (ja, iets moet men er voor over hebben, mevrouw) en Lazarus citeert daaruit gedeelten van de verzen 15 en 16. Hoogst belangrijk is echter het begin van deze psalm dat ik dan maar overschrijf:

> (1) Een psalm van David, voor den opperzangmeester, op ajéleth hassahár. (2) *Mijn God*, *mijn God*, *waarom hebt Gij mij verlaten?* verre zijnde van mijn verlossing, van de woorden mijns brullens? (3) Mijn God, ik roep des daags, maar Gij antwoordt niet, en des nachts, en ik heb geen stilte.

Lazarus' en Jeshua's betrokkenheid op die psalm bevestigt wat wij al wisten: hun metaphysische situatie is gelijk, beiden voelen zich geheel door God verlaten. Ook hier wordt weer, ditmaal door Lazarus, op de kruisiging vooruitgelopen: het begin van het tweede vers is één van de zinnen die Jeshua aan het kruis zal uitroepen (Mattheus 28, 46).

God, de drie mannen hebben veel gemeen, maar er is één groot verschil: Tychon en Jeshua zijn goden, althans in de ogen van hun gelovigen. Psychologisch gezien is het waarschijnlijk juister om te zeggen dat zij *bezig zijn* goden te worden, goddelijke pretenties hebben.

In 't voorafgaande is herhaalde malen gezegd dat, psychoanalytisch gezien, het zelf god willen worden gelijk te stellen is aan het usurperen van de machtspositie van de vader. Jeshua en Tychon zijn proto-typen van de zoon die de vader doodt.

In Tychon's geval is dat wel heel uitvoerig duidelijk gemaakt. Hij zegt: ‘Zeker is dat de stier het geslacht is. Wie stier zegt zegt zaad’. En even verder: ‘Het zaad voor alle schepselen ter wereld en daar weer alle zaad van, velden vol, een wereld vol,

ja, het is het geslacht van de god, van de vader, want de vader en god zijn één' (198). Via Tychon stelt Brakman de hypothese dat de stier in de Mithrasgodsdienst de vader is. Met de theorie van o.a. Brede Kristensen en Alfred Schütze maakt hij korte metten op 199: 'Er zijn geruchten, maar ik houd dat voor Cybelistische (!) vrouwenpraat, dat de uit de rots geborene ook zou zijn, een soort goddelijke zelfmoord dus onder het oog des vaders *inplaats van zijn brullende ontmanning*'. Tychon-Brakman huldigt in wezen de psychoalaytische theorie: de zoon doodt de vader. Evenals in de drie vorige romans voltrekt de zoon aan de vader de straf die hij vreesde: de ontmanning. Met het krachtdadig zich toeëigenen van de penis, wordt magisch de sexuele potentie van de vader overgenomen. Zeker Tychon had dat nodig. Vanuit deze opmerkingen is ook de wonderlijke tekst van Tychon op 129 begrijpelijk. Hij zegt daar: 'Maar wat mij aantrok (in die diensten) was niet de god met of zonder phrygische muts, ook niet de stier, maar de schorpioen met zijn gewroet in het donker'. De schorpioen, vertegenwoordiger van Ahriman, is één van de dieren die vaak op de reliëfs die de stierdoding voorstellen, afgebeeld worden, en steeds op dezelfde plaats: onder of aan het geslacht van de stier, loerend op zijn potentie.

De opstand van Jeshua tegen de vader, heeft een veel minder spectaculair en meer spiritueel karakter, maar is onmiskenbaar. Hij haalt een zeer duidelijke streep door de geliefde ideeën van de vader-cultuur (als b.v. de uitverkorenheid van het volk Israël) en stelt zichzelf centraal: 'Niemand komt tot de Vader dan door Mij'.

De nieuwe leer, de zelfvergoddelijking, vormen de ideologie, de rationalisatie, die het wezenlijke proces aan de basis, het usurperen van de machtspositie van de vader, moeten rechtvaardigen. Bij Lazarus ontbreekt die ideologie. Men zou kunnen zeggen, maar nu met de academische 'grote aarzeling', dat Jeshua en Tychon het usurpatie-proces verder hebben doorgevoerd dan Lazarus, dat zij al meer vader zijn dan hij.

Vandaar uit is het wellicht begrijpelijk dat Tychon enkele duidelijke vaderfuncties heeft voor Lazarus. Tijdens de reis naar het noorden associeert hij Tychon opeens met zijn eigen vader (191); op die zelfde reis wordt Lazarus min of meer bij de Mithras-verering betrokken; hij krijgt wijn te drinken (vgl. de functie van de wijn in avondmaal en communieviering) die Tychon, hier als *pater* fungerend, hem aanreikt. Misschien kan men nog een stap verder gaan en zeggen dat Tychon hier met opzet Lazarus als zijn zoon, zij het een spirituele, behandelt. Heel goed verenigbaar met deze gegevens is het feit dat Tychon tot tweemaal toe Lazarus' gemeenschap met Demetra verhindert: de eerste maal doordat hij thuiskomt juist als Demetra zich tegen Lazarus aanvlijt (34), de tweede maal doordat Lazarus antwoordt: 'Met Tychon en een gang vol jachtmessen?' (170). Vooral de angst voor de paar jachtmessen aan de muur is veelzeggend. Tenslotte is Marius' liquidatie door Tychon te zien als een waarschuwing aan Lazarus, die óók op de hoogte is met Demetra's bedpraat: 'Pas op, dit gebeurt als men tracht zich te vergrijpen aan de vrouw die de mijne is'.

De gegevens die kunnen wijzen op Jeshua-als-vader zijn schaars. Eigenlijk zijn er maar twee, en die zijn dubbelzinnig. In de eerste plaats: Lazarus' vader werd, evenals Jeshua, gekruisigd, vlakbij Jeruzalem. Een zwak argument, want in die tijd werden veel mensen gekruisigd. Tweede gegeven: Jeshua roept Lazarus uit, verlost hem uit de dood. Zwak, zeer zwak. De relatie blijve hypothetisch.

Theologisch kan Lazarus dan de mindere zijn van zijn mede-zonen die al zoveel verder zijn op weg naar het vaderschap, psychologisch is hij verre hun meerdere. Hun ideologieën maken op hem geen indruk; Jeshua's uitspraken en gelijkenis maken hem aan het lachen en Tychon mag hem rustig zijn beker te drinken geven: het zal hem een zorg zijn. Met het relativeren van zijn vadercultuur, de joodse, is

voor hem alles gerelativeerd, de oude ideologische wijn wordt niet in nieuwe zakken gedaan.

Meestal valt het niet mee de onprettige aspecten van de eigen persoonlijkheid zonder meer te erkennen. Zoals Edward Glover (ongeveer) in een amusante, maar nogal onrechtvaardige kritiek op C.G. Jung schrijft: ‘Het is prettiger te menen dat men door God bezeten wordt en een profeet is, dan te erkennen dat men gewoon sexueel gefrustreerd is’. Naar men zegt is in de analystische situatie al veel gewonnen wanneer degene die geanalyseerd wordt eindelijk ophoudt allerlei rationalisaties voor zijn denken en handelingen ten beste te geven en de feiten begint te accepeteren zoals ze nu eenmaal liggen. Op dat punt is Lazarus aangeland.

Hij maakt zich niets wijs. Tychon is geen god, maar een mens die zichzelf vergoddelijkt, zoals de troosteloze Romeinse keizers dat ook deden. Jeshua is geen god, maar een wanhopig godverlaten man met een punthoofd, die op afschuwelijke wijze door andere mensen ter dood wordt gebracht. Hij gelooft niet meer in verlossers. ‘De mensen zijn geen goden en de goden, zij zijn er niet, zij hebben nooit bestaan’.

Bovendien weet hij iets wat de anderen niet weten: hij herinnert zich niets van zijn dood-zijn, m.a.w. hij weet dat er niets was en is en zijn zal. Die bedreiging van de vader wordt niet meer ernstig genomen.

De beschrijving van de kruisiging, de laatste pagina's, moeten door veel gelovigen als stuitend worden ervaren, als veel te ver gaande profanatie. Mithrasbelijders zouden waarschijnlijk hetzelfde hebben gezegd; zij zijn echter uitgestorven, een geluk bij een ongeluk. In feite is er in Lazarus' ‘wereldbeeld’ (voor één keer maar) geen onderscheid meer tussen profaan en sacraal: het sacrale is vervallen. De nieuwe Lazarus wordt in een trieste wereld geboren, nauwelijks beter dan de dood: er zijn alleen maar mensen en voor hen is hij een ongevaarlijke gek. Zijn zusters heeft hij dan nog, maar wat te beginnen met de fanatieke gelovige Martha en de onaantastbare Mirjam die verliefd is op een gekruisigde? Mogelijk bestaat God, maar de wereld is of hij niet was: genadeloos.

Twee waarheden blijven Lazarus, beiden staan in *De gehoorzame dode*: ‘Vrouwen, zij kennen geen genade, en dat is uit te breiden tot God en de mensen’ is de eerste. De tweede is een uitspraak van de al te menselijke Simeon met het veel te grote hart: ‘Er komt maar één verlosser op je toe, en dat is de dood’.

Hoezeer de essentiële themata in *Die ene mens* - de incestueuze verlangens naar de moeder, de haat tegen en de angst voor de vader, met name de castratieangst - ook in het overige werk dominant zijn, is m.i. voldoende aangetoond, hoewel mijn opvattingen waarschijnlijk op een aantal détailpunten discutabel zijn.

Maar de analyse van het laatste indrukwekkende boek van Brakman toont aan dat er ook wel één en ander gewijzigd is. In de eerste vier boeken zijn de wezenlijke problemen altijd verhuld, zij het in wisselende mate, terwijl in het laatste boek de incestueuze verlangens duidelijk en als zodanig naar voren komen (zij het dan gericht op de zuster en nog altijd niet direct op de moeder) en Tychon onverbloemd duidelijk maakt de vader te willen castreren en zijn sexuele macht aan zich te willen trekken. De angsten voor ziekte en dood zijn grotendeels verdwenen. Lazarus laat zich weinig wijsmaken, de metaphysische rationalisaties worden door anderen gemaakt en door hem herkend.

Laat ik mij niets wijsmaken als ik zeg dat Lazarus zijn rationalisties ziet èn opgeeft: *Brakman* ziet ze en speelt met de in hun oorsprong herkende spoken. Het schrijfproces is m.i. een *bewustwordingsproces* geweest. De zelfanalyse is op een belangrijk punt gekomen: de dingen worden gezien zoals ze zijn.

Laten we ons niets wijsmaken: aan het fundamentele oedipale probleem is *niets* veranderd, het is alleen maar herkend. In de analytische situatie betekent het zien van de feiten zoals ze zijn (en dat kan al een hele verandering in het gedrag

van de persoon tot gevolg hebben) het beginpunt van een nieuw proces: de poging tot verandering, het opheffen van het complex. In hoeverre zo iets bij een fundamentele zaak als de oedipale fixatie mogelijk is, is een heel grote vraag. Vast staat dat daarbij de relatie met de analyticus van primair belang is - en die ontbreekt in de zelfanalyse die schrijven kàn zijn. Het lijkt mij onmogelijk zich van de oedipale fixatie te bevrijden door schrijven alleen. Natuurlijk kan men de vraag stellen of dat dan zo nodig moet. Welnu, voor *mij* hoeft het niet.

Met die laatste opmerkingen is natuurlijk wel een voorspelling gegeven: als dat oedipale thema zo belangrijk is, zal het terugkeren in toekomstig werk van Brakman. Het vervelende is, dat predictie en uitslag in dit geval niet onafhankelijk behoeven te zijn - en voor een acceptabele toetsing is dat wel een vereiste. Brakman kan zich best voornemen mij in mijn hemd te laten staan - ik zou mij dat zelfs heel goed kunnen voorstellen - door een werk in elkaar te zetten waar zelfs Freud de ongelukkige koningszoon niet in zou kunnen terugvinden. Kortom: de hypothese is niet te verifiëren.

Een èchte hypothese was het trouwens niet. Als het oedipale probleem inderdaad zo algemeen menselijk is als Freud meende, en het heeft er alle schijn van, mag men ook verwachten dat het tot in alle cultuuruitingen van de mens merkbaar is, en ook daar heeft het de schijn van. Dat zou dan betekenen dat ik altijd en overal gelijk heb, maar trots op zo'n Hermansgelijke positie zou misplaatst zijn: uitspraken die altijd waar zijn, zijn hinderlijke platitudes. Een echte hypothese zou aangeven hoe, in welke vorm, het Oedipus-thema in het volgende boek zal optreden. Ik zou dat niet durven voorspellen hoewel de aandacht voor de Franse revolutie, de mogelijkheden die de guillotine biedt voor het uitleven van castratie-neigingen - laat ik het toch maar niet doen.

'Als ik iets weet, kan ik iets voorspellen' is de geloofsbelijdenis van de Amsterdamse hoogleraar in de psychologie, A.D. de Groot. Ik kan moeilijk ontkennen het daar mee eens te zijn. Ik weet dus nog steeds niets over het werk van Brakman. Het zij zo.

15.11.1964

N.B. Ondertussen ben ik wel wat lichtvaardig over de methodologische problemen heengestapt, die ik in het vorige opstel beloofde te onderzoeken. Ik moet bekennen dat de duisternis rond deze zaken toeneemt naarmate ik er meer over denk, maar dat kan aan mij liggen. Voor de tweede keer: een andere keer dan maar.

Eindnoten:

1 Alle boeken werden uitgegeven door Querido, Amsterdam.

2 De cijfers tussen haakjes verwijzen naar de pagina's in het betreffende boek.

3 Vgl. C.J. de Lange van Wijngaerden - *Geschiedenis en beschrijving der Stad van der Goude* (Gouda, 1876). Alaert Beyling was wél familie, waarschijnlijk een neef, maar van minder allooi: hij en zijn broers 'waren stoute en losse kwanten, en als zodanig in het stadscorrectie of crimineel vierschaarsboek' opgenomen. Ik dank Mevr. J. Odijk, die mij op het spoor van Albert Beyling bracht.

4 Vgl. b.v. A. Schütze *Mithras-Mysterien und Urchristentum*, Stuttgart, 1937, en W.B. Kristensen *Het mysterie van Mithras*, Mededeelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, 1946, 9, 25-38.

5 Zie M.J. Vermaseren *Mithras de geheimzinnige god*, Elsevier, Amsterdam, 1959.

Wim Brinkman
Lazarus en Oedipus*

Die ene mens is het tweede boek van Willem Brakman. Het bestaat uit drie hoofdstukken, nl. De keuken (1-58), Tom (59-120) en Het gedicht (122-213). Elk hoofdstuk bestaat uit vier gedeelten, gescheiden door twee regels wit. De indeling in sub-hoofdstukken is betrekkelijk willekeurig.

Wim Akijn is een oudere-jaars-student in de medicijnen. Hij woont nog bij zijn ouders thuis (Den Haag). Het eerste hoofdstuk geeft een beschrijving van de benepen huiselijke situatie. De moeder verdient zijn brood en studie als verpleegster. Zij is de dominerende figuur in het gezin; de vader is een voortdurend bij de kachel in slaap vallende nul die de taak van de moeder binnenshuis heeft overgenomen: hij kookt, loopt rond in een keukenschort, 'schuifelt gebukt voort met een handveger' (27).

Wim Akijn is een stereotiepe neurotikus met o.a. een grote afschuw van de straatgeluiden. Hij loopt zo weinig mogelijk kollege, heeft geen vrienden en tracht zich tegenover de medestudenten een houding te geven door de hoogleraren te imiteren, hij speelt de rol van nar en vreemdeling. Tegenover zijn vader toont hij een onverschillige verdraagzaamheid. Alleen met de moeder bestaat een werkelijk kontakt: tijdens het koffie-drinken bespreekt hij uitvoerig zijn studie-moeilijkheden en tracht hij zijn eksamen-angst op haar over te dragen.

Hij is niet bepaald een briljant student. Hij werkt zich zwoegend door de eksamens en begint daarna zijn ko-schappen met bijzonder weinig zelfvertrouwen. Nadrukkelijk wordt duidelijk gemaakt dat het arts-worden meer een aangelegenheid van zijn moeder is.

In het tweede hoofdstuk zoekt Akijn weer kontakt met zijn vroegere vriend Tom, die eerder met de broer van Akijn omging. Tom is inmiddels getrouwd met ene Trix en heeft een zoontje, Ernst. Akijn wordt min of meer kind aan huis, bouwt samen met Tom een poppenkast, leent hem boeken, enz. Een belangrijk gedeelte van dit hoofdstuk is gewijd aan de beschrijving van Ernst's verjaardagspartijtje, waarop Akijn door luguber poppenspel het jongetje de stuipen op het lijf jaagt. Met twee andere genodigden, Smit en Koetsier, gaat Akijn een verward debat aan over God, dood en duivel.

Het laatste gedeelte van het tweede hoofdstuk speelt zich af in het ziekenhuis waar Akijn een gedeelte van zijn ko-schappen moet lopen. De verhouding tot de hoofdzuster Grijp wordt al spoedig gespannen door de milde laster van de kant van Akijn, die haar o.a. voor heks uitmaakt.

Op een dag wordt hij door een kollega op de afdeling chirurgie geroepen waar hij dan de gewonde Trix aantreft: zij heeft een auto-ongeluk gehad, Tom is dood. Gezien de uitvoerige konversaties moeten haar verwondingen betrekkelijk gering zijn.

Tom's begrafenis volgt. Akijn houdt zich geheel afzijdig en wordt daar door niemand opgemerkt.

In het derde hoofdstuk (Het gedicht) wordt Trix langzaam beter. De avances van zuster Grijp vervullen Akijn met zorg. Na een bezoek aan de plaats waar Tom is doodgereden, ontmoet hij Koetsier met wie hij in gelijkenissen over zichzelf spreekt. Akijn wordt ziek; uitvoerig worden zijn nachtmerries gerapporteerd. Na zijn herstel bereikt hem een uitnodiging van Trix haar te komen opzoeken in Leiden waar zij zo lang in het huis van haar vader woont. Hij doet dat. Trix' vader blijkt een belachelijke majoor, die Akijn een asociale romantikus noemt. In een vertrouwelijk gesprek deelt

* Uit: Maatstaf jrg. 12 (oktober 1964).

de majoor hem mee dat Tom met tenminste drie vrouwen ontrouw heeft gepleegd. Als Trix naar haar eigen woning terugkeert zal Akijn haar helpen. Na een zwempartij bezoekt hij haar 's avonds, leest een slecht gedicht voor en vlucht dan voor de avances van Trix, na haar de feiten omtrent Tom's ontrouw te hebben meegedeeld.

Later bespiedt hij haar van uit een kafé tegenover haar huis. ‘Er was geen verschil te zien tussen haar en de andere mensen die daar liepen, en dat, dacht hij, was misschien wel het ergste’ (213).

Schijnbaar is *Die ene mens* een niet erg interessant, af en toe hortend geschreven boek. Men kan bezwaren maken tegen de soms rijkelijk vaag blijvende figuren, die niet altijd een even duidelijke funktie hebben. Kruisvaarders tegen het epigonisme kunnen optrekken tegen de duidelijke invloeden van Van het Reve's *De avonden* (dezelfde bekrompen burgermanssfeer, dezelfde dominante moeder en lullige vader, die ook hier Engels probeert te spreken en die de kaalheidsobsessie onmiddellijk van Frits Egters heeft overgenomen). Gemakkelijk is ook het minder dominante Vestdijkiaanse element aan te tonen met verwijzingen naar de avonturen van medisch student Anton Wachter, zij het dan dat Vestdijk's voortdurend aanwezige, geïntegreerde humor hier vaak kunstmatig aandoet en zwaar als een middagpreek. Men kan bezwaren maken tegen de talloze schijnbaar ongeïntegreerde elementen (de talrijke opmerkingen over *Brighton Rock* b.v.), maar juist die elementen blijken bij nadere analyse een duidelijk patroon te vormen, een realiteit achter de manifeste realiteit van het boek, waar achter zich dan opnieuw een realiteit blijkt te verbergen. Het boek is interessant genoeg om er wat dieper op in te gaan, vond ik.

Akijn's maatschappelijke afhankelijkheid is totaal. Zijn studie wordt betaald door de rijke man in Wassenaar, door ‘een beurs uit Rotterdam’, door een welwillende buurvrouw, door zijn verplegende moeder die ook op zaterdagmiddag het bijverdienen niet kan laten. Hij leeft praktisch alleen in zijn kleine kamer, een vlieg in ‘een filantropisch monsternet, door zijn moeder geweven’ (11).

De brief waarin de weldoener wordt meegedeeld dat Akijn geslaagd is voor zijn doktoraal-eksamen, wordt door zijn vader overgeschreven; maar aanzienlijk groter is de dominantie van zijn moeder, die een voorkeur voor hem heeft ‘wanneer hij in zijn onderbroek staat’ (14) en die ook zijn bezoek aan de weldoener leidt. Gedurende het dagelijkse koffie-drinken met de moeder (die daar speciaal voor thuis komt) praat hij voort-

durend over zijn eksamenangst en lokt zo haar bescherming uit.

> Wel verloor hij zich tegen het einde van de koffietijd in vage toekomstfantasieën van vrijheid en volwassenheid, maar belangrijk was voor hem toch het meest het oproepen van de eksamenangst, stimulerend en wonderlijk hanteerbaar in de keuken (26).

De moeder, verpleegster, is het ook die hem tot de artsenstudie drijft. Haar zoon is niets anders dan háár voorzetting op hoger niveau: '... het dokter worden was een geschenk van zijn moeder...' (57), '... zijn moeder maakte een dokter van hem' (57). Voor Akijn zelf is het een onzekere onderneming; het studeren in de medicijnen gaat nog wel, maar de konfrontatie met de praktijk versterkt die onzekerheid in hoge mate. Bij een bezoek aan het ziekenhuis waar zijn moeder werkt, gaat hij af als een gieter als de dienstdoende arts hem enkele klinische vragen stelt.

> Eén ding was zeker, hoe langer hij studeerde, hoe meer hij een leek werd, angstig, vol ontzag voor de in witte jassen geklede onmacht en met een steeds dieper wantrouwen in de eigen lichamelijke funkties... het was nooit in hem opgekomen dat er nog een reëele kant aan die studie zat, een wereld vol agonaal reutelende en opdringerige gestalten (57).

Akijn is bezeten van de dood. 'Ik ben doordrenkt van de dood' (137), zegt hij romantisch tegen de zuster Grijp. In een tijdens de konversatie gefantaseerde 'droom' treedt hij een kerk vol blauwe zerken binnen; in die zelfde konversatie wordt de doodsangst trouwens behoorlijk geëksploiteerd.

In het algemeen gaat een dergelijke obsessie vergezeld van talrijke hypochondrische symptomen. Ook Akijn vertoont dat paranoïde wantrouwen tegenover het eigen lichaam: op een nacht wordt hij gillend wakker en denkt te stikken. Zijn moeder helpt hem er over heen met 'een slaappoedertje'. Die angst is pas later ontstaan; '... het is vreemd, ik was een beer, sliep op de grond in de nachtvorst als we kampeerden, er kon niets gebeuren, en opeens... dan valt de bodem er uit, alles klopt en bonkt...' (123). Ook elders komen wijzigingen naar nachtelijke hartkloppingen voor.

Het doods-kompleks wordt ook geëksternaliseerd: een relatief hoog percentage van het totaal aantal in het boek voorkomende figuren sterft. Tenminste twee inwonende ouden van dagen verdwijnen rochelend; een stervende buurvrouw houdt hem 's nachts wakker met haar gehoest, vanuit zijn raam kijkt hij naar haar gekromde schaduw op de muur; zijn vriend Tom komt om bij een auto-ongeluk. Zelfs strekt de versterving zich uit tot het dierenrijk: uitvoerig wordt verteld hoe Akijn een niet levensvatbaar katje afmaakt, terwijl een vroegere liefde, Maria Bal, alleen wordt gereleveerd omdat zij de dood van een onschuldige wesp veroorzaakte.

Ook de in leven blijvende personen zijn al getekend: de jezuïet Smit, bij Tom thuis ontmoet, hoest dat het een aard heeft; Trix, Tom's vrouw, raakt gewond; Akijn's vader watert bloederig; de vader van Trix, een majoor, is als de dood voor verkoudheden; Akijn's eigen hepatitus vult een niet onbelangrijk gedeelte van het boek. De twee rotsen die in deze levensbranding overeind blijven, zijn de twee verpleegsters: de moeder en zuster Grijp.

Deze twee vrouwen zijn dan ook nauw gekoppeld aan het doods- en ziektemotief. Over Akijn's hepatitus wordt gesproken als over 'de ziekte die hij van zuster Grijp had gekregen' (156), terwijl hij tijdens een bezoek aan de gewonde Trix zegt: 'Waar iemand dood is of doodgaat, daar is mijn moeder' (123).

In de merkwaardige, min of meer theologische diskussie die zich op Ernst's verjaardagspartijtje ontspint tussen Smit en Akijn, wordt duidelijk dat voor Akijn God en de dood nauw verbonden zijn. Zoals dat bij veel beginnende atheïsten uit de christelijke hoek het geval is, wordt de dode God toch nog een vrij grote verantwoordelijkheid voor het aards gebeuren en de dood toegeschoven. God en de dood, zij horen bij elkaar 'als christendom en graflucht' (99). Met die stelling kan de jezuïet het uiteraard niet eens zijn: de dood is een gevolg van het optreden van de duivel, terwijl Jezus' komst het einde van de Dood betekent. De jezuïet citeert daarbij het evangelie naar Johannes: 'Wie in Mij gelooft zal leven, ook al is hij gestorven'. Akijn zegt dan dromerig 'Daar waren twee vrouwen bij...' (102). Daarmee is het nog enkele malen terugkerend Lazarus-motief geïntroduceerd.

In het evangelie naar Johannes wordt in hoofdstuk 11 de geschiedenis van Lazarus beschreven. Deze vriend van Jezus woont met twee zusters in Bethanië en wordt ziek. Jezus wordt geroepen, maar komt te laat: Lazarus is al gestorven en in een spelonk bijgezet. Als Jezus dit hoort, wordt hij 'zeer bewogen in den Geest en ontroerde Zichzelve' (zo luidt althans de tekst in de oude Statenvertaling; Brakman zelf laat uitkomen dat in de nieuwe, protestantse bijbelvertaling deze tekst gewijzigd is: '*verbolgen* en ontroerd'). Jezus begeeft zich dan naar het graf ondanks de waarschuwingen van de zusters Martha en Maria ('Heer, hij riekt al...') en laat de steen voor de spelonk wegwentelen. Daarna roept hij: 'Lazarus, kom uit' en Lazarus komt uit, staat op uit de doden. De theologie stelt dit verhaal vaak voor als een toespeling op de latere opstand van Christus uit de doden èn als een konkretisering van Jezus' verlossende aktiviteit voor alle mensen.

Het Lazarus-motief komt op tenminste nog twee andere plaatsen in het boek duidelijk naar voren. (1) Bij de begrafenis van Tom is Akijn wel aanwezig, maar houdt zich afzijdig. Op p. 120 schrijft Brakman: 'De wind kreeg geen vat op het zand en het bleef stil als wachtte iedereen op de man die nog kon komen aanwandelen en "kom uit" roepen'. Het wachten is op Jezus die Lazarus zal uitroepen. (2) In een door Brakman weergegeven angstdroom van Akijn tijdens zijn ziekte bezoeken Trix en Akijn met een bloemetje het kerkhof. Ook Akijn loopt in een jurk. Een anonieme man zegt: 'Er waren twee vrouwen, Martha en Maria...' (158).

Het ligt voor de hand een identiteit van Tom en Lazarus te veronderstellen. Deze stelling wordt op tenminste twee andere plaatsen bevestigd. Na de begrafenis komt Akijn thuis. Zijn moeder, die de begrafenis ook heeft bezocht, maar haar zoon niet heeft opgemerkt, zegt: ''t Is zonde voor God... affijn, ik heb er maar niet veel over gevraagd... die jongen moet op slag dood zijn geweest schijnbaar...' 'Blijkbaar moet je zeggen', zei hij moeilijk slikkend, 'anders is het...', zijn stem klonk schor, '*is het alsof hij nog leeft*' (121; de cursivering is van mij, dat geldt ook voor alle volgende). Het niet echt dood-zijn van Tom wordt door de moeder via een fraaie lapsus gesuggereerd.

Ook Trix, de vrouw van Tom, brengt zowel impliciet als expliciet haar ongeloof aan de echte dood van Tom tot uiting. Impliciet als zij, sprekend met Akijn, die zij half en half met Tom identificeert, zegt: 'Ja, hij komt terug...' (125). Expliciet als zij, met Akijn alleen in haar eigen woning, zegt: 'Hij is niet dood..., het is alleen maar verteld..., ik heb hem niet gezien...' (210).

Is de gelijkstelling Tom-Lazarus plausibel, moeilijker is het uit te maken welke rol Akijn hier speelt. In de eerste openlijke toespeling op het Lazarus-motief op p. 120 is Akijn de figuur die achteraf blijft staan, terwijl iedereen wacht op de man die 'Kom uit' zal roepen. Akijn is hier de *mislukte Jezus*, de man die zou moeten komen en Tom zou moeten opwekken uit de doden, die dat echter niet kan, machteloos is tegenover de dood.

Deze interpretatie zou konsistent zijn met de andere gegevens die Akijn schilderen als een voor de harde medische praktijk beduchte student, die dan ook in de praktijk van het genezen een niet al te best figuur slaat, ervaring die vanuit het diepe

minderwaardigheidsgevoel van Akijn gemakkelijk tot een totale mislukking gegeneraliseerd kan worden. En ten slotte mag niet vergeten worden dat in het jargon van de gereformeerde preek Jezus niet alleen vaak als de grote visser wordt uitgebeeld, maar ook optreedt als de grote *geneesheer.*

In het tweede citaat echter is Akijn één van de twee vrouwen die het graf bezoeken, Martha of Maria.

Er is m.i. geen twijfel aan dat Brakman het Lazarus-motief zeer bewust en konsistent heeft willen inbrengen, hij heeft Akijn willen voorstellen als machteloos tegenover de dood en gedramatiseerd tot een mislukte Jezus. De tegenstelling tussen beide interpretaties (Akijn als Jezus versus Akijn als Martha/Maria) moet dan ook opgevat worden als een tegenstelling tussen de bewuste schrijver Brakman die Akijn als Jezus wil voorstellen en de onbewuste schrijver die Akijn een vrouwenfiguur laat zijn. Het is daarbij signifikant dat de identifikatie Akijn-Martha/Maria, door een *droom* tot stand wordt gebracht, uiting van een 'dieper', onbewuster Akijn (Brakman). Voor deze opvatting hoop ik verder andere argumenten aan te voeren.

Het machteloos verzet tegen de dood, die voor Akijn nauw met God verbonden is, maakt Akijn tot opstandeling tegen God, tot een soort Faust. Van daar uit kunnen een aantal tot dusver onduidelijke elementen in het boek worden verhelderd.

In Christopher Marlowe's *Doctor Faustus* zijn de beginscènes gevuld met Faustus' tirades tegen de ijdelheid der wetenschappen. De wetenschap presteert niets en is daarom het beoefenen niet waard. Voor ons is daarbij vooral interessant de motivering van de afwijzing der geneeskunst, waarin een attitude tot uiting komt die aardig met die van Akijn overeenkomt: Faustus zegt tot de medische wetenschap:

> 'Couldst thou make men to live eternally,
> or, being dead, *rise them to life again*,
> then this profession were to be esteem'd.
> Physic farewell'.[1.]

In *Die ene mens* komt slechts één openlijke verwijzing naar Faustus voor. Na het gesprek over God, dood en duivel tijdens dat merkwaardige partijtje waar de verjaardag van Tom's zoontje gevierd zou moeten worden, gaat één van de twee gasten, de heer Koetsier, de deur uit met de duistere opmerking dat hij nog graag uit Faust zou hebben willen voorlezen (108). Er komen echter in het gesprek tussen Smit, Akijn en Koetsier een tweetal elementen voor die er op wijzen dat Brakman van dit Faust-motief, evenals van het Lazarus-motief, een zeer bewust gebruik heeft willen maken.

Wanneer de jezuïet stelling neemt tegenover Akijn's goddeloze uitspraken en zegt dat de dood niet met God maar met de duivel geassocieerd moet worden, maakt Akijn bezwaren tegen de lokalisatie van de hel in het hiernamaals: de hel is hier en nu, een hel van zekerheid omtrent de dood (100). In feite citeert Akijn hier, zonder bronvermelding, de zielenhandelaar Mefistofeles, die na de ondertekening van het pakt nog wel opgewekte Faustus er op wijst dat de hel allang aan de gang is: 'Why *this is hell*, nor am I out of it.[2.]

Marlowe's Faust verliest zich aan de seksualiteit: zijn eerste verzoek aan Mefistofeles, na de ondertekening van het duivelspakt, is om een vrouw, en tegen de tijd dat hij moet gaan sterven, troost hij zich met de gedachte aan de schim van Helena in de onderwereld. Akijn volgt de zelfde redenering in het twistgesprek: 'Wat blijft ons bij de dood? Angst en zinnelijke geneugten'. 'Daar heb je de duivel: angst en erotiek... De man zonder God met een hartvergroting van de nachtelijke hartkloppingen en een enorme penis' (105).

Vanuit de metaphysische problematiek die het verhaal blijkt te bevatten is wellicht ook de merkwaardige verjaardags-scène, het gesprek tussen Smit, Koetsier en Akijn als geheel, wat beter te begrijpen.

Op het manifeste 'verhaal-niveau' nl., heeft die scène weinig funktie; het is volstrekt onduidelijk hoe Tom aan een jezuïet en een dubbelzinnige figuur als Koetsier als kennissen komt. In het hele gesprek spelen gastheer en -vrouw, Tom en Trix, geen enkele rol en behalve de weergave van juist dit gesprek wordt er verder geen informatie over dit gezellig partijtje gegeven.

Smit is een oude, rochelende man. Er wordt gesuggereerd dat hij ernstig ziek is. Hij verdedigt het geloof tegenover Akijn. Tom rapporteert later, als iedereen weg is, dat Smit bij de deur nog een boodschap voor Akijn heeft gegeven die luidde: 'Ik ben de deur...' (109), een boodschap die sterk doet denken aan de spreuk: 'Ik ben de Weg, de Waarheid en het Leven' en die verder duidelijke associaties oproept met die gelijkenis waar Christus zijn Vader gelijkstelt aan de Deur waardoor men de eeuwige zaligheid kan verwerven.

Koetsier is een dik, gebrild mannetje. Bij de beschrijving van zijn binnenkomst geeft Brakman de lezers een raadseltje op: 'Hij schudde Akijn de hand, korrekt voorovergebogen, zijn hoofd vertrouwelijk dicht bij dat van Akijn en sprak geheimzinnig: 'U ziet, *ik ben niet alleen*, hoe maakt u het!' Akijn vraagt zich verbaasd af wat de man kan bedoelen; de lezer ook. Onmiddellijk na Koetsier komt Smit binnen.

Na de poppenkastvoorstelling waarin Akijn de rol van de duivel speelt en zo het kleine Ernstje met de stuipen naar bed jaagt, komplimenteert Smit hem met zijn voorstelling. Akijn echter 'had deze opmerking eerder van Koetsier verwacht, die hij *onbewust een grotere kennis van de duivel had toegedacht* dan de jezuïet (95).

Tijdens het daarop volgende debat zegt Koetsier maar éénmaal iets, nl.: 'Nu zijn we toch wel erg ver van de duivel' (101). Nadat Akijn de boude stelling gewaagd heeft dat het wellicht ook mogelijk is God door de Duivel te leren kennen (analoog van de uitspraak: 'Niemand komt tot de Vader dan door Mij', vgl. Joh. 10), 'verzonk Koetsier in een opvallend nadenken' (96), een opmerking die nog al merkwaardig is, wanneer men bedenkt dat Koetsier vrijwel het gehele gesprek zwijgend heeft geluisterd. Verder blijkt de verhouding tussen Smit en Koetsier niet al te best te zijn. De hoestende Smit kan geen rook verdragen en Koetsier blaast hem opzettelijk de rook van zijn grote sigaar in het gezicht: '(Akijn) vroeg zich af wie deze man (Smit) nu het meest zat te treiteren' (97).

Het is verleidelijk het paar Smit en Koetsier als God en duivel te interpreteren, een karikaturale voorstelling (en hoogstwaarschijnlijk als zodanig bedoeld), waarin God een oude man is, op sterven na dood, en de Satan zelf een sigaarrokende bonhomme, die uit Faust (!) had willen voorlezen. Naast de boven gegeven wijzigingen is er maar één indikatie voor de juistheid van deze interpretatie, maar dat is dan ook een harde. Er is één plaats in de bijbel waar God en de Satan elkaar ontmoeten en verbaal kontakt hebben. Dat is het boek Job, waar God, na daartoe uitgedaagd te zijn door de Satan, die zich ergert aan het goede gedrag van Job, hem toestemming geeft zijn knecht Job te bezoeken met alle mogelijke ellende om te zien of hij standvastig in zijn vroomheid zal zijn. De Satan maakt daar dan ampel gebruik van.

Nu is één van de laatste opmerkingen van Akijn tegen Tom bij zijn afscheid op die avond: '*Job*, *dat was het geweest* de tragiek van het geloof tegenover de tragiek van de eigenliefde. *Akijn en job...*' (103). Deze raadselachtige opmerking is alleen maar te begrijpen vanuit de boven gegeven interpretatie.

De angst voor de dood maakt het bestaan tot een hel; tegenover de dood is Akijn de mislukte geneesheer. Het metaphysisch probleem onder de manifeste inhoud van *Die ene mens* wordt bevestigd door de vele wijzigingen in het boek naar *Brighton Rock* van Graham Greene, het verhaal van Pinky Brown, meervoudig moordenaar en bendeleider.

De God-zoeker Greene, ook in dit verhaal weer vermoeiend gefascineerd door de strijd tussen goed en kwaad, God en duivel, heeft van Pinky Brown een eenzaam individu gemaakt, een bezeten hater van God en de mensen, diep overtuigd van zijn verdoemenis en toekomstige plaats in de hel. De aan lager wal geraakte advokaat Drewitt geeft de grondstemming van het

boek weer als hij uit... Marlowe's *Doctor Faustus* de meer geciteerde uitspraak van Mefistofeles herhaalt: ‘Why, this is hell, nor are we out of it’.

Zoals de meeste hoofdpersonen uit Greene's romans is ook Pinky Brown sterk seksueel gefrustreerd (men herleze het gedeelte uit *Brighton Rock* dat handelt over Pinky's angst voor de eerste gemeenschap met zijn jonge vrouw Rosy). Vrouwen zijn de gehate objekten bij uitstek en het is niet toevallig dat het de vrouw Ida Arnold is, die direkte oorzaak is van Pinky's in het nauw gedreven worden door de politie en zijn uiteindelijke zelfmoord. Zijn vrouw Rosy vormt geen uitzondering op die regel, ook zij wordt gehaat, en in hun ‘wittebroodsdagen’ laat Pinky een beschrijving van zijn werkelijke gevoelens op de plaat opnemen die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat. Als Pinky dood is, blijft Rosy alleen maar die nooit gehoorde plaat met Pinky's stem over. Zij gaat naar huis met dat ene kleine lichtpunt: zij zal de plaat met zijn stem gaan draaien; zij gaat naar huis, schrijft Greene in de laatste regels van zijn boek, ‘towards the worst horror of all’.

Er komen niet minder dan zes ekspliciete verwijzingen naar *Brighton Rock* in de tekst voor. Eerst herleest Akijn het boek, samen met een aantal andere (!) jongensboeken (48). Hij verzekert Tom dat hij het werkelijk moet lezen (‘... een mooi... avondlijk boek’, 76) en leent het hem. Tom, kennelijk geen groot lezer, laat het enige tijd liggen (‘op de kloostertafel, nog niet gelezen, maar duidelijk binnen bereik’, 80). De laatste woorden die Akijn met Tom wisselt, na de verjaarspartij, gaan over *Brighton Rock.* Tom zegt: ‘Het is een verdomd mooi boek, alleen dat einde, waar dat meisje wegloopt “towards the worst horror of all”, dat snap ik niet’ (110, ik zei al dat Tom geen groot lezer was). Akijn heeft dan geen gelegenheid de passage te herlezen en uit te leggen. Bij zijn tweede bezoek aan Trix, in het ziekenhuis, schiet hem plotseling de betekenis te binnen: ‘the worst horror of all, dat is de grammofoonplaat’ (124). En ten slotte valt de titel van het boek nog eens in het laatste gesprek van Akijn en Koetsier (149).

Op grammofoonplaat staat een andere Pinky, die zijn Rosy zegt te verafschuwen en haar dat uitvoerig duidelijk maakt. Wie Tom ‘eigenlijk’ was wordt Trix duidelijk gemaakt door Akijn die haar de mededeling (gerucht?) van Trix's vader doorgeeft over de ontrouw van Tom. Akijn brengt Trix tot ‘the worst horror of all’, de ‘echte’ Tom, waarvan de echtheid even dubieus is als die van Pinky Brown-op-de-plaat.

Hoe belangrijk *Brighton Rock* voor Willem Brakman geweest is, moge ten slotte blijken uit het feit dat het slot van *Die ene mens* grote verwantschap vertoont met dat van *Brighton Rock.* Bij Greene loopt de weduwe Rosy naar huis, ‘towards the worst horror of all’. Bij Brakman loopt in de laatste regel de weduwe Trix voorbij het raam van waar achter Akijn haar begluurt. ‘Er was geen verschil te zien tussen haar en de andere mensen die daar liepen, en dat, dacht hij, *was misschien wel het ergste van alles*’ (213).

Met het verhelderen van de Lazarus-, Faust-, Job- en *Brighton Rock*-motieven en elementen, is de metaphysische ondergrond blootgelegd, die Brakman m.i. duidelijk bewust in zijn boek heeft willen aanbrengen. Zoals bij veel metaphysische moeilijkheden is ook hier een aards, in dit geval seksueel, substraat aanwezig. Akijn zelf laat dat, waarschijnlijk ongewild, tot uiting komen in zijn uitspraak ‘Er is maar één kruis dat in de angst helpt: dat van de mond, de tepels en het schaamdeel’. Voor Akijn is dit kruis werkelijk een kruis, zoals zal blijken.

Akijn's seksuele frustratie komt zeer manifest tot uiting in zijn schaamte voor het eigen, onvolwaardige lichaam. Op bezoek bij de in badpak gestoken Trix, weigert hij preuts zijn overhemd uit te doen, en dat ondanks de dan heersende bloedhitte

(170). Wanneer zij samen aan het strand zijn, weigert hij te gaan zwemmen, met een zure verwijzing naar de onooglijkheid van zijn lichaam.

Akijn's angst voor vrouwen komt ook duidelijk tot uiting in de angst voor de drie vrouwen die in het boek voorkomen: de moeder, zuster Grijp en Trix. Zij gedragen zich allen op de zelfde, wat uitdagende manier tegenover de weerloze Akijn.

In de twee passages in het boek waar Akijn zijn moeder buitenshuis meemaakt (bij afwezigheid van de vader), vindt een merkwaardige transformatie plaats: de alles opofferende, voortdurend ‘zorgend in de wereld zijnde’ huissloof en moeder, wordt een hoerige, uitdagende vreemde. Bij het bezoek aan de Wassenaarse weldoener

> (droeg) één van de zacht kloppende en strijkende handen een enorme groene ring die hij niet kende, daarboven hadden een paar hoerige ogen door hem heen gekeken, gitzwarte wenkbrauwen en diep omschaduwde ogen in een maskerachtig wit gezicht’ (15).

Onderweg gêneert hij zich voor haar doordringend parfum (17). Zij passeren verschillende paren die vrijen onder de bomen en de moeder ‘kirde’ en ‘lachte zacht’, wat hem ‘verward en beschaamd maakte’ (18). Bij de tweede uitgaansgelegenheid vergezelt Akijn zijn moeder naar het ziekenhuis waar zij werkt. Zij blijkt dan opnieuw verwarrende, erotische eigenschappen te bezitten: ‘Opgewonden, blij en glanzend, oergezond en een stem die daarbij paste. Een koerend vol keelgeluid was het geweest, wulps bijna’ (43). Later wordt een sterk erotisch portret, gemaakt door één van de patiënten, thuisbezorgd.

De verpleegster Grijp dringt zich, na de eerste strubbelingen, onvermoeid aan Akijn op. Akijn krijgt bij de dagelijkse rondgang over de zalen de ereplaats: naast haar, vlakbij het bed, vlakbij haar nadrukkelijk als ‘vooruitstekend’ beschreven buik, ‘de buik die hij overal voelde en zag’ (152). Behalve het verpleegster-zijn heeft zij trouwens meer met de moeder gemeen: tijdens een van de vertrouwelijke gesprekken op haar kamer waarbij zij over haar migraine klaagt, zegt Akijn meelevend: ‘Mijn moeder had ook enorm veel last van migraine’ (112). Zijn plotseling optredende ziekte, door zuster Grijp (de naam alleen al) gediagnostiseerd, bevrijdt hem van haar verdere avances.

Ook van Trix wordt verteld dat zij vroeger verpleegster is geweest en dat zij ‘ervaring met studenten’ heeft. Zij is de vrouw die het verst gaat in haar avances t.o.v. Akijn. Voorheen geschetst als een meisjesachtig wezentje, voornamelijk doende in haar moederrol, blijkt ze na de dood van Tom plotseling heel andere en duidelijke erotische eigenschappen te bezitten. Bij zijn bezoek aan haar ziekenzaal fantaseert Akijn over haar ‘lang uitlopend genitaal’ (129; een oude kinderfantasie). Als hij haar in Leiden bezoekt draagt zij een badpak en een peignoir die zij bekwaam weer te hanteren. Bij de zwempartij blijkt uit de blikken van andere mannen dat Akijn's verwarring redelijke gronden heeft.

Als Akijn komt helpen ‘opruimen’ in haar oude woning, ‘blijft zij een eeuwigheid in de slaapkamer’ (204) en ook als zij daaruit te voorschijn komt, blijkt er van opruimen weinig te komen. ‘Toen zij wat dichterbij kwam, bleek dat zij zich zwaar had opgemaakt, een vuurrode mond en strakke ogen, *en het deed hem denken aan zijn moeder* en haar spottend lachen in de donkere zomerlaantjes’ (206). Tijdens het drinken van de wijn, dat de zaken wat moet bespoedigen, laat Akijn achteloos het nieuws van Tom's drievuldige ontrouw vallen: weer worden de avances ontweken. Trix krijgt een huilbui (‘hoe zouden die ogen er nu uitzien, met al dat *hoerige zwart*?’ (206 - vgl. het citaat m.b.t. de moeder op pagina 256 van dit opstel). Vervolgens krijgt ze een hysterische aanval die alle kenmerken van een symbolische koïtus vertoont: ‘Hij keek naar de mond waar dat allemaal uitkwam en naar het onderlichaam dat vreemd uitnodigend schokte, obsceen bijna ... Een hand nader hield zij trillend

in de lucht alsof zij hem naderbij wenkte' (211). Het blijft bij de symboliek: Akijn vlucht.

Er is al met al gegronde reden om tot een identiteit van de drie vrouwen te besluiten en daarmee tot het bestaan van een sterke incestueuze gerichtheid bij Akijn. Incestueuze gedachten komen trouwens ook openlijk naar voren. In het eerste hoofdstuk bezoekt Akijn een inwonende Indische familie, bestaande uit de moeder en twee zoontjes. De familie beschikt maar over twee bedden en Akijn vraagt zich onmiddellijk af welke van de twee met de moeder in één bed zou liggen. Het komt klaarblijkelijk niet bij hem op dat de twee jongens wel eens in het andere bed zouden kunnen slapen. Een tweede aanwijzing kan worden gezien in de beschrijving van Akijn's kamertje. Hoewel Brakman nergens anders in het boek ook maar enige aandacht voor voorwerpen toont, laat staan tot beschrijvingen er van overgaat, krijgt de deur die de verbinding tussen zijn en moeders slaapkamer vormt, uitvoerig aandacht. De deur is gebarrikadeerd met een zware boekenkast. Ook deelt Brakman nog mee dat de kruk er uit gehaald is (20). Voor de veiligheid, mag men er aan toevoegen.

Vanuit de poging tot een incestueuze relatie wordt ook de dood van Tom begrijpelijk: Tom's auto-ongeluk is symbool voor de klassieke vadermoord, Oedipus-Akijn doodt Laios-Tom. Voor die nogal boude stelling zijn een aantal argumenten aan te voeren.

In de eerste plaats is in het begin van het tweede hoofdstuk tot tweemaal toe sprake van Tom-als-vader. De vriendschap wordt beschreven als ‘een beetje vaderlijk van de kant van Tom’ (60), terwijl over het huis van Tom wordt gesproken als ‘het huis des vaders’ (61).

In de tweede plaats: de twee gezinssituaties die in het boek voorkomen zijn al even uniform als de drie vrouwen. De familie Akijn bestaat uit vader-moeder-Wim (in het begin van het tweede hoofdstuk is even sprake van een broer, die echter verder in het boek geen enkele maal genoemd wordt). Het gezin Roos bestaat uit Tom-Trix-Ernst. Voor de parallellie Moeder-Trix zijn al argumenten aangevoerd.

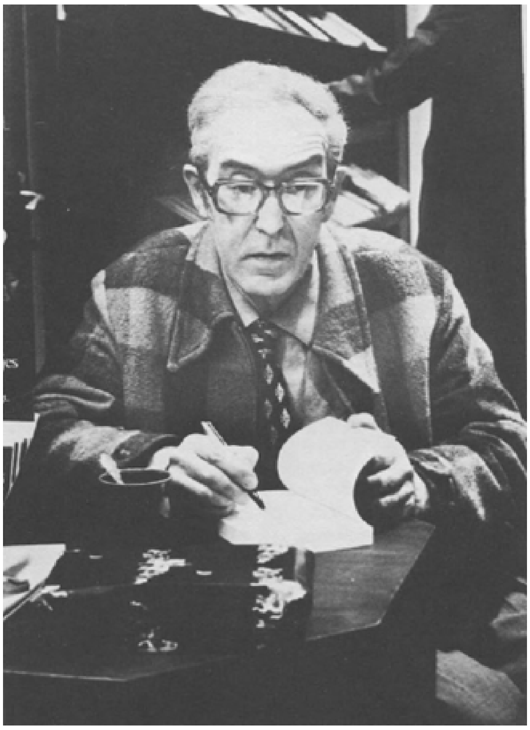
In de derde plaats: Akijn, die ‘kind aan huis’ wordt hij de Rozen, kan het jongetje Ernst, zielige tegenpool maar konkurrent, alleen maar als negatief ervaren. Allen vanuit dit ‘oedipale perspektief’ is de sadistische houding van Akijn tegenover het ventje duidelijk te maken. Hij pest Ernst op alle mogelijke manieren. Als Tom en Trix een keer in de keuken zijn, vertelt Akijn het een aardig gruwelverhaaltje: ‘Papa is buiten, hij loopt in de wind en de regen, hij is helemaal nat en nergens kan hij zijn huis vinden...’, ‘o, wat is hij nat en koud..., en hij roept maar, en roept maar... waar is mijn Ernstje toch...’ (84). Op subtiele wijze wordt de dood van de vader geanticipeerd.

Wanneer Tom dood is, de vader vermoord, moet ook de konkurrent Ernstje verdwijnen. Als Akijn Trix in Leiden bezoekt, blijkt het kereltje heel toevallig bij familie uitbesteed te zijn. Hij zal daar voorlopig wel blijven (171).

In de vierde plaats wordt Akijn voortdurend door Trix met Tom geïdentificeerd. Na een bezoek zegt Akijn: ‘Ik kom nog wel terug’ en Trix zegt: ‘Ja, hij komt terug’, ‘wat hem door de vreemde grammatikale kronkel sterk aan Tom deed denken’ (125). Iets soortgelijks vindt plaats als de van zijn ziekte herstellende Akijn een briefje van Trix ontvangt: ‘Komt hij nog eens terug? Beterschap. Trix’. Het briefje komt hem griezelig voor: ‘Ten slotte kwam hij er achter dat het griezelige zat in dat ene zinnetje “komt hij nog eens terug”. Dat had hem geschokt bijna zonder dat hij het had geweten, *het was verdomme of ze het over Tom had*’ (161).

Volgens de klassieke psycho-analytische theorie doen de heimelijke agressies tegen de vader heftige schuldgevoelens en angst voor straf ontstaan. Daar de totale vernietiging, de dood van de vader, wordt gewenst, kan volgens het ‘oog om

oog'-principe de straf alleen maar bestaan uit de totale vernietiging van de agressor. Het verlies van de penis, de kastratie, is daarvan één, zij het dan belangrijk, aspekt. Het is dan ook niet toevallig dat juist op het moment dat Trix Akijn het verleidelijkst voorkomt (na het zwemmen), de kastratie-gedachte naar voren komt: plotseling en zonder aanwijsbare reden schiet Akijn de uitspraak van Frans I te binnen, die bij de amputatie van zijn lid de tegenwoordigheid van geest had om te zeggen: 'Adieu, mon plaisir' (198). Ook het totale lichaam kan in de fantasie objekt voor de agressie van de wrekende vader zijn: hypochondrie en doodsangst zijn nauw gerelateerd aan de specifieke kastratie-angst - en juist Akijn's hypochondrie en doodsangst vormen belangrijke elementen van het boek. De angst die optreedt zodra de seksuele verlangens zich op de moeder richten, kan gemakkelijk gegeneraliseerd worden tot response die optreedt bij het begeren van welke vrouw dan ook (men kan ook zeggen: alle vrouwen worden met de moeder geïdentificeerd). In dat geval zal die angst elk lustvol kontakt met elke vrouw voorkomen. Bij Akijn is dat het geval: zuster Grijp (...) en in meerdere mate nog Trix, zijn beiden voor het grijpen liggende lust-objekten - maar in beide gevallen vlucht hij.



Het best nog wordt die angst ondervangen door op te houden de moeder te begeren, op te houden man te zijn, homoseksueel te worden. Maar ook die neiging zal, gegeven de kulturele kontekst, niet zonder nieuwe problemen tot uiting komen en dus aanleiding geven tot weer nieuwe angsten.

In het boek komen verschillende indikaties in die richting voor, waaronder twee dromen, en dat is niet toevallig. De eerste werd al eerder aangegeven: met Trix gaat Akijn met een bloemetje naar het kerkhof. Hij is in een jurk gekleed: 'hij tilde zijn rokken hoog op, wat hij zichzelf van achteren zag doen, met twee blootgekomen albasten kuiten' (157). Van minnaar is hij hier, minder gevaarlijk, de kollega van moeder-de-vrouw geworden, één van de twee zusters, Martha of Maria. De tweede droom is nog duidelijker: 'Hij herinnerde zich scherp gedroomd te hebben van een groot plein waarop hij stond en waar een zandstenen Mariabeeld aan de gevel hing. Hij had er naar gegooid en de gaten in het gezicht zien vallen. Met een vriend had hij daar gestaan, dat wist hij zeker, maar toen hij

later zou worden bestraft, was die nergens meer te vinden. Hij kreeg vele maanden gevangenisstraf, in kooien door te brengen die een cementen vloer hadden en die volgepropt waren met andere mannen. Zijn angst was geweest dat hij daar nooit zou kunnen slapen' (159).

De moeder is hier Maria, machtige en goddelijke vrouw, moeder van Jezus (eerder werd aangetoond dat de identifikatie Jezus-Akijn een belangrijke rol speelt; ook is Maria één van de twee vrouwen die het graf bezoeken in de vorige droom). Het gooien en het zien vallen van de zwarte gaten in het gezicht, is een bekend en frekwent voorkomend symbool van de agressieve koïtus. Hij wordt bestraft door met vele bedreigende mannen (de macht van de vader wordt gekonkretiseerd in het aantal) opgesloten te worden. Kastratie, vernietiging, verkrachting bedreigen hem: hij zal nooit kunnen slapen onder deze agressief homoseksuele bedreigingen.

Wellicht is een derde en laatste indikatie te vinden in het optreden van Koetsier, die tot tweemaal toe zeer geïnteresseerd blijkt te zijn in de enorme penis waarover Akijn het heeft tijdens zijn twistgesprek met Smit. Bij het afscheid zegt Koetsier: 'Meende u dat nou van die eh... van die penis? Akijn voelde zijn hand klam worden. Koetsier vervolgt insinuerend: 'Dat doen we dan beslist eens... daar reken ik vast op ... Ik noem mij steeds gaarne... uw Koetsier' (107, vooral dat 'úw Koetsier' is kostelijk). Op 140 ontmoet hij Koetsier opnieuw en weer informeert hij hoe het met de penis staat... Men kan Koetsier wellicht zien als degene die Akijn tot homoseksuele kontakten probeert te verleiden, zijn 'duivelsrol' zou daar goed mee te verenigen zijn.

De bewust aangebrachte metaphysische ondergrond en de, waarschijnlijk onbewuste, seksuele problematiek, sluiten nauw op elkaar aan: de opstand tegen God is de agressie tegen de vader, de doodsangst de angst voor de wraak. Op beide niveaus mislukt Akijn: hij is niet alleen de mislukte Jezus die met al zijn medicijnen Lazarus niet kon terug roepen, maar hij is ook de mislukte Oedipus die, anders dan de echte, zijn moeder niet kan nemen, geremd als hij is door de angst. Ook in dit opzicht loopt de roman parallel aan Greene's *Brighton Rock*, waar de zelfde angst voor seksualiteit tot uiting komt, openlijker, hoewel Greene's behandeling van het seksuele thema de diepgang van een kano heeft.

Kortom: de mislukte Jezus, een mislukte Oedipus. Brakman's roman is het verhaal van een machteloos en voor zichzelf geheel mislukt mens.

De interpretatie van de roman als totaal, zoals die hier is gegeven, bestaat in feite uit een verzameling hypothesen. De konsistentie van het systeem als zodanig, de sluitendheid van de interpretatie, is op zich nog geen garantie voor een voldoende waarheidsgehalte. De vraag rijst, en dat is hèt probleem bij elke interpretatie van een literair werk, hoe deze hypothesen dan wel geverifieerd kunnen worden.

M.i. zijn er twee bronnen van materiaal die daarbij gebruikt kunnen worden. De eerste is het overige werk van de schrijver dat uiteraard bij het opstellen van de hypothesen de interpretator *onbekend* moet zijn (dat was bij mij het geval, maar niemand hoeft dat te geloven, evenmin als men per se de betrouwbaarheid van de wetenschappelijke publicist hoeft te aksepteren. Alleen: in dat geval wordt natuurlijk wel elke wetenschapsbeoefening onmogelijk). Als b.v. het incest-motief een zo belangrijke rol speelt, moet dat ook in het andere werk aantoonbaar zijn. Hetzelfde geldt voor een aantal andere thema's (als b.v. het metaphysische, het seksuele), alhoewel niet noodzakelijk voor álle (het Brighton Rock-element b.v. zal waarschijnlijk in het andere werk minder dominant zijn of helemaal niet optreden).

Een tweede bron zijn de potentiële uitspraken van Brakman zelf. In mijn interpretatie komen een aantal stellingen voor (b.v. die over het bewust inbrengen van Lazarus-, Faust- en Job-motief op de aangegeven wijze, over de symboliek van Smit en Koetsier, over het onbewust karakter van de seksuele problematiek, enz.) waarover Willem Brakman zelf zeker zijn oordeel betreffende hun relatieve waarheidsgehalte zou kunnen geven. Men zou daarbij, noodgedwongen, evenals bij alle vragen die men in de gedragswetenschappen stelt, moeten uitgaan van de betrouwbaarheid van het responderende subjekt. Dat kan onoverkomelijke problemen geven; bij Brakman lijken mij die niet zo groot. Wèl zou uiteraard een dergelijk toetsingsproces sterk geformaliseerd moeten worden zodat een reëele statistische evaluatie van de resultaten mogelijk is, een problematiek die in de literatuurwetenschap nog maar weinig bestudeerd is, maar waarbij men met vrucht zou kunnen uitgaan van het vele methodologische voorwerk dat in de psychologie is verricht (men zie het werk van prof. dr. A.D. de Groot, *Methodologie*).

Op deze en aanverwante problemen m.b.t. Willem Brakman's werk hoop ik in een tweede opstel nader in te gaan.

N.B. Ik stel er prijs op nadrukkelijk te verklaren dat de inhoud van Nol Gregoor's vraaggesprekken met Brakman mij geheel onbekend was en dat die vraaggesprekken begonnen toen dit opstel in koncept geheel gereed was.

Eindnoten:

1. Christopher Marlowe - *Doctor Faustus*, Ooievaar 122/123, Bert Bakker/Daamen N.V., Den Haag, 1960, p. 26.
2. T.a.p., 48.

Wim Brinkman
Gesprek met Willem Brakman*

Op 14 januari van dit jaar[1] brachten Wim Gijsen en ik een bezoek aan Willem Brakman, in Enschede. Brakman praat, althans tegen ons, op dezelfde manier als hij schrijft: intelligent, maar niet altijd even duidelijk, vaak van het ene naar het daarvan vèr verwijderde andere onderwerp overspringend, openhartig, dogmatisch hier en subtiel vertellend daar, kortom: boeiend. Dat mocht ook wel, het duurde lang: van zeven uur tot half twee.

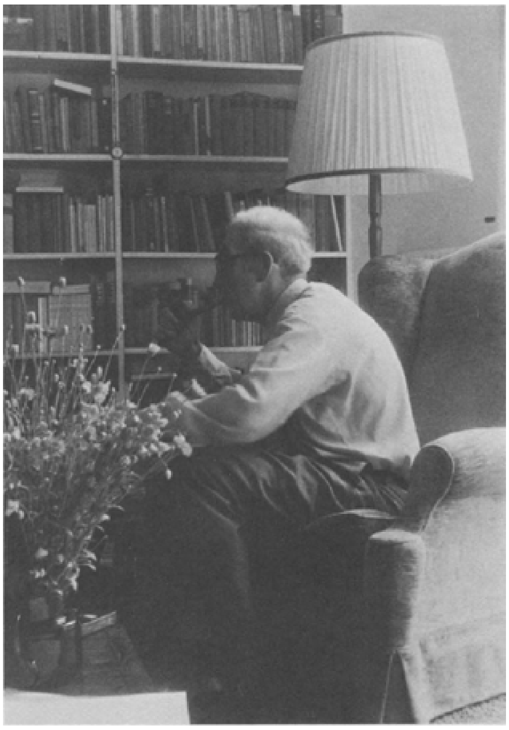
Als ik wilde zou ik drie doeleinden van dit gesprek kunnen aangeven: verheldering van voor mij onduidelijke elementen in zijn werk, verifikatie van een aantal uitspraken over dat werk in de twee opstellen[2] die ik over hem schreef, en zijn mening over een aantal min of meer psycho-analytische verklaringen die ik gaf. De laatste twee doeleinden verdienen enige toelichting. Van een aantal verklaringen heb ik gezegd dat de onduidelijkheid (die de verklaring noodzakelijk maakte) te danken was aan de schrijver die dat *bewust*, en wel met die en die reden heeft ingebracht. (b.v. de parallellie tussen Tom Roos en Lazarus in *Die ene mens*). Van andere onduidelijkheden heb ik gezegd dat zij het gevolg zijn van Brakman zelf *niet bewuste* invloeden. In het eerste geval kan men de verklaring aan de schrijver voorleggen en vragen: 'is dit bewust ingebracht, en zo ja, is dan de gegeven verklaring juist?'. In het tweede geval kan men vragen: 'Is dit element inderdaad onbewust in het werk opgenomen?' Veel verder gaat de verifikatie niet; als hij een 'ja'-antwoord geeft, kan men hooguit nog vragen of hij de gegeven verklaring waarschijnlijk of zelf juist acht, maar een bevestiging van de interpretatie kan men dat nauwelijks noemen.

In het gesprek werden de pogingen tot verifikatie voortdurend doorkruist door de belangentegenstelling tussen schrijver en essayist. Het interesseert Brakman b.v. nauwelijks of mijn interpretatie van de dromen in *Die ene mens* juist is; hem interesseert alleen maar of die dromen daar 'goed staan', of die dromen *naar zijn gevoel* voldoende van hun emotionele lading tot uiting brengen. Typerend is dat Brakman mijn opstellen voornamelijk als een esthetische prestatie waardeert - 'er worden veel feiten en feitjes met elkaar in verband gebracht en tot een eenheid gemaakt, en van oudsher is eenheid toch het kenmerk van het kunstwerk' -; het waarheidsgehalte is voor hem van veel minder belang.

Het is onmogelijk, uiteraard, het gehele gesprek weer te geven. Ik heb geprobeerd de relevante gegevens voor elke boek samen te vatten en zo eerlijk mogelijk te zijn bij het gebruik maken van citaten.

Voor Brakman staat in *Die ene mens* het thema van de eenzaamheid centraal, de hoofdfiguur kan zijn isolement niet doorbreken. Het gesprek op de verjaardagspartij is daarom van groot belang: 'De zin van dat gesprek is dat het karakter van die hoofdpersoon duidelijk naar voren moet komen, die man is eenzaam en hij vreest de dood. Als troost poneert de hoofdfiguur daar het belang van een vriend. Niemand begrijpt daar wat van, ook die Tom niet. Hij zat daar als Lazarus, waarvan T.S. Eliot schrijft, die zegt: 'Ik ben uit de dood opgestaan', en dan zeggen die anderen: 'Ja, dat is goed, maar daar hebben we het nou niet over'.

* Uit: Maatstaf jrg. 12 (maart 1965).



Zithoek woonkamer, Prinsestraat 12, Enschede.

Dááruit komt het Job-motief voort. Job had evenmin vrienden tijdens zijn krisis. Koetsier en Smit, de gasten op die partij, zijn niet bedoeld als karikaturale weergave van duivel en god. Ik dacht van wél, en zit dus duidelijk fout, hoewel Brakman goedmoedig opmerkte:

> Er zit natuurlijk op een bepaalde manier iets waars in. Smit is werkelijk een religieus mens, die man vertegenwoordigt op een bijna walgelijke manier het goede, en Koetsier is in realiteit een intrigerend mannetje, een bijna diabolische figuur.

Schrale troost.

De figuur Koetsier is afgeleid van een werkelijk bestaande man, evenals Smit. Voorzover er van homoseksualiteit sprake is, is dat zeker niet bewust door Brakman ingebracht: ‘In werkelijkheid gaat Koetsier gebukt onder de zorgen van een

immer dreigende impotentie, de penis zit hem dus altijd wel dicht aan het lijf gebakken...' Koetsiers belangstelling voor de enorme penis waarvan Akijn gewaagt, heeft dus waarschijnlijk andere oorzaken dan homoseksualiteit.

Met dit centraal thema staat ook Akijn als 'mislukte Christus' in verband:

> ... dat Akijn een mislukte Christus zou zijn, dat is natuurlijk wel zo, hoewel je in deze materie natuurlijk nooit iets kunt bewijzen, hooguit herkennen. Akijn heeft heel neurotische trekken, in de zin van een onmacht tot liefhebben. De Christus-haat ligt daarbij onmiddellijk in het verlengde, want Christus is het symbool van het kunnen-liefhebben... Dat motief van de Christushaat komt wel vaker in mijn werk voor, in dat boek waarmee ik nu bezig ben...

(barst in lachen uit). De aksenten liggen dus anders: bij mij is Akijn een mislukte Christus, vooral omdat hij de dode Tom niet kan uitroepen, een slecht geneesheer is; voor Brakman omdat hij niet kan liefhebben.

Als Tom sterft is Akijn alleen gelaten, maar hij voelt de dode overal. De avances van Trix ervaart hij aanvankelijk als een verraad aan de dode, maar later voelt hij het als een provokatie van de gestorven vriend: '... kijk eens wat ik doe, kom er verdomme eens uit...'. Omdat hij Trix van avances verdacht, heeft hij haar miskend, niet begrepen. Hij dacht dat zij was als de andere mensen, dat lijkt hem aan het einde van het boek onjuist, en dát is 'het ergste van alles'. Aldus Brakman.

De preokkupatie met de dood is dus wel aanwezig, maar de ontwikkeling van de verhouding tot Trix wordt heel anders beleefd. Wérd ook heel anders beleefd: Tom en Trix waren werkelijk bestaande figuren, Tom stierf werkelijk bij een ongeluk. Brakman was zeker niet van plan van Tom een Lazarus te maken: 'ik geloof dat Tom er mee verweven is door de mogelijkheid dat hij terug zou kunnen komen, hij is steeds aanwezig, een kijker...' Even eerder zegt Brakman: 'Zoals een knikker altijd naar de laagste plaats rolt, zo is het Lazarusmotief met mij verbonden'. Mijn interpretatie was te ongenuanceerd; zeker, Lazarus wordt bewust 'ingebracht', Brakman weet dat hij over Lazarus schrijft, maar de Lazarusfiguur *dient zichzelf aan*, de konstruktie was niet tevoren bedacht. Ik maakte van Brakman een bewuster schrijver dan hij is, een fraaie projektie.

Een zelfde konklusie is te trekken uit Brakman's antwoorden op mijn vragen n.a.v. de dromen die in *Die ene mens* voorkomen. Die dromen zijn echt, d.w.z. door Brakman gedroomd, zoals men andere dromen droomt. Daarbij diende zich uiteraard onmiddellijk de vraag aan of Brakman wist wát die dromen te betekenen hadden. Brakman antwoordde dat hij geen interpretatie had (en heeft); de dromen kwamen eenvoudig terug in de herinnering terwijl hij het boek schreef:

> Ik zou de schrijver willen zijn die op een gegeven moment gehoorzaamt aan de impuls om dromen in te lassen... opeens komen dromen naar voren, je kunt natuurlijk niet alles gebruiken... Waarom ik nou net díe dromen, die gedeelten, heb uitgekozen, ja, ja... We weten dat we uit lagen zijn opgebouwd, er zijn gradueringen van weten, dus *iets* zal wel gekozen hebben.

Brakman is als de man op de analytische bank: naar aanleiding van een gegeven gaat hij 'vrij associëren', hij stopt daarmee wanneer hij *voelt* dat hij op het 'juiste' woord of beeld is uitgekomen. De associatie-keten wordt weggelaten en alleen het 'sleutelwoord', het 'beeld', zoals Brakman het noemt, wordt opgeschreven. Dat

verklaart de vaak voorkomende onsamenhangendheid in Brakmans werk; de lezer kan het alleen maar begrijpen als hij in staat is de weggelaten associatieketen te rekonstrueren op grond van intuïtie of redelijk denken. Deze werkwijze rechtvaardigt m.i. ook mijn benadering: het bij elkaar zoeken van feitjes die bij elkaar aansluiten en die interpreteren alsof men een droom van een ander interpreteert.

Niet alleen het schrijven van het werk, maar ook de eerste gedachten er over, worden bij Brakman beheerst door het 'beeld', sleutelwoord in zijn partikuliere mythologie. Zo wordt *Een winterreis* beheerst door het beeld van een meisje in een wit truitje, in een straatje met gaslantarens onder een vorstige lucht: 'in dat beeld ligt de emotie gestold voor me'. 'Als iemand me nou komt vertellen: Wat is nou de zin van dat hele boek?, dan val ik dus op mijn elementen, dan haal ik dat beeld weer tevoorschijn?'. Het 'beeld' dat ten grondslag ligt aan *De gehoorzame dode* is de kruisiging, de scène die aan het einde van het boek voorkomt.

Het 'beeld' is vaak, maar niet altijd, visueel; het kan ook een idee zijn: '... gesteld dat Judas nou eens even had gewacht met zich te verworgen, zoals de bijbel zegt, en dan later de opgestane Jezus was tegengekomen. Dát is een beeld'. Een ander verhaal in een notedop - iemand vrijt in de bossen, ziet zijn moeder met een man en zegt tegen haar: 'Daar moeten we nog eens over praten', komt later thuis en hoort van zijn moeder: 'Moeder is niet in de bossen geweest, jongen' - wordt besloten met:

> Dàt is een beeld, een verhaal met gerommel in de verte, want wat zit daar allemaal niet achter? Als iemand me nou zou vragen: 'Nou, wát zit er dan allemaal achter?'. dan zou ik zeggen: zo moet je niet praten. Zoals schrijven altijd is: grote kringen trekken om zo'n zuigcentrum, zo moet je voelen: ja dát is een beeld. Maar dat is nooit helder, dat is zoeken, afdalen naar het punt waarvan je zegt (klikt met de vingers): Nou heb ik het. En dat is

het einde. Zo schrijf ik eigenlijk.

Als ik ga schrijven, dan wordt het een eenheid, als ik dat later zelf ga analyseren, dan denk ik: Wat zit dat goed in elkaar... het zit allemaal als een grote eenheid in elkaar, natuurlijk: omdat het allemaal in dat beeld zit.

Aan het onbewuste van de schrijver worden zo alle kansen gegeven. De schrijver zoekt, d.w.z. hij volgt de associaties en wacht af tot hèt woord, hèt beeld komt. Maar deze wijze van schrijven heeft ook nadelen. De roman *Die ene mens* was opgezet als een roman over *de eigen moeder.*

> Het eerste hoofdstuk is het begin van een boek; het tweede en derde hoofdstuk het einde van een heel ander boek. Ik heb altijd een boek over mijn moeder willen schrijven, het is me nooit gelukt. Alsof ze met een waterafstotend laagje was bedekt, ik kon met mijn moeder niet verder komen. Het werd een boek over mijn vader, bij wijze van spreken. Het begon keihard over mijn moeder, maar boog steeds weer af. Voortdurend is de moeder in de verdediging en hoe.

Als het 'beeld' te emotioneel geladen, te gevaarlijk wordt, houdt de kreatieve aktiviteit van het onbewuste op.

De brokkelige struktuur van *Die ene mens* is daarmee begrijpelijker geworden. De rol van de moeder wordt in de hoofdstukken 2 en 3 overgenomen door Trix en zuster Grijp: '... je begint met een ander boek en in vermomming speelt de moeder haar rol voort... Het is een soort estafette, de rol wordt doorgegeven, maar in hanteerbaarder vorm.' Inderdaad: 'schrijven is grote cirkels trekken om zo'n zuigcentrum heen', het hele werk door wordt de moeder benaderd.

De parallellie Moeder-Trix-zuster Grijp wordt dus zonder meer door Brakman erkend, al zegt hij zich nauwelijks bewust te zijn geweest van het oedipale thema tijdens het schrijven van dit boek. Ook de parallellie tussen het slot van *Brighton Rock* en *Die ene mens* was hij zich niet bewust, maar: '... het ligt toch sterk in de lijn dat dit heeft meegespeeld. Daar heb je de overbevolking in de kunst: je kunt niets meer zeggen of het is al gezegd'.

Mijn opmerkingen over de faustische element bleken maar zeer gedeeltelijk juist. Brakman heeft Marlowe's *Doctor Faustus* nooit gelezen, maar kende wel het Faust-thema. Het werd hem n.l. verteld door... zijn vader. 'Het enige verhaal dat mijn vader mij ooit verteld heeft. Hoe dat gebeurd is vertel ik in *Water als water*, het boek dat nu gaat uitkomen.' Van de

overeenkomst tussen bepaalde uitspraken van Akijn en het citaat uit *Doctor Faustus* van de advokaat Drewitt uit *Brighton Rock* ('Why, this is hell, nor are we out of it') kan Brakman zich niets herinneren.

Kortom: op een paar detail-punten (Faust, Job) gaan mijn verklaringen maar zeer gedeeltelijk op. De grote 'oedipale' lijn in het boek wordt door Brakman als juist erkend.

De verhalenbundel *De weg naar huis* is grotendeels autobiografisch. De figuur van de levend begraven Albert Beyling speelt in dat boek een belangrijk rol. Brakman heeft, en ook dat is typerend, nooit nagegaan in hoeverre die geschiedenis nu waar was of niet: 'Het is me verteld door de onderwijzer. Al hadden ze het boek voor mijn neus neergelegd, ik had het niet geopend. Dat moet je nooit doen..., het eigen verhaal is het mooiste verhaal wat er is'. Dezelfde instelling dus die al eerder aangegeven werd: afwijzen van de nauwkeurige analyse van het verleden dat de herinnering aanbiedt en een zeer geringe aandacht voor de objektieve waarheid.

De relatie tussen seksualiteit en agressie, die ik in dat boek zag, vindt Brakman wel aanvaardbaar, maar zelf acht hij de eenzaamheid van de hoofdfiguur het belangrijkst. Het doodzijn is het 'uiterste aan eenzaamheid'; de doodsangst is voor hem een gegeven dat niet meer te herleiden is op de angst voor de vader.

Overigens kwam de in het opstel veronderstelde haat tegen de vader frappant naar voren in Brakmans antwoord op de vraag waarom in verschillende passages van *De weg naar huis* sprake is van 'een grote haakneus die zich door het deksel van de kist heen boort'. Evenals de dromen in *Die ene mens* is die nachtmerrie echt, d.w.z. door Brakman zelf ervaren. Gevraagd naar de betekenis van de neus, antwoordde Brakman: 'Mijn vader hééft een grote neus...'. Van belang is dat het verband tussen die passage en de vader pas in het gesprek duidelijk werd.

Ook i.v.m. *Een winterreis* kwam de vaderhaat ter sprake. Ik meende dat de toenemende hoeveelheid negatieve gegevens over de vader een poging van Akijn én van Brakman aanduidden om de vader te vernietigen. Brakman zelf zegt:

> Eén van de dragende gegevens van dat boek is dat de vader aftakelt. Hij, Akijn, vergeeft dat zijn vader niet en hij vergeeft het het leven niet. Beide protesten worden in het boek naar voren gebracht. De vader maakt zijn eigen aftakeling nog erger. Het ergste is dat iemand je belet hem te bewonderen.

De verhalen over de vader, die mede-schuldig zou zijn aan de dood van zijn vriend, zijn niet waar gebeurd. Brakman zegt: '... het onttakelen dat die vader zich doet en het toestaan dat hij door het leven onttakeld wordt, geeft rankune aan mijn kant en dat kan tot gevolg hebben dat ik hem zelf ook nog onttakel'. Brinkman: 'U helpt dus de natuur nog een handje mee, terwijl toch tegen het onttakelen dat de natuur doet een redeloos protest is gerezen?' Brakman: 'Nee, ik onderstreep daarmee het feit dat die man zich laat onttakelen, een werkelijk volwaardige man zou dat niet hebben toegestaan'. Brinkman: 'U helpt dus mee?' Brakman: 'Ja, maar dat is een reaktie op de elementen die ik zo even aanstipte'.

Het is m.i. duidelijk dat de houding die in *Een winterreis* bij Akijn bestond ook nu nog bij Brakman bestaat: hij neemt het de vader kwalijk dat hij niet de grote man is, maar ontkent de vaderhaat. Het heeft er alle schijn van dat de verliefdheid op de moeder wel, maar de daaruit voortvloeiende haat tegen de vader niet bewust geworden is. Deze stelling wordt gestaafd door het feit dat Brakman zelf niet wist

wat de associatie van Akijn bij het bed van de later door zijn achteloosheid stervende oude man te betekenen had. Akijn dacht, terwijl hij naar de oude keek: ‘Jan Loof met de neuze...’. De neuze is, zeker op grond van bovenstaande verklaringen, als symbool voor de vader te zien. Brakman zegt:

> Het is gewoon een zichzelf schrijvend woord geweest... op het eindpunt wordt de vader vermoord, ja, een leuk perspektief. Ik voel wel dat daar een deurtje opengaat, zonder nu direkt te kunnen zeggen hoe het in elkaar zit.

De verkledingscène waarin Akijn de vader van Cathalijne de moeder wordt, was niet gepland; wel was de schrijver tijdens het neerschrijven van die gebeurtenis zich bewust van het feit dat die transformatie plaatsvond. Mijn interpretatie van Akijn's opmerking tegen Cathalijntje: ‘Ik heb het gevoel een kurassier te omarmen’, een opmerking die terug wijst naar een droom in hetzelfde boek waarin Akijn, als kurassier verkleed, de vader omarmt, blijkt juist te zijn. Ook in dit boek werd het autonoom optreden van deze associaties mogelijk door de manier waarop het geschreven werd: ‘... zonder plan, van situatie tot situatie, dat is ook eigenlijk het fijnste schrijven’. Bovendien verandert Brakman zelden iets aan het oorspronkelijke manuskript.

In *De opstandeling* heeft Stein inderdaad de bedoeling, zoals ik schreef, het paradijs te rekonstrueren, een poging die vastloopt in de ontdekking dat ‘het onmogelijk is een illusie te enten op de realiteit’. De opvatting over de rol van de Franse revolutie is juist:

> In dit boek is het ancien régime het huwelijk en de revolutie de nieuwe situatie. Vandaar dat de figuur die het graf van Charlotte Corday bezoekt het oude liedje van de royalisten zingt: hij is dan al weer teruggekeerd naar het huwelijk, de revolutie is mislukt.

De opmerkingen over de rol van de moordenaar Guéret en het liedje ‘Rose Blanche’, de wees, van Aristide Bruant, waren juist: beide elementen hebben te maken met de vrouwenhaat die in dit boek nadrukkelijk naar voren komt. Moeilijker lag het weer met Stein's opmerking tegen Til Groeneweiden: ‘Je wilde een kind dat je met de haren kon afdrogen’. Mijn interpretatie, die Til o.a. op grond van deze opmerking, tot een moeder-figuur met tedere en sinistere trekken maakt, lijkt Brakman wel juist, maar: ‘het is natuurlijk een heel merkwaardig beeld, het is zeker niet zo geweest dat ik bewust heb gedacht: dat moet ik nu invoegen’. Ook hier geldt weer dat het boek grotendeels zichzelf heeft geschreven; de fundamentele punten van de interpretatie onttrekken zich aan verifikatie.

Anders is het met het laatste boek, *De gehoorzame dode.* In veel mindere mate dan in Brakman's vroeger werk komt hier het autobiografische element aan de orde. De schrijver moest veel lezen (voor de ‘couleur locale’, ziet u) voordat het boek geschreven kon worden; het bewuste werken kreeg hier een veel belangrijker rol. Het was dan ook veel gemakkelijker dan bij de vorige boeken om uit te maken wat wèl en niet goed geïnterpreteerd was.

> De verklaring van de politieke intrige was juist:
> Natuurlijk, het kon Lazarus niet schelen wat er aan de hand was. Bovendien: in de werkelijkheid praten de mensen nooit in zulke ondubbelzinnige termen... Ik had veel stof verzameld, ik had de glanzendste politieke intriges in elkaar kunnen zetten, maar dat is onmacht. Je moet boven de stof staan, niet je grote kennis etaleren.

De ‘christocentrische’ inhoud van veel gesprekken tussen Lazarus en Simeon wordt door Brakman erkend, al is daar zeker niet van een plan sprake geweest: ‘... in de levens van Lazarus en Simeon speelt de Christus een grote rol, hij hangt er boven, hij komt er aan. In feite is die Nathanaël natuurlijk ook een Christus-figuur? Dat heb ik dan niet gezien.

De verklaringen i.v.m. de Mithras-figuur zijn vrijwel geheel juist, maar:

> ... ik zei al: je moet nooit iets helemaal kloppend maken, je moet de mogelijkheden om de figuur heen groeperen. Het is toch ook een reëel verhaal, hij kon het (d.i. Mithras) toch nooit letterlijk zijn? Ik heb hem de trekken van de zonne-mythe gegeven, zoals ik Lazarus de trekken van de maan-mythe heb meegegeven.

Dat laatste heb ik niet opgemerkt.

Toch weigert Brakman ook hier de klaarheid van het nauwkeurig gekonstrueerde verhaal:

> Neem bij voorbeeld die stier, dat offeren. Dat kan je moeilijk brengen, zodra die stier op het toneel verschijnt kan het eigenlijk niet meer. Daar loop je dan over te broeien, om dat beeld zo klein mogelijk te maken... Als u nou zegt. die Tychon is Mithras zelf, dan heeft u natuurlijk gelijk. Maar het zou romantechnisch heel fout geweest zijn hem die stier te laten doden. *Hij doodt hem zelf niet*, hij laat het mes vallen en staat heel sullig te kijken tot iemand anders het mes in die keel stoot... Iets wat te duidelijk wordt, is gekend. En wat gekend wordt, is vervelend. Het mag alleen maar mogelijkheden oproepen, dat is een goed boek; ik zie iets schemeren: het kan zus, het kan zo. Zo is het leven toch zelf ook? Dat geldt ook voor Marius die is verliefd op die vrouw, daar zit Tychon tussen. Zo is het ook met Lazarus. De vrouw Demetra suggereert hem dat Tychon uit de weg geruimd moet worden. En als dan Marius mee naar het noorden gaat, dan denkt de lezer: dat zit niet best. Tychon realiseert zich dat ook wel en dondert hem (Marius) er zelf in (in de afgrond).

Maar de essayist, eenmaal tot de overtuiging gekomen dat Tychon gelijk aan Mithras is, gaat de informatie die niet klopt aan de kant zetten of herinterpreteren zonder veel gevoel voor subtiliteit. In mijn opstel heb ik Tychon rustig de stier laten doden- een fraai voorbeeld van verlezen, waar achter de behoefte om overal gelijk te hebben zonder moeite herkenbaar is. Overigens komt Brakmans afkeer van al te grote helderheid ook duidelijk naar voren in zijn filosofische belangstelling: '... de mens heeft een drift tot oriëntatie. De verlossing zit hem niet in de antwoorden, maar de mens moet weten op welke vragen het antwoord uitblijft'. Zeker Duits filosoof klinkt hier niet ver uit de buurt, inderdaad: Brakman blijkt Martin Heidegger, grootmeester der onduidelijkheid, zeer te bewonderen.

Gelukkig: de overige interpretaties bleken juist. Marius 'is' de sater Marsyas en diens droevig lot, kortaangebonden naverteld in Graves' *The greek myths*, was Brakman geheel bekend. In Tychon's hulp bij de verlossing van het kind uit de dode vrouw is inderdaad de symboliek van het uit de rots geboren worden, de geboorte van Mithras, aanwezig. Lazarus is daarbij de herder die de fakkel hoog houdt boven het wonder.

Daarentegen was Tychon's opmerking tegen Mirjam: '... je mag me ook Fortunatus noemen, al maak ik nog geen deel uit van de syrische legioenen', maar gedeeltelijk goed verklaard. De eerste helft van de verklaring bleek juist: Mitras werd identiek met Fortuna. De soldaten in Palestina ten tijde van Jezus waren uit vele naties afkomstig, er waren Grieken, Joden, enz., maar geen Romeinen. Die werden in Syrië achter de hand gehouden om de Joden niet al te hard te kwetsen en toch een stok achter de deur te hebben. Tychon bevond zich dus in een sociaal mindere positie en greep in zijn speelse naamgeving vooruit op de begeerde toekomst: een plaats onder soortgenoten in de Syrische legioenen. Inderdaad, Brakman staat boven de stof.

De parallellie Martha-Veluria en Mirjam-Demetra is objektief aanwezig en zelfs tevoren bedacht. Voor het sadistische gefluister van de vrouw Demetra in bed is Maria van Magdala, uit Vestdijks *De nadagen van Pilatus*, zeker geen aanleiding geweest. Larzarus' impotentie bij die vrouw is vooral te danken aan angst voor Tychon en de messen aan de muur. Lazarus' onmacht in het algemeen wordt echter

door Brakman zelf niet met angst voor de vader in verband gebracht. De onmacht van de mens komt steeds naar voren omdat volgens Brakman die mens interessanter is in zijn falen dan in zijn slagen, over het falen is meer te vertellen. ‘Het zou moeilijk voor mij zijn een romance op te bouwen over een geslaagde zaak, tot in de laatste vervoeringen is dat herkenbaar, een afgetrapte zaak’. Eerlijk gezegd lijkt mij dat een huizenhoge rationalisatie.

Tychon heeft zeker vader-aspekten. De scène in de Mithrasgrot bij Nazareth (die grot was daar inderdaad, te mooi bijna om waar te zijn), waarin Tychon Lazarus min of meer in de mysterieën inwijdt buiten de geijkte procedures om, is op te vatten als een spirituele adoptie. ‘Emotioneel komt die verhouding zeker naar voren..., maar je moet zo'n situatie natuurlijk nooit helemaal duidelijk maken, zo van: nou noem ik je mijn zoon. Van binnen uit moet je dat aanvaardbaar maken’.

Ook Christus kan als vader-figuur gezien worden: ‘... dat die vader van Lazarus ook aan het kruis stierf heeft daar natuurlijk iets mee te maken’. De parallellie tussen Tychon en Christus is volgens Brakman duidelijk aanwezig, duidelijker dan ik dacht. Lazarus' ambigue houding tegenover Tychon herhaalt zich in zijn relatie tot Christus. Hij heeft veel met de Verlosser gemeen (b.v. de metafysische problematiek die Lazarus in zijn verwijzing naar psalm 22 - ook die verklaring is juist - suggereert). Anderzijds heb ik Lazarus' Christushaat zwaar onderschat, zoals ik die ook bij Akijn onderschat heb. Zozeer zelfs dat ik de slotscène - Lazarus op Golgotha - in zijn belangrijkheid heb miskend.

> Aan het einde wordt Lazarus de representant van datgene wat de kruisdood zinloos maakt: de gewone mens. De gewone mens is een verschrikking. Lazarus is een mens die door het wonder aangeraakt kon worden en toch gewoon blijven, al was het alleen maar door het meest burgelijke gesprek wat althans *ik* mij in die situatie kon voorstellen. Dat doet hij bewust, want zo praat hij anders nooit. Hij gaat het bewust spelen, het wordt een eenmans-toneelstukje. Een enorme wrok. Wij doen op het ogenblik geweldig veel goed. We zijn christelijker dan Christus ooit geweest is. Het is een gemechaniseerde liefde: we donderen een gulden in een bus of we gireren wat met een strak smoelwerk, maar het gaat allemaal zonder liefde. En dát hanteert Lazarus aan het einde. Als hij dan terug gaat, dan heeft hij nog het gevoel dat die ogen op hem rusten, hij heeft het gevoel dat zijn rug zo breed is als de hele stad. En dan denkt hij: ik zal het vragen aan mijn zusters, of ik werkelijk uit de doden ben opgestaan, ik zal ze laten zweren bij de levende God. En dan komen die twee elementen die ik zo haat in het christendom: de vormeloosheid van dat melige, ruggegraatloze, glimlachende goeddoen, en aan de andere kant die enorme rankune, de onverzettelijkheid van die Martha en die vormeloosheid van Mirjam, en daar loop je op te pletter.

Inderdaad, de Christushaat is van begin tot het einde aanwezig. Hoe vaak men zich, ondanks vele malen nauwkeurig lezen, nog kan vergalopperen in belangrijke detail-interpretaties (Job, Faust, de stierdoding, enz) is wel duidelijk. De onjuiste interpretaties zijn vooral te danken aan het feit dat mijn beeld vaak aanmerkelijk duidelijker was dan dat van Brakman.

Uitspraken over de ‘onbewuste motieven’ van de schrijver, die in grote mate in mijn opstellen voorkomen, zijn waarschijnlijk in nog veel sterker mate aan de invloed van de tendentie tot ‘hinein-interpretieren’ onderhevig. Redelijke verifikatie was en is er niet bij, want wat zijn uiteindelijk Brakmans verklaringen over de aanvaardbaarheid van sommige stellingen waard? Hoe weet degeen die de droom uitlegt ooit of die uitleg juist is geweest? Het probleem is vrijwel alleen door lacherige kritici van de psychoanalyse gesteld. Vermoedelijk om dezelfde reden wordt het

probleem van de juistheid van de interpretatie zelden door de literatuur-besprekers zelf gesteld. Hier ligt een zware, doch schone taak. Ik laat hem liggen.

maart 1965

Eindnoten:

1 1965
2. *Maatstaf*, 12 jaargang, 7 en 9.

B.M. Salman
'Ik zal blij zijn als ik andermaal sterf'

Van het boek van Willem Brakman, *De Gehoorzame Dode*, waarvan in 1980 bij Em. Querido in Amsterdam een tweede druk verscheen, is de titel al even opvallend als de inhoud[1]. Hoe kan een dode gehoorzamen? En hoe kan iemand die ten leven opgewekt is toch dood zijn? Want het boek gaat over Lazarus, bekend uit het elfde hoofdstuk van het Johannes-evangelie.

Opmerkelijk is ook dat bij het eerste verschijnen van het boek in 1964 deze aspecten nauwelijks aandacht kregen[2]. De lezers van voorgaande boeken van Brakman hadden kennelijk al op een boek over Lazarus gerekend. Want had Brakman in *De Opstandeling* zich al niet met dezelfde Lazarus beziggehouden toen een dagsluiter op het televisiescherm over hem had willen spreken? Maar op dat moment vond Lazarus nog geen genade in de ogen van Brakman. Hij vond hem maar braaf en bijzonder vervelend. Waar men toen wel aandacht aan besteedde, dat was de psycho-analyse. In Maatstaf 1964 publiceerde Wim Brinkman een indringende studie over de duidelijke en minder duidelijke verhoudingen tussen de personen uit *De Gehoorzame Dode*[3]. Dat hoefde nu niet opnieuw te gebeuren.

Het boek bestaat uit zeven titelloze hoofdstukken, waarin de lezer achtereenvolgens geïnformeerd wordt over de jeugd van Lazarus, over de vrouw van Tychon, over de zusters van Lazarus en over Simeon de schriftgeleerde, over de omzwervingen van Lazarus en zijn vage betrokkenheid bij een al even vaag verzet tegen de aanleg van aquaducten, de plannen een reis naar het noorden te gaan maken, de reis zelf en ten slotte over ziekte, dood en opstanding van Lazarus. Zo samengevat lijkt het boek een heel overzichtelijke en rechtlijnige ontwikkeling weer te geven. Maar zo is het niet. Door de gekozen ik-vorm en de zorgvuldige compositie lopen heden en verleden voortdurend door elkaar. In het eerste hoofdstuk wordt de lezer ook onmiddellijk gewaarschuwd voor verschuiving, verdichting en vervlechting: 'Tussen zijn dood en deze verre branden lag een tijd die, toen ik ouder werd, volliep met gebeurtenissen, maar mijn herinnering dreef al deze feiten dicht tegen elkaar, schoof ze over elkaar heen en vervlocht hen op wonderlijke wijze...' (p. 8) En aan het einde van het boek constateert de lezer verrast dat hij keurig is 'rondgeleid': Lazarus bevindt zich uiteindelijk in het huis van zijn zusters in dezelfde situatie als in het huis van Tychon aan het begin. Was het daar niet de mooie Demetra, de vrouw van Tychon, die hem verzorgde, maar de lelijke 'bok', nu is het niet de lieve Mirjam, maar de hoekige Martha. Ook zo gaat het woord van de wijze Salomo in vervulling waarmee de auteur het boek besluit: 'Vrouwen, zij kennen geen genade'. (p. 297) Waarom aan dat afsluitend schriftwoord wordt toegevoegd: 'en voor mij had hij dat mogen uitbreiden tot God en de mensen (p. 297).' blijkt uit heel de beschreven ontwikkeling van de ik-figuur.[4]

In die ontwikkeling - en ik bedoel hier met dat woord uitsluitend de ontwikkeling zoals die in het boek beschreven staat, en niet de psycho-analytische interpretatie die men daaraan geven kan - is Lazarus niet vervelend en niet braaf. Hij betoogt zelf bij herhaling niet 'vroom' te zijn (o.a. p. 103, 205), beziet mensen en situaties heel scherp en voert vaak sceptische, soms cynische dialogen. Dat scepticisme, dat cynisme en het door elkaar heen lopen van feiten en gebeurtenissen moet verklaard worden uit het consequent retrospectieve standpunt van de vertellende ik-figuur. Hij vertelt vanuit de deplorabele toestand waarin hij terecht is gekomen. Maar dat neemt niet weg dat de opmerkzame lezer een enkele maal toch wel zicht

kan krijgen op wat aanvankelijk geweest is. Lazarus heeft in het begin heel zeker meegeleefd met de alom aanwezige Messiasverwachtingen, al durft hij er haast niet meer voor uit te komen. Dat breekt glashelder door in een zinnetje als: 'Wij zijn een volk dat verlost wil worden, liet ik mij ontvallen (p. 196).'

Hoe de hoofdfiguur in zijn beklagenswaardige positie is terecht gekomen wordt kernachtig samengevat in wat ik het 'vervloekingsgesprek' wil noemen. Ik bedoel daarmee het uiterst moeizame gesprek tussen Lazarus en zijn zuster Martha in het zevende hoofdstuk op blz. 263 en volgende. Die passage krijgt extra-relief doordat het de enige plaats is - enkele cynische toespelingen van enkele woorden daargelaten - waar een klein gedeelte van het evangelische Lazarusverhaal nagenoeg letterlijk geciteerd wordt èn herhaald.[5)] Maar alvorens daar op in te gaan is het misschien goed op enkele punten uit het bekende evangelieverhaal te wijzen, want bij heel veel lezers van Brakmans boek resoneren toch nog evangelieklanken mee. Maar dat zal niet lang duren. Alle evangelische verwachtingen worden goed de bodem ingeslagen. Er blijft haast niets over, waardoor tegelijkertijd natuurlijk het weinige dat wel overblijft extra opvalt. In het Johannes-evangelie staat: 'Heer, hij die Gij liefhebt is ziek. (11, 4) Ik ben de verrijzenis en het leven. Wie in Mij gelooft, zal leven, ook al is hij gestorven, en ieder die leeft in geloof aan Mij, zal in eeuwigheid niet sterven. Gelooft ge dit? Zij zei tot Hem: Ja, Heer, ik geloof vast dat Gij de Messias zijt, de Zoon Gods, die in de wereld komt. (11, 25-27) Zei ik u niet, dat gij Gods heerlijkheid zult zien als gij gelooft? (11, 40) 'Voor de gelovige bijbellezer nu zijn deze verzen de kern: geloof en liefde, Jezus' genegenheid voor Lazarus en het rotsvaste geloof in de Messias. Die kern zal bij Brakmans' Lazarus verdwenen blijken te zijn. Voor de gelovige bijbellezer is Lazarus' opstanding een middel om het doel, Gods heerlijkheid, te bereiken. Zoals staat in vers 4: 'Deze ziekte voert niet tot de dood, maar is om Gods glorie, opdat de Zoon Gods er door verheerlijkt moge worden.' Omdat dit doel verdwenen is, hangt de verrijzenis van Brakmans' Lazarus volslagen in de lucht. Daarom weet hij er geen raad mee, lijkt die verrijzenis soms te ontkennen en beschouwt hij die noch voor hem zelf, noch voor anderen als een 'genade'. Voor hem heiligt dit doel dit middel niet. Mede daaruit valt te verklaren dat hij ook andere bijbelverhalen op hun kop zet: het verhaal van Zacheus, de 'omgekeerde steniging' (p. 214) en het wonder te Kana (p. 195).

Keren we nu terug naar het bovenbedoelde vervloekingsge-

Boven: 1951, Eed officier van Gezondheid Amersfoort.
Inzet: Wim, Ede 1953.

Wim en zijn moeder 1941, Elsstraat 5, Den Haag.

Wim met zijn echtgenote Daisy Binnendijk ± 1954.

Wim met zoontje Steven, Enschede.

sprek. Dat begint met de woorden: ‘Hij is de Christus, de Zoon van God die in de wereld komen zou, al wie daarin gelooft zal in eeuwigheid niet sterven. Het kraakte over mijn hersens als de commando's van een centurion over een kazerneplein.’ (p. 263) Klaarblijkelijk doen die letterlijke bijbelwoorden pijn; die taal is hard, wie kan haar aanhoren? De woorden zijn voor de ik-figuur ook vreemd en onbegrijpelijk (p. 263). In dit gesprek komen de fasen van Lazarus' totale vervreemding van het geloof duidelijk aan de orde: van onzekerheid en twijfel (‘Men kan zich licht vergissen in de Messias’, p. 267) naar geloof in politieke messiassen (‘belangrijker is het nationaal politieke geurtje dat Messiassen gewoonlijk verspreiden.’ p. 267) en tenslotte het radicale ongeloof en de vervloeking van Martha òm haar geloof. Dat doet hij nadat Martha nog eens herhaald heeft: Hij is de Christus, de Zoon van God die in de wereld komen zou (p. 267). Het is dat geloof, dat tot Gods heerlijkheid leidt, dat Brakmans Lazarus niet opbrengt. Dat wordt heel duidelijk en heel definitief, als hij aan het einde van het boek, in strijd met het bijbelverhaal (cfr. Mc. 15, 40), de woorden van de honderdman gebruikt: ‘Men zegt dat hier een god sterft, Gods Zoon... (p. 296). Daarop antwoordt de soldaat: ‘Ze verzinnen wat tegenwoordig.’ Waarmee het geloof letterlijk tot verzinsel is verklaard. En zij die aan dat ‘verzinsel’ vasthoudt wordt aan het einde van de vervloekingspassage weggehoond met de woorden: ‘Wees vervloekt, gebroken en verbannen. (p. 269) Banvloek die hij van Simeon heeft geleerd (p. 149), precies in die bewoordingen. Aan die Simeon denkt hij dan ook tijdens dit gesprek, hij spreekt over hem, want met hem voelt hij zich verbonden als ‘goddeloze’ (p. 251).[6)]

Nog een andere ontwikkeling in het leven van de hoofdfiguur wordt in het vervloekingsgesprek, dat ik beslist als een kernpassage van de roman beschouw, tot klaarheid gebracht. Twistend met zijn zuster Martha over de invloed van de Messias, hier de genezer genoemd, uit hij op een gegeven ogenblik zijn twijfel met de woorden: ‘Ik vraag me af...’ (p. 269) Daarop schreeuwt Martha hem toe met een tot driemaal toe herhaald ‘jij’: ‘Jij hebt het recht niet om te twijfelen, jij niet... jij was een stinkend kadaver en zonder hem was je dat nog... Ik staarde onthutst in het krijtwitte gezicht met de triomferende haatogen.’ Met lodderige oogjes kwam je op een hand af... als een hond op een stuk vlees... een ding was je en, bij de hemel, je stonk.’ Daarop volgt de vervloeking van Martha door Lazarus. Allemaal heel plastische, voor mijn gevoel tè plastische woorden en vergelijkingen, die culmineren in ‘een ding was je’ (p. 269). Dat culminatiepunt is niet zo maar een toppunt van woede van de uitzinnige, bleke en hatende Martha, nee, het blijkt duidelijk een eindpunt in een ontwikkeling. Daarop is voortdurend gepreludeerd: ‘een mens is een angstaanjagend ding’ (p. 24) ‘er was maar één ademend ding en dat was ik’ (p. 55). ‘Ik ben geen ding. Niemand beweert dat. Maar ze doen zo.’ (p. 105) Hoe zou dat dan komen, is de vraag die men hier zou willen stellen. Hoe zou het komen, dat hij zichzelf ziet als ‘een griezelig, donker en verwerpelijk ding (p. 169), dat hij zich voelt ‘als een weggesmolten ding’ (p. 245), als ‘een glazig ding’ (p. 270)? Het antwoord staat in de overpeinzingen van Lazarus tijdens zijn ziekte. ‘Ze (=Martha) was de meesteres en mijn ziekte had mij tot haar orde teruggeroepen, mij tot haar prooi gemaakt, ze bezat mij... een kwijlend, ijlend ding weliswaar, maar ze bezat mij dan ook geheel en al... dat was haar troost op het schapenpad.’ (p. 244)[7)] Dat bekent hij ook aan Simeon: ‘Ik ben haar ding’ (p. 277). En dat al dat ge-ding-es geen woordarmoede is, maar heel bewuste toeleg, bewijst de laatste ding-passage: ‘Deze man ging onontkoombaar dood, was al dood dus, een levende dood, zoals de zusters ook van mij hadden gemaakt, een met behulp van deze genezer totaal in bezit genomen man, een ding... mateloos gehoorzaam en prooi.’ (p. 295) Hier raken

we de kern van de ontwikkeling en zijn we ook terug bij de contradictoire titel: een dode die leeft, een dode die gehoorzaamt. Ik kom daarop terug.

Uit het hier geciteerde blijkt duidelijk dat er twee ordes zijn: een zusterorde en een broederorde. Anders gezegd: een gelovige en een ongelovige orde, een goddelijke en een menselijke, een bijbelse en een humanistische orde. Omdat die twee ordes zo radikaal elkaars tegengestelde zijn, zo met elkaar vloeken en elkaar in de roman vervloeken, daarom klinken de geciteerde woorden van Martha, die bijbelse woorden zijn, zo hard, zo krakend in de hersenen van Lazarus. Hier botsen een geestelijke en een wereldlijke orde, die in de voorstelling van deze roman ook duidelijk een sociale en een individualistische orde zijn.

Het zal duidelijk zijn dat de laatstbeschreven ontwikkeling - die van 'mens' tot 'ding' - tot een even uitzichtloze situatie leidt als de eerste. Toch is er een wezenlijk verschil: de laatste ontwikkeling is van een andere orde. Ze geeft een ontluistering, letterlijk een ont-menselijking, een totale verwording te zien, veroorzaakt door het denken, maar vooral door het doen van anderen. In uitdrukkingen van de roman geformuleerd: de man die zichzelf een 'kijker' noemt (p. 80, 101) wordt een 'bekekene', hij wordt erop 'aangekeken'.

Bij de eerste ontwikkeling ligt het anders. Die is hierboven geschetst met behulp van door Brakman weggelaten bijbelcitaten. Ik heb die m.a.w. vanuit een vollediger bijbelse optiek, vanuit het gelovige perspectief dat het mijne is, geschetst. En vanuit dat perspectief was er sprake van een geloofsverwording. Als ik die nu in het perspectief van de andere orde, van de orde van Brakmans Lazarus ga zetten, dan wordt het anders. Wat er voor mij als geloofsverwording uitziet, dat is voor de ander ongeloof-wording. Niet door wat anderen denken of doen, maar door wat hij zelf denkt te moeten aanvaarden. Dat is zijn keuze, die ik te aanvaarden heb en die in het boek in het vervolg van een al eerder gegeven citaat ook duidelijk is terug te vinden: 'Ik ben geen ding, geen gebruiksvoorwerp.' Niemand beweert dat. 'Maar ze doen zo; ik ben òf de lieve broer, òf ik ben de mislukkeling en dan valt er verder ook de stilte, òf ik ben een vrome man en verder niets, een pummel uit het volk waarvoor de wet niet geldt waarmee dan ook alles weer gezegd is, maar ik ben dan in dat niets, ik ben van mijzelf en heb een hoofd waar ik niet buiten wil treden. Een wereld bevolkt met schimmen? goed, maar het zijn mijn meest eigen gedachten die ik daar heb, wie mij daar tegemoet treedt is mijn verlosser... mijn persoonlijke Messias.' 'Daarin komt maar één verlosser op je toe, en dat is de dood.' (p. 105-106)

Het is hier dat ik weer teruggrijp naar de titel. De dood is zijn persoonlijke Messias, zijn verlosser en zijn verlossing. Die dood wordt hem op aandringen van de zusters (de andere orde) onthouden door de Messias die hij niet erkent. Daarom is hij een *levende* dode, zoals er ook staat op pagina 295. Maar hij noemt zich, hij be-titel-t zich, passief als hij gemaakt is, als een *gehoorzame* dode. Als iemand die helaas moet gehoorzamen, tegen wil en dank, een andere orde, aan wat zijn (in zijn ogen) zeer bekrompen milieu eist. Wat Simeon zeer plastisch uitdrukt met de woorden: 'Ik vraag me af of ik die man (=de Messias) niet al lang vergeten zou zijn wanneer jij er niet geweest was, *ik bedoel* (cursivering van mij) wanneer het dorp jou niet steeds omhoog had gehouden (p. 208). Zo verklaart de paradoxale titel de contradictoire inhoud van het boek: een levende die geen leven (meer) heeft, dus dood is, omdat hij onder de drukkende gehoorzaamheid van een andere orde bezwijkt.

Nog een enkel woord over de ik-vorm van deze roman.[8)] Ik heb eerder gezegd dat door de gekozen ik-vorm heden en verleden door elkaar lopen. Ik bedoelde daar niet enkel het verhaalheden en het verhaalverleden. Ik bedoelde ook het historische heden en verleden. Het zal immers duidelijk zijn dat de auteur in deze roman niet enkel naar de ik-vorm gegrepen heeft om zich méér en beter met de hoofdfiguur

te kunnen identificeren. Hoe zou dat trouwens moeten met een bijbels-historische figuur, die men niet erkent, die men ‘omschept’ tot een ‘goddeloze’ (zie eerder gegeven citaat)? Nee, ik ontkom niet aan de indruk dat de gekozen ik-vorm mede tot doel heeft een scherp beeld te kunnen geven van wat er ook heden nog gebeurt, van wat gelovigen en ongelovigen van allerlei aard en velerlei soort elkaar kunnen aandoen: genadeloos zijn voor elkaar. Dat verklaart dan mede de haast modieus-hedendaagse stijl van de inderdaad - ook daar heeft Brinkman gelijk[9)] - voor gelovigen stuitende slotpassage.

Signeren in Enschede, 1975: v.l.n.r. Wim Brakman, Maarten Biesheuvel en Maarten 't Hart.

Het bovenstaande herlezend en zoekend naar een titel, blijf ik maar in de ik-vorm van Brakmans Lazarus en ik kies de door Nijhoff schitterend vertaalde slotwoorden van T.S. Eliot's *De Reis van de Drie Koningen*, waarin ook een bijbelse figuur herleeft: ‘Ik zal blij zijn als ik andermaal sterf.’

Eindnoten:

1) Ik gebruik de tweede druk.
2) Zie Veenstra in Vrij Nederl. van 15-8-'64; J.E. Kool-Smit in Het Parool van 24-10-'64 en M. Sybr. Koops in Alg. Dagblad van 8-8-'64.
3) Zie de twee essays van Wim Brinkman in *Maatstaf* 1966: Lazarus en Oedipus, en Thanatos Tyrannos, pag. 242 vv.
4) Ik versta de slotzin *niet* als voer voor feministen. Ook niet zó dat de in de boek beschreven vrouwen *onmensen* zouden zijn. Zoals vaker in de verbinding ‘God en de mensen’ worden ook hier *alle mensen* bedoeld. Zie hier verderop.
5) Zowel compositorisch als stilistisch speelt de herhaling een belangrijke rol in deze roman.
6) Brinkman weet niet waarom ‘Tychon verdwijnt uit het boek in de mist van het land van Moab’. (Zie Thanatos Tyrannos, pag. 283) Ik denk dat hier de verklaring ligt: Tychon is geen ‘goddeloze’, Hij doet mee aan de Mithras-cultus. Tot die dienst laat Lazarus zich niet overhalen.
7) Let op de woorden ‘teruggeroepen’ en ‘schapenpad’. Lazarus heeft zich *laten* terugroepen, is *gehoorzaam* geweest. Martha is blijkbaar een volgzaam schaap in de kudde. En Lazarus hééft tot die orde behoord!
8) Merkwaardig is dat de ik-vorm ook gehanteerd wordt in enkele andere bijbelhistorische boeken: M. Gijsen, *Het boek van Joachim van Babylon*; H. Lampo, *De Belofte aan Rachel*; Eliot (Nijhoff), *De Reis van de Drie Koningen.* In *Aspecten van de Vlaamse Roman* (Amsterdam, 1964) heeft Jean Weisgerber heel nadrukkelijk gewezen op deze ik-vorm in Gijsen's *Joachim van Babylon.*

Met betrekking tot Brakmans *De Gehoorzame Dode* zou ik niet zo ver willen gaan als Weisgerber doet: hij noemt het werk van Gijsen een essay in romanvorm (209).

9) Zie Brinkmans Thanathos Tyrannos pag. 299.

T. van Deel
Een godslasterlijk boek

'Als ik vrijdenker was, zou ik me voor dit boek schamen', aldus dr. C. Rijnsdorp op 25 juli 1964 in de bladen van het Rotterdammer-kwartet. Hij doelde op *De gehoorzame dode* van Willem Brakman, een roman waarin naar zijn mening het christendom 'niet alleen onwaar en onwaardig', maar 'volkomen ondoeltreffend' bestreden wordt. Een wat in dit geval wel heilige verontwaardiging genoemd mag worden had zich meester gemaakt van de recensent: 'Het is eenvoudig faecaliën werpen naar het kruis. De bladzijden over de kruisiging, waarmee het boek besluit, zijn voor ieder die nog een aasje eerbied voor de lijdende Christus heeft, godslasterlijk.'

Een week daarvoor was in dezelfde krant het eerste interview gepubliceerd dat ik van mijn leven met Brakman had. Het is, nu ik het herlees, een jeugdig-bewonderend product, dat bovendien op een nogal eigenaardige manier tot stand kwam. Ik was wereldvreemd naar Enschede afgereisd, zonder precies te weten wat interviewen eigenlijk is; ik moet hebben gedacht dat het zoiets als 'praten met iemand' was, want eenmaal hartelijk door Brakman ontvangen, liep alles vanzelf, ik vroeg of zei iets, hij antwoordde of praatte maar, hij liet me het huis zien en zijn schrijf-nis en voor ik het wist zat ik alweer in de trein naar Amsterdam. Ter hoogte van Zutphen of daaromtrent begon ik te begrijpen dat ik weliswaar gepraat had met Brakman, maar dat er weinig van zou beklijven, aangezien ik niets had opgenomen, niet op de band en niet op papier. Alleen mijn oren waren aan het werk geweest. In de trein heb ik toen potlood en papier geleend en mij het gesprek zo letterlijk mogelijk gememoriseerd. Naar Brakman mij naderhand verzekerde, heeft dit voor hem ook hoogst curieuze bezoek van een onzakelijke bewonderaar, geen slecht resultaat opgeleverd.

Waarom vertel ik dit? Welnu, in dat interview kwam een aantal keren *De gehoorzame dode* ter sprake. Dat lag ook erg voor de hand, ten slotte was het boek juist verschenen en in feite de aanleiding voor mij om Brakman op te zoeken. Ik was onder de indruk van zijn Lazarus-creatie. Dat kan uit het interview nog wel worden opgemaakt, maar het kwam duidelijk tot uiting in de ongemutileerde versie, die ik als kopij had ingeleverd. Mijn oordeel over *De gehoorzame dode* was aan censuur onderhevig geweest. Een week later, dus, noemde dr. C. Rijnsdorp het boek ronduit 'godslasterlijk'.

Op Rijnsdorps recensie kwam twee jaar later een onverwacht vervolg. In dat jaar, 1966, bundelde hij een aantal besprekingen uit het Rotterdammer-kwartet onder de titel *De moderne roman in opspraak*, en daarin werd ook het stuk over *De gehoorzame dode* opgenomen. Dat boekje, uitgegeven bij Kok in Kampen in de Boeket Reeks nummer 98, was natuurlijk al om z'n titel bedlectuur van senator Algra, die in deze dagen het ministerieel cultuurbeleid in de Eerste Kamer aan de tand voelde. Zijn furieuze en rechtschapen betogen zijn deel gaan uitmaken van de literatuurgeschiedenis in zoverre ze betrekking hadden op Gerard Kornelis van het Reve. Dat alles is genoegzaam bekend. Minder bekend, hoewel destijds allerminst onopgemerkt gebleven, is Algra's uitval aan Brakmans adres.

Algra zei op 10 mei 1966 in de 34ste vergadering van de Eerste Kamer: 'Men krijgt bij sommige uitgeversmaatschappijen in deze tijd wel de indruk dat er iets meer aanwezig is van de kenmentaliteit van de souteneur dan die van de ambachtsman die houdt van zijn produkt en zijn klanten respecteert.' Hij protesteert tegen deze hoererij en roept als zijn getuige dr. C. Rijnsdorp op, van wie hij al een uitspraak in zijn redevoering had verwerkt:

Er zijn op dit gebied wel meer gevallen die duidelijk aantonen wat er eigenlijk aan de hand is. Er is bij voorbeeld een boek uitgegeven door een eveneens gerenommeerde uitgever, Querido's Uitgeverij N.V. te Amsterdam, dat handelt onder de titel *De gehoorzame dode* over Lazarus, de broer van Maria en Martha uit het evangelie van Johannes, elfde hoofdstuk. De schrijver, de heer Brakman, geeft van Palestina een beeld - en nu citeer ik nogmaals dr. Rijnsdorp, want ik wilde hem volledig eer aandoen na de manier, waarop de toekenning van zijn prijs is bestreden [Rijnsdorp was in 1964 de Tweejaarlijkse Prijs voor de Kritiek toegekend en Alfred Kossmann had zich daar in *Het vrije volk* niet akkoord mee verklaard. T.v.D.] waarin stank en viezigheid overheersen. Brakman acht geen bladzijde geslaagd, indien er niet iets of iemand kwalijke geuren verspreidt, die zorgvuldig worden gedetermineerd. De behoefte aan het drastische is hier bijna pathologisch. Als het over bidden gaat, moet er onmiddellijk over niezen, neus snuiten en neus afvegen worden gesproken. Is er sprake van de tempel, dan moet er in een adem aan bordelen worde herinnerd. Er worden op bijna elke pagina boeren en winden gelaten; ontlasting, bloed en urine zijn niet van de lucht. Terecht leest men op blz. 153: ‘al vergat ik uien, zweet en knoflook niet te vermelden’. Er is inderdaad niets van dien aard vergeten en vele jonge snobs die zo graag ‘in’ zijn zullen dit prachtig vinden.
De criticus komt dan tot de conclusie, dat dit alles nog niets is, vergeleken met de wijze, waarop in dit boek de kruisiging van onze Heer Jezus Christus wordt behandeld. Hij zegt ervan:
Het is eenvoudig faecaliën werpen naar het kruis. De bladzijden over de kruisiging, waarmee het boek besluit, zijn voor ieder die nog een aasje eerbied voor de lijdende Christelijk heeft, godslasterlijk.
Zijn laatste zin is dan ook:
Als ik vrijdenker was, zou ik me voor dit boek schamen. Mijnheer de President! Waarom heb ik dit geciteerd? Ik heb dit gedaan, omdat al deze dingen, die wij op het ogenblik zien gebeuren, ons ertoe nopen, ook aan deze Minister duidelijk te vragen: zijn er grenzen, die u wilt eerbiedigen en die u niet zult overschrijden, wanneer u door geld uit de schatkist probeert, een bepaald soort literaire arbeid te stimuleren?

Zo gaat dat: een recensie krijgt kracht van bewijs, senator Algra achtte het in het geheel niet tot zijn plicht te behoren van Brakmans roman kennis te nemen, nee hij had voldoende

aan het door hem niet mis te verstane oordeel van Rijnsdorp.

Zijn tirade tegen Brakman bij monde van Rijnsdorp twee jaar na dato van verschijnen van *De gehoorzame dode* heeft jammergenoeg niet geleid tot extra belangstelling voor Brakmans werk. Van het Reve doopte zijn Friese stulp dankbaar om tot 'Huize Algra' - Brakman moest zestien jaar wachten, tot 1980, voor *De gehoorzame dode* een tweede druk kon beleven.

Dat de christelijk geöriënteerde literatuurkritiek zich zou storen aan dat boek lag natuurlijk voor de hand, al gaat de afwijzing van Rijnsdorp - zoals iedereen kan vaststellen die zijn recensie leest - voorbij aan wat nu juist het meest centrale punt is: de mens die voor het goddelijk wonder misbruikt wordt. Wat de roman, even afgezien van allerlei andere kwaliteiten, bijzonder maakt is dat Brakman de rollen omdraait: Jezus is 'de gehoorzame dode', Lazarus is het alleen volgens de christelijke overlevering, maar in werkelijkheid moet hij volgens Brakman wel een ongelovige zijn geweest, zich onbewust van het wonder, want hoe kan iemand zelf *weten* dat hij uit de dood is opgewekt. Lazarus is een typische Brakman-figuur, iemand die zich gemanipuleerd voelt door hogere machten maar daartegen in opstand komt en het zelfbeschikkingsrecht verdedigt van 'die ene mens'. Nu goed, dit lijkt alles nogal vanzelf te spreken, maar niet voor de christelijke literatuurkritiek van die dagen. De gewichtige kwestie waar Brakmans roman op attendeert, lijkt voer voor dominees, maar wat brengt hun dagbladcriticus uit: 'godslasterlijk', en zelfs: 'Als ik vrijdenker was, zou ik me voor dit boek schamen'.

Burgemeester van Den Haag reikt Bordewijkprijs uit aan Willem Brakman.

Daan Cartens
Zijde en satijn
De 'Ludwig'-roman van Willem Brakman

I.

In 'Karels dwaling', het laatste verhaal uit de bundel *Zes subtiele verhalen* wordt door Willem Brakman een hopeloze veldtocht beschreven van de Zweedse koning Karel XIII. Hij was een tijdgenoot van Peter de Grote, tegen wie hij ten strijde trok in 1700. Met een legertje van 8000 man versloeg hij aan de Narva Peters een enorme strijdmacht. Deze trok uit de nederlaag de enig juiste consequentie: zijn leger moest drastisch worden gemoderniseerd. Karel wilde niet van zijn succes profiteren in Rusland en trok naar Polen waar hij poogde de Zweedse gegadigde als Pools koning te laten kronen. Bijna tien jaar later trok hij met een enorm leger opnieuw Rusland binnen, maar werd nu bij Poltava door Peter de Grote verslagen. Slechts enkele honderden manschappen konden ontkomen, onder wie ook de koning. Ik schrijf hier met opzet even over de achttiende eeuwse krijgsgeschiedenis om duidelijker aan te kunnen geven dat het daar Brakman absoluut niet om ging in zijn portret. Uitgangspunt van het verhaal was een schilderij waarop de Zweedse monarch niet stond afgebeeld als de vechtersbaas, zoals hij in de historische naslagwerken is overgeleverd, maar als een wat fragiele, weke man.

> Koning Carolus (...) bezit dan ook geen vrienden, niet eens onder zijn naasten. Vele herkennen hem niet eens en hij is eenzaam als de armste koetsier, geen schoot van een kameraad om uit te wenen. Tussen doorluchtigheden en maitressen gaat hij om als een spook (pg. 121).

Macht maakt eenzaam, dat is geen oorspronkelijke waarheid, maar de eenzaamheid schuilt bij Brakman in het feit dat Karel, vorst in een mannenwereld moet strijden met het vrouwelijke in zich. In het verhaal geeft hij daar niet aan toe, aan het einde van het verhaal veroordeelt hij zijn kapitein Ekeroth, wiens onverzettelijkheid hij bewondert, als het ware ter dood, door hem in de voorste linies te laten plaatsen. 'Zet hem vooraan Gyllenkrok, bij iedere aanval, onafgebroken... en kom mij zeggen als hij is gevallen... voor zijn koning' (p. 132). Brakman heeft eens beweerd[1.] dat het uitgangspunt voor elk verhaal, voor elke roman een beeld is. Voor 'Karels dwaling' was dat het ooit geziene schilderij van de vorst die juist daardoor kon worden beschreven als mens, met meer twijfels dan zekerheden. Nu heeft Brakman al eerder een hele roman gewijd aan een historische figuur, de Beierse koning Ludwig II. Ik wil in dit artikel voornamelijk ingaan op de verschillen tussen *De blauw-zilveren koning* van Brakman en twee andere, Nederlandse romans die over Ludwig gaan: *Een sterfgeval in Duitsland* van Adriaan Venema en *Gekkenschemer* van Louis Ferron. Door die vergelijking kan ook aannemelijker worden gemaakt dat *De blauw-zilveren koning* minder een historische roman is, zoals misschien wel lijkt, maar meer een typische Brakmanroman, waarin de hoofdpersonen altijd op een 'verinnerlijkte' manier leven. Misschien is het ook wel deze roman van Willem Brakman die als exemplarisch voor het schrijverschap kan worden opgevat, maar dat moet nog worden aangetoond.

II.

Ludwig II, geboren in 1845 volgde in 1864 zijn vader Maximiliaan II op als Koning van Beieren. Het beeld van hem is voornamelijk bepaald door de decadente uitspattingen aan het einde van zijn leven en zijn steun aan de ontwikkeling van een cultureel leven, zowel in de muziek als in de bouwkunst. Dat hij nog in 1866 tegen Pruisen vocht als bondgenoot van de Oostenrijkers en dat hij vier jaar later, tijdens de Frans-Duitse oorlog als bondgenoot van de Pruisen optrad is welhaast in de vergetelheid geraakt. Hij was een koninklijk kunstminnaar, geen man die zich op een intensieve manier bezig hield met regeringszaken. Bismarck, beschouwde hem tijdens de periode van de Duitse eenwording als een betrekkelijk ongevaarlijk man, bovendien het was Ludwig, die weliswaar op instignatie van Bismarck, in december 1870 uit naam van de Duitse vorsten en de vrije Duitse steden aan Koning Wilhelm I van Pruisen de keizerstroon aanbood. Bismarck heeft later, als tegenprestatie, herhaaldelijk geprobeerd om oplossingen te vinden voor de enorme Beierse schulden die een gevolg waren van Ludwigs exorbitante en nu nog altijd te aanschouwen, bouwwoede. Een aantrekkelijk man, deze Ludwig, voor schrijvers en cineasten (Visconti en Syberberg maakten een film over hem) om nog niet te spreken over de biografen. Waarom? Er zijn wel meer homosexuele koningen geweest, nog onlangs is in een Amerikaanse biografie gewezen op de tot dan toe nooit besproken homofilie neigingen van Peter de Grote. Het aantrekkelijke van Ludwig schuilt eerder in het klimaat waarin hij leefde, een overgangstijd tussen het eeuwenoude en het moderne. Het is vreemd om te bedenken dat tegelijkertijd de Duitse industrie werd opgebouwd en in het zuiden van hetzelfde keizerrijk een vorst zijn lakeien kon vernederen uit melancholieke wellust, zonder dat er één wanklank opklonk. Ludwig was één van de laatste vertegenwoordigers van een door geboorte verkregen ambt die zich nooit rekenschap heeft hoeven geven van zijn doen en laten, van het feit dat een mens is begrensd in zijn mogelijkheden, hoezeer dat misschien ook in de strijd is met zijn diepste verlangens en wensen. Juist dat onbegrensde heeft zijn eenzaamheid, die ongetwijfeld erger is geweest dan van een balling, verdiept. In dat paradoxale gegeven moet, denk ik, het belangrijkste motief schuilen om Ludwig als romanschrijver te beschrijven. En hoe hij dan wordt, hangt af van de auteur.

Adriaan Venema, in zijn romans meer journalist dan auteur, vormgever, heeft Ludwig in het 1971 verschenen *Een sterfgeval in Duitsland* verbeeld als slachtoffer van zijn geaardheid. Het boek beperkt zich ook niet tot het laatste kwart van de vorige eeuw, maar de vervolging op homosexuelen tijdens het Hitlerregime wordt als een documentaire gekoppeld aan fragmenten uit het leven van Ludwig en biografische gedeelten over twee mannen die van grote betekenis zijn geweest in Ludwigs leven: de componist Richard Wagner en de acteur Joseph Kainz. Om aannemelijk te maken dat intolerantie

niet met de concentratiekampen verdwenen is, begint Venema zijn roman in het Amsterdam van nu: 'Ik keek tevergeefs in het telefoonboek, maar het telefoonnummer van Ludwig kon ik niet vinden' (pg. 14), overigens een zin die niet klopt, want wie tevergeefs zoekt, heeft het gezochte niet gevonden. Deze regel mag wel illustratief heten voor Venema's geschrift: rommelig, soms hinderlijk onnauwkeurig en kennelijk geschreven in de haast van een dagbladartikel. Dat hij veel over Ludwig heeft gelezen mag worden aangenomen, veel scenes keren, aanmerkelijk sutbtieler verwoord, zes jaar later in Brakmans roman terug, maar voor een indringend portret is meer nodig dan lezen alleen: inleven bijvoorbeeld. Pas dan kan de creatieve kracht die de verbeelding is, gaan werken. 'Het enige waaraan ik niet twijfel', merkt Venema aan het einde van zijn roman op,

> is mijn afschuw van al die dikke Duitsers, die ik heb gezien. Hun angstwekkende vormeloze hoofden. Dik, fanatiek, intolerant, met groene hoedjes en een pot bier voor zich gooien ze mij een kroeg uit en sturen ze Ludwig het meer in. Is dat mijn verbondenheid met Ludwig? Is dat het uitgangspunt van dit boek. Ik zal wel aangevallen worden op dit uitgangspunt, over de gedachten, die in me opkomen, maar god nog aan toe, ben ik een historikus? (pg. 107)

(pg. 107). Nee, antwoord ik, want die nemen gewoonlijk geen genoegen met de ansichtkaartachtige manier van schrijven uit bovenstaand citaat, maar wat erger is, is dat Venema er niet in is geslaagd deze twijfels die hij nu zijn lezers expliciet moet meedelen voelbaar te maken. Wie leest wil wat ervaren en niet op de afstandelijke manier van een opsomming uit de krant. Lezers kunnen zelf doorgaans de abstracte conclusies naar aanleiding van het concreet beschrevene wel trekken, daar is geen tuttelende schrijver aan het einde van een boek voor nodig. Het uitgangspunt van Venema, de intolerantie die van nu en alle tijden is, is wel interessant, maar de historische lijn die hij nu suggereert is wel discutabel en dat is op zich geen probleem, maar wel als die visie niet consistent wordt gepresenteerd. *Een sterfgeval in Duitsland* is een bric-á-brac van dagboekfragmenten van een reis van Venema langs Ludwigs kastelen, gedeelten uit artikelen over zulke uiteenlopende onderwerpen als de bevrijding van Duitsland aan het einde van de tweede wereldoorlog, de vervolging van homosexuelen, de obsessie van Ludwig voor slanke lakeien en zijn wezenlijker verhouding tot Kainz en Wagner. Wat uit deze zerken van slechte romankunst oprijst, is geen vleugje van de parfum van Ludwigs wereld, maar de droge stofgeur van geraadpleegde boeken.

Louis Ferron, is als prozaschrijver in 1975 begonnen met *Gekkenschemer.* Het motto, ontleend aan Von Goethes *Gesprache mit Eckermann* is al direct typerend voor de romantische wereld van de late negentiende eeuw: 'Gehindertes Glúck, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen..'. Wat collectief geldt, wordt individueel beleefd, het is een these die wel opgaat voor het hele werk van Ferron, maar ook voor de hoofdpersonen uit zijn debuut. De voordrachtskunstenaar Ferdinand is op zoek naar de zuivere liefde, het onbereikbare, het romantische. Om hogerop te komen treedt hij op in de salon waar hij mensen ontmoet die liefde ervaren als hoogste stadium van macht uitoefenen over een ander, terwijl Ferinand iets anders zoekt: 'Mijn liefde was dienen. Rozen aan Diotima's voeten leggen'. Zoals alle historische figuren onder een andere naam optreden, doet ook Ludwig dat in de gedaante van Franz II. Ferron beschrijft de verhouding tussen de 'luie en genotzuchtige' vorst en de componist Wahler (Wagner) aldus:

> Tot op de dag dat Wahler zich in de stad vestigt en hij weer iets zag gloren van zijn oude idealen. Wahler wist hem, in ruil voor geld en goederen, de illusie te schenken dat alles wat hij deed en naliet, gemakkelijk op een metafysisch plan te heffen viel. En Wahler wist dit zo geparfumeerd voor te stellen, dat de al bijna wanhopige vorst hier nieuwe kracht uit putte. Gedaan was het voortaan met goedkope knoeierijen met knechten en acteurs. Gedaan was het met drinken en schuimen. De geheime vriendschappen werden erediensten voor de schoonheid, de drank een plengoffer voor het allerhoogste, het bed een altaar.

(pg. 99) In deze ene alinea heeft Ferron het essentiële van Ludwigs escapisme samengevat. Het hoofdstuk waarin Ferdinand wordt ontboden aan het koninklijk hof eindigt met een Ludwig die zich prostitueert. Het is niet Ludwig die centraal staat in Ferrons roman, maar Ferdinand, de kleine burger die hogerop wil. Ferron heeft de historische feiten en personen geschikt naar zijn visie, die een ontluisterende is, want alle personen zijn doortrokken van machtswellust en wat zij niet begrijpen, het ‘hogere’, wordt door culturele charlatans handig uitgebuit om hen zo te binden: ‘Hoe koninklijk bent u, majesteit? U noemt zich soeverein maar u bent zelf ook onderworpen aan geheime machten. U noemt die machten Wahler (..)’ (pg. 102). Wat uit *Gekkenschemer* blijkt is vooral het overgangskarakter van de beschreven tijd en dat is belangrijk, want als eens vaststaande waarden veranderen, zijn mensen eerder geneigd hun grenzen niet meer als beperkt, maar als onbegrensd te zien. Toch is dit boek geen portret van Ludwig, er komen elementen uit zijn leven en uit het Beierse klimaat in voor die illustratief zijn voor Ferrons historische kijk, maar die de lezer weinig verduidelijking bieden en inzicht verschaffen in het bestaan van de Beierse vorst.

Het paradoxale feit doet zich voor dat Willem Brakman in zijn in 1977 verschenen *De blauw-zilveren koning* het dichtst bij het onderwerp blijft. Bij hem geen uitstapjes naar rondreizende voordrachtskunstenaars, of vervolgde minderheidsgroepen. Is zijn roman dan een historische biografie, een chronologisch verhaal hoe het zo ver kon komen dat Ludwig zich uiteindelijk verdronk, nadat hij eerst zijn psychiater had gewurgd? Nee, *De blauw-zilveren koning* is geen historische roman, al is het onderwerp historisch, maar de Ludwig-figuur staat voor veel meer hoofdpersonen in het werk van Brakman, het zijn mensen die niet in de algemeen geaccepteerde werkelijkheid leven, die zich een realiteit scheppen in hun verbeelding, het zijn mensen die hunkeren naar een verleden dat voorgoed voorbij is, naar een tijd die verloren is gegaan en de brokstukken van hun leven die ze bijeen moeten vegen, vegen ze samen in hun hoofd, alleen, zonder steun, maar in de wetenschap dat het leven eindig is en er een verlossing volgt. Wie de werkelijkheid als een vijandig gebied beziet, moet, wil hij in leven kunnen blijven, wil hij het chaotische van het alledaagse kunnen bedwingen, kiezen voor verinnerlijking. Meer dan eens heeft Brakman er op gewezen dat hij vindt dat hij behoort tot de tragische traditie van de literatuur. ‘Ik ben de man van de cantates en de elegieën’, zei hij eens[2.].

Zijn uit zes episodes opgebouwde roman, begint met een inleiding, een beargumentering waarom hij juist Ludwig wilde beschrijven en uiteraard ook welk beeld zijn uitgangspunt was bij het schrijven. ‘Een fondantzacht gezicht, een weke mond, later wat aarzelend bepluisd, een glanzende, sterk geonduleerde en overdadige frisuur vormen de entourage van de halfgeloken, dedaigneuze, even boven de horizon wegstarende ogen.’ (pg. 9). Dat gezicht hoort bij iemand die zich niet makkelijk zal aanpassen in de realiteit, het zijn de gelaatstrekken van een estheet: ‘onder de boerige oogleden loert eerder verachting voor al wat ruikt en heerlijk zweet echt bloedt of dissonerend schreeuwt’ (pg. 10). Dat zijn idealen romantisch zijn, zal duidelijk zijn en Brakman heeft die zo moeilijk vatbare kant willen accentueren. Dat Ludwig, slachtoffer van die even onvatbare tijd is geweest, heeft

voor Brakman ook een ethisch gevolg: ‘hoe moeiteloos het banale en gewone, indien vermenigvuldigd met macht en koningschap kan voeren tot zelfverheerlijking en mensenverachting. In die zin is Ludwig (...) evenzeer een actualiteit van de twintigste eeuw’ (pg. 12).

Het knappe van Brakmans roman is dat er meer gesuggereerd

en aangeduid, dan omstandig beschreven wordt. Over de plaats waar Ludwig zijn jeugd doorbrengt, schrijft hij: ‘Er gebeurde daar ook iets met de tijd, in die bergen, ijl en dromerig werd hij uit elkaar getrokken en kwam soms bijna tot stilstand’ (pg. 16). De jonge knaap wordt geminacht door zijn vader, die zijn voorkeur voor het theatrale niet begrijpt. Maar juist aan zijn sterfbed wil hij wèl zitten: ‘Groot gevoel voor theater had hem de wens doen uiten vlak voor het sterven van zijn vader met hem alleen gelaten te worden’ (pg. 29). Daarna komt Ludwig op de troon, een het volk hatende en lakeienminnende vorst, die in contact komt met de componist van de *Lohengrin*, Richard Wagner. De verhouding tussen Ludwig en Wagner is een problematische geweest. Wagner kon de financiële steun uitstekend gebruiken, maar de urenlange gesprekken, beter: monologen van Ludwig over het ‘hogere’ missen. Wagner had een erotische relatie met de vorst, maar buiten het hof een vrouw, zoals Ludwig zijn lakeien had. Zolang Wagner de koning voedde met zijn vaak onzinnige bespiegelingen, bleef de vrede bewaard, over de Lohengrin:

> Maar ik wilde toch iets anders, ik wilde juist uiting geven aan het heimwee daar aan gene zijde, het verlangen van het hogere naar de diepte, de hunkering van de geest naar de omarming, de schaduw van de liefde, dat smachten om door het gevoel te worden omvat en gekend. Mij zweefde voor de geest bitterzoete muziek van liefde en ondergang maar nu... nu is dat heimwee uitgegroeid naar de grote verlossende kracht van de loutering.

(pg. 42). Brakman heeft de breuk tussen beiden toegespitst op de vertolking van de hoofdrol van de *Lohengrin*, Wagner deed de muzikaal meest verantwoorde keuze, terwijl Ludwig een veel jongere en mooiere man op de bühne had willen zien staan. ‘Koningen... nee, en deze was ook niet goed in de bol, een koppel mannenbillen, ja dat deed hem rillen tot in het merg, maar muziek... daar kittelde je op een litteken’ (pg. 55). Wagner werd uit München verbannen, de vijandige reacties van het publiek droegen daar het hunne aan bij en zijn successen zouden elders worden opgevoerd: in Bayreuth bijvoorbeeld. In *Wagner in Bayreuth* beschrijft Brakman die laatste ontmoeting tussen Ludwig en Wagner. Ludwig heeft dan al gekozen voor de illusie, de gekoesterde idealen van voor de breuk en elke toenadering wijst hij bruusk van de hand. Maar na Wagners dood dringt hij aan op een begrafenis in Beieren en met toestemming van weduwe Cosima gebeurde dat ook.

De andere verhouding die bepalend is geweest in Ludwigs leven was die met de acteur Joseph Kainz. Er is een foto overgeleverd van Ludwig met zijn vriend (die ook op de voorkant van *Een sterfgeval in Duitsland* staat) waarop de monarch wat rusteloos naast Kainz staat die met heldere ogen recht in de camera kijkt, zijn ambitieus verradend. De acteur heeft zich niet lang kunnen handhaven in de droomwereld die Ludwig ook in materieel opzicht (paleizen, meren, zwanen) had opgebouwd. München was te provinciaal voor iemand die in Wenen en Berlijn op de planken wilde staan, de grootste rollen wilde vertolken. Ludwig zag in de liefde, niet in de fysieke genoegens van een lakei voor één nacht, maar in een werkelijke verbondenheid, een mogelijkheid tot oplossing van zijn eenzaamheid, maar hij is al bij voorbaat de mindere, omdat hij door zijn positie als vorst *liefde af kan dwingen*, ‘“Kainz”, zei hij schor, “ich wil das du mich liebst”’ (pg. 115) en ‘leed onder de vereenzaming van het uitverkoren zijn’ (pg. 116).

Een ander element waaraan geen enkele Ludwigbiograaf en romanschrijver voorbij kan gaan is de krankzinnigheid die in Ludwigs familie voorkwam. Zijn broer Otto werd opgesloten in een kasteel en boven hem werd een regent geplaatst toen

hij in zijn uitspattingen te ver was gegaan en aan zijn geestelijke vermogens in regeringskringen duidelijk werd getwijfeld. Zowel Venema als Brakman maken een onderscheid tussen de krankzinnigheid van Ludwig en zijn broer. Zijn daden uit zijn laatste levensjaren, Venema beschrijft zelfs de gruwelijke moord op een lakei, zijn geen daden van de verbeelding meer, maar handelingen uit wanhoop, uiterste pogingen om zijn eenzaamheid op te heffen in de hoop dat er iemand was die hem te hulp kwam door zich op gelijk niveau te plaatsen. Hij kòn zijn gang gaan, mensen vermoorden, lakeien vernederen omdat hij wist dat niemand iets zou ondernemen. Dat heeft hem nog eenzamer gemaakt, omdat zijn bereik, en de meeste biografen zinspelen erop dat hij zich daarvan wel degelijk *bewust* was, *grenzeloos* was geworden. Brakman eindigt zijn roman met ‘Een onkoninklijke, wat onwaardige dood, daar hij tot het eind bleef hopen dat iemand hem zou helpen’ (pg. 158).

Van de drie Ludwigromans is die van Brakman het overtuigendst. De combinatie tussen de beschrijvingen van wat er aan historisch materiaal is overgeleverd en ‘inleving’ van de auteur zelf heeft een evenwichtiger resultaat opgeleverd dan in het geval van Ferron en zeker dat van Venema. Dat het schrijven een zéér arbeidsintensief proces is geweest, misschien zelfs wel moeilijker dan bij een volledig fictieve roman blijkt uit wat Brakman erover zei tegen Tom van Deel[3.]:

> Een historische roman schrijven wil eigenlijk zeggen: wat die tijd ons afneemt als overmachtige, ontfutsel ik hém nu eens een keer. Dat is technisch moeilijk, omdat het een omgekeerd proces is. Er is veel munitie nodig. Ik documenteer me dan ook altijd uitgebreid, en van dat materiaal is tachtig procent overbodig, maar ik wil een ruime keuze hebben, een enorm teveel. Want ik moet iets dat dood is weer tot leven wekken en dat kan alleen als ik zeer bepaalde voorwaarden schep. Er is vakmanschap voor nodig om Ludwig een laantje uit te laten lopen.

Het blijft wel een kwestie van accenten, maar hoe historisch is *De blauw-zilveren koning*? De personen die figureren hebben bestaan, een aantal gebeurtenissen heeft zich zoals beschreven is, voltrokken. Maar is de roman een afspiegeling van historische werkelijkheid? Ik meen van niet en in het geval van Brakman zou het ook vreemd zijn geweest. In zijn beste roman, *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* zegt Pouderooyen: ‘Mijn leven lang heb ik altijd daar naar binnen willen stappen waar dat onmogelijk was: in een film, in een boek, in de heilige familie van de kerststal, in het rijtuig van de koningin, een passerende auto met lieve rijke dame of in een eigen herinnering’. Is er nu zo'n groot verschil met een vorst die uit het leven wil stappen van ministers, regeringszaken, familieleden, met één klein stapje naar de wereld van het theater, de plaats waar de grens tussen zijn en schijn niet duidelijk is? Ludwig leeft bij de gratie van de wereld die hij zichzelf schept in zijn verbeelding. Hij vormt zijn liefdes, Wagner en Kainz gaan met hem naar bed maar meer uit opoffering, tegemoetkoming dan werkelijk verlangen. Wanneer Wagner al lang uit Beieren verbannen is, vormen de momenten van harmonie, *van geestelijke en lichamelijke eenwording* des konings houvast. Zoals het eens was, wordt het niet meer, dat het leven verliezen is, in toenemende mate hunkeren naar het onmogelijke, het zijn noties die wel aan meer kunstwerken ten grondslag liggen, maar bij Brakman zijn het de zware ondertonen die altijd meeklinken en haast nooit overstemd worden door een optimisticher geluid.

Ik geloof dat *De blauw-zilveren koning* van alle romans en verhalen van Brakman het best als metaforisch voor het schrijven kan worden opgevat. Een auteur is de schepper van zijn verbeelding, van zijn fictieve wereld. In feite oefent hij daarmee een onbeperkte macht uit, zeker wanneer we afzien van technisch kunnen. Die vrijheid en tijdloosheid, wie schrijft heft, al is het maar voor enkele momenten, het verleden en de toekomst op, of samengevat gezegd: het drukkend besef dat er een

tijd bestaat, is bepalend voor elke vorm van kunst. De auteur kan zich spiegelen aan Ludwig, die zich door zijn positie kan veroorloven geen genoegen te nemen met het bestaande, die zijn verbeelding zelfs kan concretiseren, zoals een schrijver op papier, die zich, kortom

onbegrensd weet.

'Vaak laat ik me rijden Otto, 's nachts, dat schudden van de koets verlost me van mijn nachtelijke onrust en schenkt me een eindeloze voorraad herinneringen' zegt Ludwig tegen zijn broer. Hij wil herinneringen hebben, hij wil iets anders waarnemen dan hij ziet. Ludwig is ook de man die lijdt aan zijn lichamelijkheid en ook dat is een karakteristiek Brakman-gegeven, misschien nog het mooist tot uiting komend in *De biograaf* waarin een souffleur materiaal verzamelt voor een biografie over de acteur Dudok en zijn herinnering van diens band met de acteur dwingt hem om alle dingen fysiek te ervaren. Over de kwelling van het gekluisterd zijn aan het eigen vlees en niet slechts de geest zegt Ludwig tegen Kainz:

> Deze grot is mijn lichaam, slechts als bruid te betreden, in rouw slechts te verlaten. Daartussen illusies, zoals de droom dat mijn lippen over een harde smalle rug stroomafwaarts zouden kunnen drijven als een gouden gondel op een rivier, of het speuren naar lichtblauwe aderen onder een witte huid en het volgen daarvan met mijn koninklijke vingertop, of het houden van een marmerkoude voet in warme schoot en handen. Gedrenkt zijn we in onze humores, verdrietig en ellendig vereenzaamd in onze lijven maar in de poëzie ontstijgen we die vochtige, kleverige broedplaats.

(pg. 118). Brakman kan die melancholie, het onvervulde gevoel voelbaar en tastbaar maken, hij is dan ook geen karig auteur die genoegen neemt met karige, schrale, afgebeten zinnen. Als hij een barok auteur genoemd wordt - en in hoeveel recensies wordt daar niet gewag van gemaakt - dan barok in de zin van (ver)beelden uitbuitend en niet als mateloze beeldenopstapelaar. Soms wordt hij bedreigd door het exurbitante, in het verhaal 'Karels dwaling' overheersen de beelden en vergelijkingen zozeer dat inzicht wel bemoeilijkt wordt:

> De blik van de koning rustte op de gekreukte en gebobbelde stafkaart, een wormenpot van wegen en sluippaden tussen onhandig getekende bossen en heuvels, maar de aanwezigheid van de beide generaals drukte zwaar op de dromerige mogelijkheden van al deze dwaal- en zwerftochten.

(pg. 90). Maar waar hij afgewogener schrijft en dat is op veel plaatsen in zijn werk, is Brakman de auteur die een overvolle, wat lome en zware wereld zó vult dat er maar één conclusie mogelijk blijft, en dat is ook de slotzin van zijn indrukwekkendste boek: 'Hoe leeg is alles' (*Madame Bovary*).

Eindnoten:

1. In: T. van Deel: *Bij het schrijven*, Amsterdam 1979, pg. 80
2. Uitspraak van Willem Brakman gedaan tijdens literaire avond in Leiden op 10 februari 1981
3. In: T. van Deel: *Bij het schrijven*, Amsterdam 1979, pg. 98

Bernardien Leichsenring
'Betekenis als fijne essentie tot in het kleinste detail'
Een dringend beroep op de lezer

Tijdens een lezing over de relatie schrijver-realiteit-werk, die Brakman in het najaar van 1979 heeft gehouden, maakte hij een opmerking die als 'waarschuwing' zou kunnen dienen voor ieder die een roman of verhaal van hem leest. Na een inleiding volgde een poging tot beantwoording van de 'vraag hoe een schrijver (...) aandacht kan vragen voor en getuigen wil van het nietige stukje leven dat hij vertegenwoordigt'. Een poging want 'Het zal duidelijk zijn dat ik dit doe in het wat sombere maar uiteindelijk niet eens onplezierige besef dat waar u mij verstaat en sprake moet zijn van een misverstand en wat u begrijpt te weinig is.'

Volledig begrip van dat heel wezenlijke aspect van het schrijverschap wordt bij voorbaat uitgesloten. Geen unieke opvatting van Brakman, maar wel een die blijkbaar de verkoopcijfers van zijn werken beïnvloedt. Het lezerspubliek heeft een voorkeur getoond voor schrijvers die geen twijfels laten bestaan over de interpretatie, die streven naar volledig begrip. Tot deze categorie behoren o.a. de autobiografische auteurs in engere zin, die het ik van begin tot eind centraal met de bedoeling zo nauwkeurig mogelijk mee te delen wat dit ik ervaart en hoe het hierop reageert. De ik omringende werkelijkheid fungeert slechts als agens, als bron van waaruit alle impulsen op het ik afkomen, zonder wisselwerking.

Bij een schrijver als Brakman staat niet het ik centraal; wel wordt het individuele geanalyseerd tot op de individueelste kenmerken en drijfveren, maar dit leidt niet tot bevestiging van een uniciteit. Integendeel, de conclusie is steeds dat zelfs het extreemste in een individu herleid kan worden tot algemeen menselijke verschijnselen, gevolgen van bijna wetmatige processen die zich voltrekken in de chaos van het bestaan en in de psyche. Hoewel vele van Brakmans personages in hoge mate egocentrisch zijn, plaatst hij hen in een perspectief waarin het individu noodzakelijkerwijs zowel veroorzaker als resultante is van beweging in en verandering van de hem omringende werkelijkheid.

Generaliserend kan gesteld worden dat de eerstgenoemde groep schrijvers de werkelijkheid begrenst en reduceert tot een ik-wereld om daarin duidelijkheid te doen ontstaan, terwijl de andere categorie een zo ruim mogelijk perspectief creëert om in de veelheid een zekere ordening, en daardoor enige duidelijkheid zichtbaar te maken. Vanzelfsprekend is een dergelijk perspectief oneindig en blijven ordening en duidelijkheid onvolledig.

Zo is er ook in Brakmans proza nogal eens aanleiding tot misverstand, maar wie eenmaal bereid is zorgvuldig kennis te nemen van de inhoud ontkomt nauwelijks aan het intrigerende en dwingende beroep van de schrijver op al die activiteiten die een naar begrip strevend lezer maar kan ontwikkelen. Het 'niet onplezierige besef' dat volledig begrip niet uitgesloten is groeit bij de lezer, hoewel hij tenslotte toch 'wat somber' - of wrevelig - het misverstand moet erkennen (wat de schrijver waarschijnlijk genoegen zal doen).

Het misverstand dat ontstaat op het moment dat de lezer over te weinig informatie beschikt om zekerheid te krijgen over de juistheid van de interpretatie, is een voor de schrijver onontbeerlijk misverstand. Zoals dat voor veel auteurs geldt, is ook voor Brakman het schrijven een noodzakelijk proces, een poging de kloof tussen het ik en de wereld, de vervreemding en de werkelijkheid te overbruggen. Voor het herstellen van die eenheid is het begrip van de lezer een vereiste, maar

> ik heb de lezer natuurlijk ook nodig als ontkenner, ik heb het misverstand ook nodig, want in het misverstand - in het niet herstellen van die eenheid - ligt de wrijvingsenergie die creativiteit oplevert. Ik heb de lezer dus op een buitengewoon dubbelzinnige manier nodig.

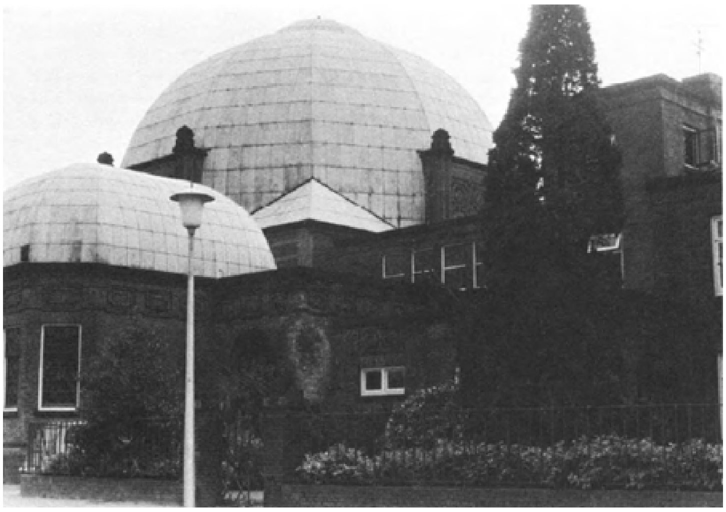
Voorwaarde voor zowel Brakmans beoogde effect als voor een acceptabel leesrendement is, dat in het proza een juiste verhouding aanwezig is tussen expliciete en impliciete informatie, tussen wat verteld wordt en wat ongezegd blijft. Die verhouding functioneert zodanig dat het werk in hoge mate inzichtelijk en doordringbaar is, mits men het intensief leest. Verveling door een al te grote duidelijkheid en irritatie door hinderlijk opvallende ‘wegwijzers’ die de lezer te nadrukkelijk attenderen op structuur, bedoeling enz., zijn bij het lezen van Brakmans proza uitgesloten.

De auteur richt zich tot de pluizers; het gebruik van naslagwerken wordt door hem verondersteld, want wie weet zonder hen de betekenis van bijvoorbeeld ‘Bedlam’, de titel van een van de verhalen in *Vijf manieren om een oude dame te wekken.* De meerduidigheid van dit woord - Engelse verbastering van Bethlehem, de naam van het oudste Londense krankzinnigengesticht - heeft een belangrijke functie voor de interpretatie van het geheel, naast de verklaringen die door de inhoud worden gegeven. Meerduidige titels en namen is een van de vele middelen die de schrijver gebruikt om het ‘onuitputtelijk verband der dingen’ zichtbaar te maken.

‘De vorm maakt de stof tot inhoud’ is een kernuitspraak van Brakman als hij over de vorm spreekt, een onderwerp dat hem blijkbaar voortdurend bezighoudt en een aspect in zijn werk waaruit een onvermoeibaar en gedreven perfectionisme blijkt. De vorm is pas goed als daardoor ‘het onuitputtelijk verband der dingen, samenhang, betekenis als fijne essentie tot in het kleinste detail’ oplichten. Door structuren in ruimte en tijd, door parallellen, symmetrieën, verwijzingen naar zowel im- als expliciete gegevens, connotaties en verwisselingen in de stijl transformeert de stof tot inhoud, de fabel (- het tot

Linksboven: Wim vertellend aan z'n dochtertje Paulien, Den Haag, Meppelweg 1960.

Rechtsboven: Brakman en zijn vrouw 1977.



Midden: De synagoge van Enschede en het aangrenzend woonhuis van de schrijver, 1977.

Rechtsonder: De werktafel, 1977.

uiterste relevante geabstraheerde geheel van gebeurtenissen in logische en chronologische volgorde -) tot het door interpretatie voltooide geheel van betekenissen.

Op geraffineerd onopvallende wijze worden voortdurend nieuwe perspectieven geopend, nu eens direct leidend tot een inzicht, dan weer tot een kruispunt van mogelijkheden waar de lezer zonder verdere aanwijzingen vertwijfeld wordt achtergelaten. Het vormproces voltrekt zich naar het punt van de hoogst mogelijke subtiliteit, daar waar een mogelijke interpretatie slechts wordt opgeroepen, bijvoorbeeld met een gegeven als '... hij verloor zich in vage herinneringen.'

Dergelijke subtiele, evocatieve mededelingen, waarin 'betekenis als fijne essentie' oplicht, zijn voor het begrip van het geheel bijzonder belangrijk. Interpretatie ervan is alleen mogelijk door combineren en associëren, maar juist door deze vorm van interpreteren kan de kern van wat Brakman te zeggen heeft, genaderd worden. In het geheel van wat ongezegd blijft, in wat gesuggereerd en opgeroepen wordt, ligt die kern besloten. De geldigheid van deze constatering wil ik interpreterend en met het geciteerde zinsfragment als uitgangspunt aantonen.

'... hij verloor zich in vage herinneringen'. Dit wordt verteld over een verpleger, Schenk (in het verhaal 'Bedlam' uit *Vijf manieren om een oude vrouw te wekken*), nadat hij door een luikje naar een zwakzinnige patiënte heeft staan kijken. Wat hij heeft waargenomen zijn een geur van parfum en de vrouw, een trippelend kirrend wezen met ronde vormen en een overdadig opgemaakt uiterlijk. 'Zacht misselijk' keert hij zich van het beeld af.

Van welke aard zijn zijn herinneringen? Over het verleden van Schenk wordt vrijwel niets verteld, maar door informatie over zijn beleving van de werkelijkheid wordt het mogelijk bepaalde verbanden te leggen. Hij houdt ervan om 's morgens even alleen te zijn in het park van de inrichting: 'Het park lag dan nog stil en ingekeerd en geurde naar alle vakanties uit zijn jeugd.' Hoewel de schrijver uiterst sober is in zijn feitelijke mededelingen, kan men zich een wezenlijk beeld vormen van de verpleger: natuurgevoelig, humaan, beschouwend en gelovig, maar enigszins 'besmet' door het dagelijks contact met de geesteszieken. Hij heeft een bezwaard geweten door allerlei zaken die hij in en om het krankzinnigengesticht waarneemt, zoals de door de directeur ontworpen therapie die een volstrekt zinloze 'Sisyphus'-arbeid voor de patiënten betekent, en het feit dat eerder genoemde patiënte onder het mom van huishoudster als 'bedlam' wordt misbruikt.

Door deze voor Schenk ontoelaatbare toestanden krijgt het al wekenlang dreigende onweer voor Schenk een apocalyptisch karakter. Voortekenen wijzen op Hemelse straf, nà het chaotische, tumultueuze gebeuren is de wereld als nieuw.

> Tussen wouden, over een maagdelijk groene weide, gleed een paarse schaduw en in die schaduw dwaalde een stralend wit lam. Onvergelijkelijk alleen was het, maar uit de woudrand trad een man en stond in de zon en om hem heen bewoog de wereld in glanzende legpuzzlestukken.

Deze paradijselijke beelden zweven Schenk voor de geest, en dan ziet hij de patiënte die eerder een gevoel van misselijkheid bij hem had teweeggebracht. Nu, na de reinigende 'zondvloed' is zij een symbool van schoonheid, zuiverheid en onschuld, met 'haar voluit gespreide handjes en hun uiterst gevoelige bewegingen, en een vreemde traagheid doorstroomde hem, een zonnige loomheid, waarin her en der kloppende netwerkjes, intieme rode holten, stukjes warme huid.' Hij voelt dezelfde reactie als hij eerder bij het kijken naar een grote, bonte vlinder had.

‘Wat ben je lief’, zegt Schenk tegen deze ‘Eva’ zonder kennis van goed en kwaad, het dwalende witte lam. Haar reactie maakt een eind aan zijn illusie: ‘... en natuurlijk kirde en koerde de lach omhoog, maar al landelijk tinkelend en parelend.’ Zo lokt ze onwetend de bedreiging van haar zuiverheid.

Schenks ideaalbeeld van de vrouw is dat van de zuivere natuurlijkheid waarbij de omstandigheid dat een normaal functionerend verstand afwezig is niet toevallig is. Verstand en onschuld sluiten elkaar uit. Dit is de gedachte die de schrijver hier heel even laat meespelen. Wat Schenk zich herinnerde was waarschijnlijk een ooit door hem beminde vrouw, een relatie die door een bepaalde verhouding tussen gevoel en verstand stukgelopen is.

Vanzelfsprekend is dit een subjectieve interpretatie, met alle risico's van dien, maar ze raakt de kern van het thema en een van de onderliggende thema's van de bundel. Thema is het individuele verlangen naar geluk, onderliggende thema's worden gevormd door de verhouding tussen het gevoel en het verstand bij dit verlangen en het begrippenpaar kunst en leven. *Vijf manieren om een oude dame te wekken* bevat een ‘boodschap’ aan een ‘oude dame’, namelijk dat die verhouding zelden zodanig is dat ze een redelijk kans op verwezenlijking van het geluksverlangen mogelijk maakt. Brakman geeft met al zijn personages uit de bundel voorbeelden van een minder of meer overheersen van òf het gevoel òf het verstand, waarbij zij die een hoger doel in het leven nastreven, met name de kunst, de beste kansen hebben om een zekere staat van harmonie en geluk te bereiken.

Wat de ‘oude dame’ bovendien moet inzien, de reden waarom zij gewekt moet worden, is dat ieder mens het recht en de vrijheid heeft zijn of haar individuele verlangen naar eigen aard en inzicht te proberen te verwerkelijken. Zij wil namelijk haar eigen overtuiging en visie met betrekking tot zinvol leven op een ander overbrengen, waardoor ze die ander îedere kans op geluk ontneemt. In een korte beschrijving van representanten van uitersten onder de ‘gelukzoekers’, waarin tegelijkertijd - weliswaar onvolledig - de thematische samenhang in de bundel is te constateren, zal de ‘oude dame’ nader ‘aangewezen’ worden. Jim, de geniale jongeman uit het verhaal ‘Liefde als amore’ maakt alles, ook zijn niet geringe intelligentie, ondergeschikt aan zijn verlangen naar een onaardse staat van geluk. Tijdens zijn obsessionele streven hiernaar houdt hij geen rekening met zijn aarde-gebondenheid en moet dit met de dood bekopen.

De beeldhouwer Epnet uit hetzelfde verhaal is in alles Jims tegenpool. Onder andere zijn harde, armoedige verleden heeft hem gesterkt in zijn streven om kunstenaar te worden. De stem van dezelfde zangeres waardoor Jim zich bewust werd van zijn bizar verlangen, was voor Epnet lang geleden een inspiratiebron van onschatbare waarde. In zijn leven is geen plaats voor een partner, hoewel hij zich wel vermaken kan met een vrouw: ‘Wat een wijf’, zegt als hij naar een opera-zangeres staat te gluren, ‘om patat en paling mee te eten, met om de smakzoen een jenevertje!’

Vrouwen voor enig vertier, maar de kunst is zijn leven.

In de verhalen ‘Het kind dat wij waren’ en ‘Oorsprong en doel der geschiedenis’ komen ‘gewone’ mensen voor, mensen die het voor hun geluk vrijwel uitsluitend moeten hebben van de relatie met een ander. Volgens de visie die uit de bundel spreekt, zijn zij die geen doel in hun leven hebben waardoor ze boven verlangen naar liefde en warmte kunnen uitstijgen, de meest kwetsbare mensen. Een leven lang ongelukkig door een verloren gegane jeugdliefde (‘Oorsprong en doel der geschiedenis’) of zo sterk verlangen naar de warmte die nooit ontvangen is dat het leidt tot onbegrepen, afwijkend gedrag (‘Het kind dat wij waren’), dat kan het lot zijn van ‘gewone’ mensen. Wie niet kàn verlangen naar geluk zoals de meeste mensen met een normaal functionerend verstand, is een zwakzinnige als de patiënte uit ‘Bedlam’. Niet gehinderd door de rede, door een zedelijk besef, is zij al dartelend en zingend het ‘gelukkigste’ vrouwelijke personage uit de bundel, waar de directeur

van de inrichting zijn voordeel mee doet. De verteller noemt hem een ‘Boris Boef’. Hij is tijdens het onweer bang voor het onverklaarbare oergeweld dat hij ook als een veroordeling van hogerhand ervaart. Radeloos zakt hij biddend op de knieën, maar zodra alles voorbij is, toont hij zich

weer 'de oude'.

Heel wat gecompliceerder in hun gevoelens en gedrag zijn de personages uit 'Portret van een dame'. Twee ervan voeren een innerlijke strijd tegen een verlangen naar liefde, de oudste, een vijftigjarige lerares hoopt al lang tegen haar verstandelijke inzicht in, dat haar liefde voor een even oude mannelijke collega beantwoord wordt. Zij kent deze man goed en weet ook wel dat hij een charlatan is, maar ze kan haar wanhopige gevoelens desondanks niet beteugelen. De andere vrouw is ongeveer tien jaar jonger en erg aantrekkelijk voor de leraar die allerlei pogingen doet zichzelf als een vriend aan haar op te dringen. Afgezien van het feit dat deze man onmogelijk een vriend voor iemand zou kunnen zijn, is de door hem bewonderde vrouw onbereikbaar. Uit angst voor de veranderingen die door de liefde kunnen worden veroorzaakt, verdringt ze haar gevoelens. Ze wil zijn en leven als haar moeder, de oude mevrouw Madrassi, evenwichtig, zeker en verheven boven al het gewone gedoe van mensen, het 'gekissebis'. Het gevolg van haar tweestrijd is dat ze onophoudelijk wordt heen en weer geslingerd tussen verstandelijk streven naar een 'vol' leven als kunstenares en het verlangen bij de ander te horen.

De man waar de lerares zo graag wat aandacht van zou willen krijgen beweert van mensen te houden, belangstelling te hebben voor hun psychische geaardheid. Tegen zijn collega heeft hij eens gezegd niet van mensen van zijn leeftijd te houden: '... verbeende, verdorde harten, woestijnen van de geest.' Het blijkt dat hij vooral geïnteresseerd is in mooie of jonge vrouwen, dat zijn zijn middelen waarmee hij zichzelf voortdurend moet bevestigen. '... jij hebt werkelijk geen idee van het geweld en de wreedheid in de menselijke natuur', verwijt hij zijn collega. Intussen probeert hij zich in te dringen in het bestaan van een vrouw, gedreven door egocentriciteit en ijdelheid en door middel van een wroetende, psychologische interesse.

In de schaduw van haar echtgenoot, een kunstschilder, desondanks gelukkig en overtuigd de weg naar een 'vol' leven te bewandelen, zo heeft mevrouw Madrassi altijd geleefd. Nu is ze weduwe en haar bestaan wordt overheerst door de aanwezigheid van de talloze schilderijen van haar echtgenoot, de bewijzen van een levensvisie. Mevrouw Madrassi is een sterke persoonlijkheid die een grote invloed op haar dochter heeft en deze klampt zich in haar onzekerheid aan de moeder vast. Het feit dat de dochter enigszins opleeft onder de aandacht van de leraar, vervult de oude dame met ongerustheid; zij verwacht dat haar kind een kunstenares zal worden, maar haar atelier '... was niet de levendige rommel van een ruimte waarin werd gewerkt, maar die van het oppakken en weer laten vallen, van het lusteloos opzij schuiven en niet weten waarheen.'

Het heeft geen zin mensen te 'bekeren' tot het kunstenaarschap als het verlangen naar iets anders uitgaat. Dat is wat de 'oude dame', mevrouw Madrassi zou moeten inzien. Haar dochter zal net als alle andere personages in de bundel het geluk moeten beproeven en daarbij niet te voorkomen risico's lopen, zelfs voorgoed verloren kunnen gaan voor de kunst. Twee verhaalfiguren zijn redelijk gelukkig te noemen: Epnet en mevrouw Madrassi, beiden dankzij hun hoger ideaal in het leven, de kunst. Al met al een vrij sombere, maar realistische visie die Brakman in deze bundel verhalen meedeelt, hier en daar 'verlicht' door relativerende humor en verlevendigd door uitbundige, suggestieve woordstromen. Ondanks de ernst van de door Brakman gesignaleerde werkelijkheid en ondanks het veeleisende karakter van zijn proza is het een plezier om erin door te dringen totdat je enigszins een besef krijgt hoe serieus de schrijver zijn opvattingen over het schrijverschap, over de vorm probeert te realiseren.

Met het bovenstaande heb ik slechts een paar aspecten uit een vrijwel onbegrensd geheel gelicht en daarmee 'het onuitputtelijk verband der dingen' en de 'betekenis van het kleinste detail' willen aanwijzen. Ook dat moet per definitie onvolledig zijn.

G.J. Kleinrensink

De verteller bij de waterval
Over het werk van Willem Brakman

I

Ik had me inmiddels zo ver in zijn werk ingegraven dat ik er de hoofdprijs in de literaire Brakman-quiz mee had kunnen winnen. Maar ik zag er uit als een Brakman-patiënt en deed niet mee:

> De dingen wilden niet verdwijnen, hingen allemaal samen. Het was als met het afval van ruimtereizigers dat maar om hen blijft zweven. Steeds zwaarder werd het te leven, tot stikkens toe hing alles samen. Alles kreeg onoverzienbare betekenissen, alsof steeds meer steeds verder uit elkaar viel,

constateert de hoofdpersoon uit *Het godgeklaagde feest.* En Pouderoyen uit *Het zwart uit de mond van madame Bovary* zegt tegen zijn arts: 'Ik heb een hoofd als een vuilnisbelt, een gebergte voor de weggooi, klapperend en flapperend in de avondwind. Soms maakt dat wel gelukkig, meestal niet.' Een feilloze diagnose, zoals verder uit dit artikel zal blijken, maar afkomstig van de patiënt zelf.

Ik slaagde er niet in de reeksen motieven, symbolen en in elkaar overlopende standpunten onder één noemer te brengen. Met de chronologische beschouwing en de methoden van Dresden tot Bleich kwam ik geen stap verder. Alleen de provocerende Jauss (1970) had iets bruikbaars: waardering en lezersoordeel zijn belangrijker dan het almaar volgen van de schrijver door zijn labyrint. Maar ik wist ook dat ik een werk van Brakman pas bij herlezing kon gaan volgen en op waarde schatten. Daarna wou elk boek aan waarde, ik ontdekte dan steeds meer verbanden en ook dat elke nieuw werk in het vorige werk sluimerende aspecten deed oplichten waardoor ook dat herlezen kon worden.

Zo verloor ik mij in een labyrint van corresponderende beelden en bijna identieke ontwikkelingen. Waar bleef ik met mijn waardering? Ik raakte ingesponnen, kon me niet omdraaien of vond weer een aanknopingspunt, nergens iets om me tegen af te zetten, geen begin, geen einde. Ik vond niets om te bestrijden, maar wel iets dat ik niet zou willen: dat het me zou vergaan als Pouderoyen met *Madame Bovary*, dat op die manier de Brakman-wereld zich in de mijne zou nestelen. Op het hoogtepunt van het bedoelde boek ervaart de hoofdpersoon immers de verbeeldingswereld van Flaubert als zijn eigen realiteit: 'Een wereld die men eigenlijk nooit mag betreden, een wereld waarover alleen verteld wordt.' Op de manier kwam ik er toe om het vertelde aspect van deze wereld te bestuderen.

In *De biograaf* staat een prachtige scène waarin Dudok zijn toekomstige biograaf in retorische bewoordingen waarschuwt voor de invloed van Shakespeare:

> Maar hoe is het met uw brein gesteld? Is het in de macht van deze Shakespeare, doortrokken met het zuur van de misantropische blik? Meen niet dat het oog hebben voor het afstotende tot diepe gedachten voert, verborgen betekenissen aan het licht brengt, omdat u blijft kijken waar anderen de blik afwenden.

Uit de welsprekendheid en de ironie van het betoog is overigens op te maken dat hij Shakespeare eerder prijst dan afvalt, maar daar gaat het niet om, en evenmin

om het redden van de prille geest van zijn jeugdige toehoorder. Wel komt hier Dudok centraal te staan als een indrukwekkend verteller, een verteller die belangrijker is dan zijn onderwerp. Uit het boek blijkt overigens dat alle toneelteksten die Dudok speelt alleen dienen ter meerdere glorie van zijn persoon. 'Dat hij van niemand anders hield dan van zichzelf', wordt er over hem opgemerkt.

Minder spektakulair maar indringender is de invloed van de vader op de zoon in het verhaal *Typograaf.* Van deze onheilsprofeet en angstige levenshater heeft de zoon het gezicht geërfd, ook natuurlijk omdat hij op hem lijkt en in zijn spiegelbeeld vaak zijn vader herkent (de geest van de vader: er zit een aardige Hamlet-variant in dit verhaal).

Uit deze voorbeelden blijkt dat Brakman belang hecht aan inlevingsvermogen en overredingskracht als thema's; het zal niemand verwonderen dat dit ook de coördinaten zijn van de relatie tussen Brakman en zijn lezer. Van de hoofdpersonages kan verder nog genoteerd worden dat het kunstenaars zijn, vertellers, praters ofwel figuren met een bijzonder ontwikkeld gehoor of gezicht. Bij allen is de verbeelding of het voorstellingsvermogen sterk ontwikkeld. Het centrale thema van Brakman is de problematische verhouding van de personages met hun omgeving (vader, moeder, wereld), en hun rijke verbeelding speelt daarin een belangrijke rol. Verderop zal ik nog behandelen hoe deze problematiek grenst aan de verhouding van Brakman tot zijn werk, dat wil zeggen aan die van de verteller tot zijn verhaal. De verteller - de vertelinstantie - hoe personaal ook, overkomt waarschijnlijk niet wat de aangrenzende hoofdpersoon overkomt: het kwijtraken van de greep op de eigen verbeeldingswereld. Dat laatste is met name het geval bij de figuren Oud, Pouderoyen en Glubke. Het voorstellingsvermogen en de behoefte daarna te handelen en er over te praten, staat bij de genoemde figuren garant voor een uitzonderingspositie. 'Glubke voelde zich niet thuis onder de mensen (...) hield niet van mensen, voelde zich tussen hen niet op zijn gemak, ervoer zichzelf op een vreemde, bijna nootlottige wijze van hen gescheiden.' Een zeer herkenbare ervaring, maar het grote visioen - het oordeel - is dat voor mij toch weer niet. Stein, uit *De opstandeling*, voegt daar bovendien aan toe (in een gesprek met Til over zijn eigenliefde): 'Vergeleken bij een gezond levensbeeld is iedere foutieve, gefrustreerde, geperverteerde, neurotische of wat voor psychopathische wereldbeschouwing dan ook kleurrijk en boeiend...'.

Hier moet ik het dan hebben over het subtiele dat de schrijver als karakteristiek voor zijn werk heeft genoemd. In een radiogesprek met Gregoor gaf hij als verklaring dat het daarbij ging om proza waarin met fijn onderscheidingsvermogen alle mogelijkheden van een situatie of redenering werden aangestipt. Deze benaderingswijze lijkt veel op de fenomenologische methode waarbij het object losgemaakt uit zijn context rustig van alle kanten bekeken kan worden; de onthechting zorgt ervoor dat niet één betekenis van doorslaggevend belang hoeft te worden. Ik zal daarvan een paar voorbeelden geven. Zo is

er een subtiele gedachtengang nodig voor de verklaring van de titel van *Debielen en demonen.* De eerste veronderstelling dat er twee van die groepen in het boek rondlopen is al niet helemaal juist. Brakman heeft de woorden debiel en demonisch uit hun lexicale context gelicht en ze voorzien van aanvullende betekenissen. Het boek gaat over het debiele en het demonische dat zich beurtelings in één personage voor kan doen. Debiel staat zowel voor achterlijke, als voor het onschuldige niet door rede verpestte denken: er zit een negatieve en een positieve pool aan. Het demonische is weliswaar het kwaadaardige, maar vooral het kwaadaardige dat niet als zodanig bedoeld is (de voedselvoorziening van buurman Ad leidt tot macht over de ik-figuur; het onnadenkend met een Duitse kompas rondlopen door de ik-figuur leidt tot arrestatie van een sympathieke overbuurman).

Tot subtiliteit dwingt de titel van *Vijf manier om een oude dame te wekken* (ík kom er niet uit); natuurlijk ook de beoordeling van Glubke's oordeelsvermogen. Ook laat zich het subtiele demonstreren aan de slotzinnen die bij Brakman zowel ter afsluiting en als heropening van de zaak dienen. De slotzin van *Fotograaf* is er zo een die tot herlezing noopt, maar dan in het licht van de laatste gegevens over de ouders: ‘Het wordt tijd dat ik hen vergeef’, en dat bij zoveel zorgzame aandacht voor hun portret. Meer ingrijpend is de slotzin van *Kind in de buurt* waarin de vrouw van Jan Oud het sterven van haar man in twijfel trekt met de opmerking: ‘Jan, overdrijf toch niet zo’. Cynisch, maar de lezer die onthouden heeft dat zij hem als géén kende, vraagt zich nogmaals af waarin Oud echt was, en, sterft hij wel?

Naast de verteller beschikken de personages zelf ook over een subtiel onderscheidingsvermogen; bewijs daarvoor is het werkwoord ‘overwegen’ dat regelmatig voorkomt in situaties waarin beslist moet worden.

Het principe van de subtiliteit betekent bij Brakman een terzijde-stelling van laat ik maar zeggen het principe van de waarheid, in de zin van de enig juiste mogelijkheid. Brakman is geen schrijver van ideeënromans, geen geëngageerd schrijver. In het verhaal ‘Water als water’ staat het zo:

> Wat waar is, is slechts min of meer duidelijk, wat van belang is wordt al duidelijker, en van belang is zeker de mens die ge denkt te zijn. De waarheid, die chaos van heldere verschrikkingen om onze dierbare illusies heen, is natuurlijk belangrijker; zij is van alle tijden maar gelukkig niet *voor* alle tijden.

Van belang is de mens die ge denkt te zijn, is een thematische zin in het werk van Brakman. De eigen verbeelding is het instrument dat ervoor zorgt dat je een idee hebt van de mens die je bent.

Dit continu bij zichzelf zijn van het subject loopt de kans de greep op de werkelijkheid te verliezen. Het is iets demonisch om voorbijgaand aan rede, ruimte en tijd de werkelijkheid naar eigen hand te zetten, het getuigt anderzijds van grote geesteskracht. Maar waar de verbeelding aan de macht komt, dat wil zeggen niet meer in staat is zich iets van de realiteit als corrigerende factor aan te trekken, richt deze zich ten gronde. Dit geldt niet alleen Oud en Pouderoyen, maar ook al het sektarisme van de jaren zeventig. Oud verdwijnt in een kindermoordenaar, Pouderoyen in een personage uit *Madame Bovary.* Knopf kan de afstand tot de bewonderde Dudok niet meer bepalen en staakt zijn poging om een biografie te schrijven. Ellen Kok gaat onder in haar moeder, de matriarch Madrassi (Portret van een dame).

Rest nog de vraag hoe de verteller zelf met zijn verbeeldingswereld omgaat. Hoe slaagt hij erin om de situatie waarin zijn personages in moeilijkheden raken de baas te blijven?

Dat hij er in slaagt hoeft geen betoog, Brakman schrijft nog steeds en wordt gelezen, toch moet deze gang van zaken niet vanzelfsprekend zijn, zoals ook het bestaan van een literatuur niet vanzelfsprekend kan zijn, van literaire kritiek evenmin. Alle traditie in deze zaken neemt de behoefte aan eigen doordenking weg. Toch is de traditie moeilijk misbaar want tegen de achtergrond van de Europese romantraditie bijvoorbeeld wordt het werk van Brakman veel begrijpelijker.

Het minst opvallend experimenteert Brakman in zijn historische romans. *De gehoorzame dode* - hét boek over Lazarus en zijn meester - is een zo realistisch boek, vooral door de nuchtere opstelling van de hoofdpersoon, dat de voor de hand liggende religieuze vervoering geen kans krijgt. De befaamde scène onder het kruis - traditioneel een tragisch hoogtepunt - is in alle opzichten een anti-climax. In het Ludwig-boek is het de perspectiefwisseling tussen Wagner, Ludwig en Kainz die het uitbreken van de voor de hand liggende passie voorkomt; in het geheel is de afstand tussen verteller en personage hier tamelijk groot: het woordgebruik is voor dit onderwerp tamelijk zakelijk, de zinnen zijn relatief lang en beheerst, het vertellen overheerst het uitbeelden. Dit alles in tegenstelling tot een verhaal als 'Liefde als amore'. Een uitzondering vormt het verhaal 'Karel's dwaling' omdat daarin de ongekamde verbeelding van Karel XII van Zweden wordt getoond, een hachelijke onderneming die mede door de kortheid van het geheel in toom wordt gehouden. Mijns inziens ontbreken hier voor de lezer de premissen die Karel's uitspatting voor de lezer acceptabel maken. Maar Brakman is dan ook geen schrijver van psychologische romans. Dit alles neemt niet weg dat in dit historisch gedeelte de inzet van het inlevingsvermogen wel bijzonder groot moet zijn.

In het niet-historische deel van het oeuvre hanteert Brakman behalve de bovengenoemde ook andere middelen om de verbeeldingswereld in goede banen te leiden. De voornaamste hiervan zijn de ironie en een veel persoonlijker taalgebruik waarin de hand van de verteller soms zichtbaar aanwezig is. Wat het beeldend vermogen van Brakman vermag, blijkt ten volle uit *Het godgeklaagde feest*; daarin wordt met voorbijgaan aan rede, ruimte en tijd als in een 'stream of consciousness' de gedachtenwereld van de hoofdpersoon open gelegd. Als geen is Brakman in staat de taal naar zijn hand te zetten, om aforistisch te formuleren en zijn verhaal als het ware slechts aan te stippen met behulp van metaforen en metonymia, een procédé dat veel gezeur voorkomt ('De markiezin ging om vijf uur uit'), maar voor de lezer veel problemen op kan roepen in het geval hij de ware toedracht wil weten. Bijvoorbeeld of Jan Oud dat meisje echt vermoord heeft, maar daar gaat dat boek niet over.

Wat vormbeheersing en schrijftechniek betreft kan in Brakman's werk een ontwikkeling gezien worden. Er is zelfs een zekere breuk tussen het werk van de jaren zestig en dat van het afgelopen decennium. In de eerste fase vertelt Brakman trager, uitvoeriger en is hij realistischer: hij regisseert zijn werk nog niet zo. Met het irrationele experimenteert hij nog. In 'Aner hysteros' en *Debielen en demonen* plaatst hij het, wellicht uit voorzichtigheid, nog buiten het verhaal in de epiloog, terwijl *Het godgeklaagde feest* veeleer een explosie van het irrationele laat zien. In het werk na 1970 wordt het irrationele geïntegreerd in de verhaalrealiteit. Verder is er na 1970 een sterke fragmentarisering van het verhaal te constateren. Daarvoor bestaan de romans uit relatief lange hoofdstukken of fragmenten en zijn de verhalen soms meerdelig, de toename is niet gering. De thematiek verandert bij dit alles niet essentieel, wel de belichting die deze krijgt in een stijl die subtieler onderscheidt, meer met stemmingen, kleuren, synestesie en detail werkt. Frappant is het toenemen van de ironie. Met deze verfijningstechnieken gaat wel een uitsplitsing van de

thematiek gepaard, zo komen belangrijke aspecten uit de verhalen na 1970 uit de romans van voor die tijd: met name uit: ‘Fotograaf’, ‘Typograaf’, ‘Het kind dat wij waren’ en ‘Een zeker onbehagen’, waarvan het thema al in *De opstandeling* voorkwam.

De essentie van deze ontwikkeling is de toenemende aandacht voor de vormproblematiek. Eén aspect daarvan is de verschuiving van vertellen over, naar laten zien van. De romans

De opstandeling en *Come-Back* laten zich op dit punt goed vergelijken. Beide behandelen nagenoeg hetzelfde onderwerp: iemand die niet geaccepteerd wordt om wat hij is, een man met bizarre verbeelding die daar graag over praat. In *De opstandeling*, dat ik Brakman's meest tragische geschiedenis vind, het is wat monotoon maar bikkelhard, in dit boek wordt het toneel beheerst door een pratende Stein (Cor heet hij nota bene), maar hij neemt ook waar, overweegt, bekijkt foto's, sluimert, alles valt daarbij in het niet. Hij ziet veel geregisseerd gedrag, veel theater en ritueel om zich heen. Sadee, in *Come-back*, daarentegen, hoewel een prater, leeft in een romanwereld. Hij praat in tegenstelling tot Stein veel over zichzelf, heeft het niet over de regie om hem heen, maar de roman zelf is zichtbaar geregisseerd, wat wil zeggen opgeroepen, gesuggereerd, verteld. Er is snelle décorwisseling bij veel taferelen, maar ook al weer iets te veel spektakel. Het stuk telt 17 bedrijven met 29 scènes, tegen 13 fragmenten in *De opstandeling*, bij vergelijkbare lengte.

De detaillering van de thematiek, de grote vlucht der verbeelding hebben een betere vormbeheersing nodig gemaakt. De volgorde kan ook omgekeerd worden en voor de hand ligt dan een samen opgaan. Wat de formule kant betreft wijs ik nog eens op het gebruik van de ironie en de humor als stijlmiddelen. Ik heb al genoemd de ironische toon die voor de verteller de nodige distantie schept tot het vertelde, waar hij immers net boven moet staan, om niet te ondergaan wat de aangrenzende hoofdpersoon ondergaat. Lees daarvoor bijvoorbeeld de sterfscène van Oud waarvan de tragiek wordt weggewist door de pingpongballetjes lucht die de verteller zijn personage toebedeelt maar wonderwel past dit beeld weer bij de twijfel aan diens laatste woorden, door de slotzin opgeroepen.

Ironie, humor en ongebruikelijke formulering zorgen ervoor dat het zuiver fictieve (roman)-karakter wordt doorbroken. Steeds komt de lezer er door kleine prikjes weer achter dat het verhaal een verbeeldingswereld (een wereld in woorden) is, die zich slechts in schijn van zijn verteller heeft ontdaan, en dat hij te maken heeft met een verteld, een gemaakt verhaal, voor deze gelegenheid in scène gezet. Veelvuldig zijn bijvoorbeeld de constateringen van personages dat het lot of een onbekende regie hen iets laat overkomen. Hiermee is maar gezegd dat zij de loop der gebeurtenissen niet als een organisch proces opvatten; waar het om gaat is de suggestie dat het verhaal voor de verteller evenmin een organisch, natuurlijk verloop heeft, ook door hem ervaren wordt als een verteld verhaal, alleen levend in zijn verbeelding waaruit het wikkend en wegend te voorschijn komt. ‘Het lot had haar zich doen kleden als een schooljuffrouw’, heet het van de vrouw in ‘Een zeker onbehagen’. Door in *Het godgeklaagde feest* de zonsondergang vanuit de trein gezien, zo te beschrijven: ‘En de zon daalde maar, dan weer hier, dan weer daar’, laat Brakman zien dat in deze roman de regie van de verteller sterker is dan die van het natuurlijk verloop der dingen. In ‘Portret van een dame’ ontmoet de ik-figuur eindelijk de geheimzinnige Ellen, een unieke gelegenheid:

> Het was merkwaardig, maar de gedachte bekroop me dat al deze superbe en prachtige voorwaarden niet verspild mochten worden (...) Wat was er allemaal niet aangesleept: een herfstavond, rook van een houtvuur, druppels tegen het raam, Helmich dwalend door de nacht, mevrouw Madrassi stil en feodaal krank te bedde.

In *De biograaf*, in een Jack the Ripper-passage: ‘Het decor bestaat uit (...)’, en ‘Op dat moment (wie regisseert toch dat soort dingen?) klonk vlak naast het huisje de klap’, uit een verhaal over een escapade van Dudok. In *Come-back* valt de verteller uit zijn rol als hij de lezers aandacht vraagt voor een bijzonder tafereel: ‘En voor dit

beeld vraag ik enige aandacht', (blz. 10). Aan het eind van het fragment op blz. 75 staat: 'Volgende hoofdstuk'.

In een verhaal dat in fragmenten wordt aangeboden, dat meer gesuggereerd wordt dan letterlijk aangereikt, kan de lezer de bedoeling van de schrijver niet zonder meer uit de handeling opmaken, zoals dat bij Couperus nog kon. In de vorige eeuw stonden de schrijver nog middelen ter beschikking om zijn mening over het verhaalgebeuren vrij direkt over te brengen: hij richtte zich rechtstreeks tot de lezer of hij liet de personages over elkaar vertellen. Couperus doet dat zo bijvoorbeeld. Moderne schrijvers zien van deze mogelijkheden af en brengen een tweede of derde betekenislaag bij het verhaal aan, daarin geven ze hun mening, hun interpretatie. De toon waarop verteld wordt gaat eveneens een grote rol spelen. De tweede betekenislaag zorgt voor een samenhang die het verhaalgebeuren in eerste instantie niet biedt. Brakman kent motieven voor eenmalig gebruik, die gelden maar in één boek: het hart in *Kind in de buurt*, de lintwurm in het Bovary-boek. Duurzamer in het gebruik bleken Jack the Ripper (vrouwenhaat), de rotsen bij Dieppe, de zee, de man met de bolhoed en de witte vrouw. Ter illustratie van zo'n samenhang bij Brakman nam ik *Kind in de buurt.*

De beeldhouwer Oud overwint een depressie als hij voor een nieuwe opdracht een sculptuur ontwerpt dat hij de oermoederholte noemt, zowel vagina als baarmoeder. Daarmee geeft hij het verlangen aan naar de veilige tijd van zijn jeugd en naar een maatschappij die anders is dan zijn eigen plastic- en betontijd. Regelmatig bekijkt Oud een foto van T.S. Eliot na diens hartaanval en Oud brengt nu het zieke hart in verband met zijn eigen depressie en met het maatschappelijk verval. Als hij met een vriendin in een bos ligt herkent hij in een bloemkelk hetzelfde orgaan als het ontwerp van zijn sculptuur. Het is de kelk van de digitalis waaruit een geneesmiddel tegen hartkwalen wordt bereid. Zo is de keten rond. Het hart kan alleen goed functioneren in nauw contact met de wereld van weleer, toen de vagina nog een oermoederholte was en de kunstenaar een kind. 'The nymphs are departed', citeert Oud uit *The waste land*, daarmee verwijzend naar het verdwenen kind in zijn buurt en naar het kind dat hij zelf was. Dit is een interpretatie, maar ook een beschrijving van de manier waarop Brakman de verhaalelementen tot een eenheid brengt. Maar tegelijk is deze beschrijving een reductie van de roman.

Het vertellen van Brakman overziende zijn er twee bewegingen te constateren. De hoofdlijn is die waarin het verhaal er als een hermetisch gesloten wereld komt uit te zien. Een wereld in woorden waarvan een direkte interpretatie onmogelijk schijnt. De laag van symbolen en motieven werkt aan dat op zich zelf betrokken zijn mee door niet naar situaties of betekenissen buiten het verhaal te verwijzen. De tweede lijn is een tegenbeweging die tot doel heeft de absoluutheid van de eerste te relativeren. De verteller trekt de aandacht naar dát hij vertelt, naar hoe hij vertelt. Hij geeft aan dat het schrijven een beheersbare bezigheid is waarin overwegingen van groter belang zijn dan ongeremde creatie. De ratio van de verteller beperkt zijn almachtsgevoel dat alles met alles te maken heeft. Zo is het verhaal 'Fotograaf' ondanks die titel niet een hommage aan de fotograaf of een proeve van omgang met ouders, maar een hommage aan de verteller zelf wiens visie en beleving de werkelijkheid overwinnen. Dat hij zijn ouders vergeeft is geen toegift, wel een verrassing.

Daar geen schrijver uit de lucht komt vallen heb ik me vervolgens verdiept in de voorgeschiedenis van het Brakmaniaans romanconcept. Daarna kom ik weer op het werk zelf terug.

II

In het essay ‘Bij nader inzien’ (Revisor VI/5) ontvouwt Brakman zijn visie op roman, essay en schrijven zoals hij die al eerder in het interview met Van Deel had geschetst (Revisor VI/1). ‘De troost van de vorm’ heet het.

Waarschijnlijk in het spoor van Lukacs' *Theorie van de roman* vindt Brakman het ‘uit de pas lopen van ik en wereld

de vereenzaming en vervreemding die door deze kloof ontstaan en de pogingen deze scheiding weer op te heffen', essentieel voor het schrijven van een roman. Het herstellen van die verloren eenheid is een vormprobleem. Het schrijven is het zó transformeren van de individuele ervaring dat deze uít de sfeer van het bijzondere in de wereld van het algemene terechtkomt. De subjectieve problematiek moet herkenbaar worden en daaraan zin ontlenen, zowel voor de schrijver als voor de lezer.

Met deze beginselverklaring schaart Brakman zich in de romantraditie die begint met Flaubert en Henry James en waartoe op het hoogtepunt figuren als Joyce, Rilke, Proust en Thomas Mann gerekend worden. Op het Nederlands proza heeft hij weinig invloed gehad, maar om Vestdijk kun je hier toch niet heen. In de Angelsaksische literatuur heeft deze traditie de waarde van een stroming gekregen en heet dan Modernisme, waarvan het hoogtepunt ligt tussen 1890 en 1930. Het Modernisme omvat ook de avant-garde kunst, is verwant aan het Symbolisme en omvat in sommige overzichten ook het Expressionisme. Ik beperk me hier tot de romankunst.

Het Romantisch denken gaf in de 19e eeuw een nieuwe status aan het subjectieve. De menselijke dat wil zeggen dichterlijke geest wordt dan in staat geacht om met behulp van de verbeelding een eigen werkelijkheid te scheppen. Zo'n eigen visie was niet een natuurlijk gegeven, maar een constructie, een scheppingswerk. Deze persoonlijke fictie gaf de kunstenaar de vrijheid zich ongehinderd te ontplooien, zijn visie en verbeelding zetten hem op het spoor van de grote samenhang in het universum (Symbolisme). Deze gang van zaken leverde aanvankelijk geen kloof tussen ik en wereld op, immers de realiteit was zelf een persoonlijke en sociale constructie. Toen er een scheiding tussen kunstenaar en burger ging ontstaan begon de roman zich van de werkelijkheid terug te trekken. Flaubert uitte het verlangen om een boek te schrijven dat nergens over ging, dat geen relaties met de buitenwereld meer had. Zijn navolgers trokken de lijn door: de romanwereld werd een in zichzelf gekeerde harmonieuze wereld, zoals in *A rebours* van Huysmans. Zo kreeg het schrijven, het construeren zelf gaandeweg meer aandacht dan wat het onderwerp, het verhaal (naar het leven) werd geacht te zijn. De roman deed geen verslag meer over de werkelijkheid, maar was er zelf een.

Bij het nader bepalen van het Modernisme bij Brakman zal blijken dat hij zowel met Proust als met Thomas Mann raakpunten heeft. Met Proust in de opvatting over de functie van het schrijven en het herinneren. Met Mann in de uitwerking van het romanconcept, de ironie en de 'tragische visie'.

Thomas Mann kwam door invloed van Nietzsche tot een romantheorie waarin de Dionysische bevlogenheid der verbeelding werd gecorrigeerd door een Apollinische tegenbeweging van rede, constructie, ironie en realisme. Dat de personages (en de mensen) op deze wijze zowel iets goeds als iets slechts hebben is de tragische visie die Nietzsche op zijn tijd had ontwikkeld. De elkaar tegenstrevende bewegingen die ik aan het eind van deel I bij Brakman opmerkte zijn hieraan nagenoeg gelijk. De tragische visie is bij Brakmans personages het best te constateren op het moment waarop zij met hun verbeeldingskracht het onbereikbare ideaal gerealiseerd hebben en ontdekken dat zij er door anderen op afgewezen worden.

Het Modernisme wordt geacht te eindigen wanneer na 1930 het realisme, het naar de wereld verwijzen, belangrijker wordt dan de vormproblematiek. Malraux's *La condition humaine*, *La nausée* van Sartre en *L'Etranger* van Camus vertegenwoordigen deze terugkeer van de ideeënroman. Voor Nederland past *Het land van herkomst* in deze ontwikkeling. Toegegeven wordt dat deze romankunst

wel gebruik maakte van sommige verworvenheden van het Modernisme. De discussie vorm of vent uit die jaren moet ook tegen deze achtergrond beoordeeld worden.

Wie in de briefwisseling tussen Ter Braak en Du Perron de waardering voor Vestdijk volgt, valt op dat deze vooral van de kant van Ter Braak minder wordt. Hij vindt Vestdijk zo'n literator worden, en zo literair gaan schrijven. Ter Braak had overigens veel waardering voor het werk van Thomas Mann en ook was hij niet te beroerd om een bewonderend essay over Vestdijk te schrijven. Toch moet de relatie met Vestdijk gevoeliger hebben gelegen want deze was zowel Forum-aanhanger als leerling van het Modernisme. *Kind tussen vier vrouwen* en *Meneer Vissers hellevaart* vertonen invloeden van respectievelijk Proust en Joyce. Als essayist bestudeerde Vestdijk Kafka, Joyce, Proust en Rilke. Maar echt geraakt, zonder zich in analyses in te graven, schreef hij over het proza van Sartre, dat hij tot de ideeënromans of romanessay's rekende. Met dat laatste bedoelde hij ook de verhalen uit *Le Mur* omdat daarin de verhaallaag en de idee-laag als twee dia's over elkaar waren geschoven waardoor die tweede laag niet zichtbaar was maar wel werkzaam. Een Modernist is Vestdijk toch niet want de verhaallaag omschrijft hij als: ‘het kunstwerk, als onvooringenomen uitbeelding der *levende* werkelijkheid’. De idee-laag noemt hij: ‘Kritische uiting, als poging tot correctie dier werkelijkheid’. Met dat standpunt kwam hij tegemoet aan het realisme der dertiger jaren zonder evenwel de verdiensten van het Modernisme over het hoofd te zien. Duidelijk is hij in: *Over de compositie van de roman.* Hij ziet daar de romanwerkelijkheid weer als een reconstructie, en karakterontwikkeling acht hij de hoofdzaak. In twee essays twee van elkaar verschillende standpunten ten opzichte van het Modernisme. Evenmin is zijn opstelling uit *Lier en lancet* te halen. Rijke behandelt hij daarin als Barokkunstenaar en Kafka weekt hij op een andere manier los uit het Modernisme. Hier toont zich Vestdijk een getuige van het Forumideaal: niet de stroming, de literatuur, maar de eígen visie op een schrijver uitbouwen. Als de jaren dertig gekaraktiseerd mogen worden als een voortzetting van het Modernisme bij vervanging van de Manniëristische en decadente trekken door een zeker realisme, dan is in Nederland Vestdijk daarvan de vertegenwoordiger. Meer dan Du Perron want die stond met zijn verwantschap aan Stendhal veel dichter bij de vorige eeuw dan Vestdijk of Malraux.

Ik heb Vestdijk uitvoeriger besproken omdat hij als eerste met de Modernistische opvattingen heeft geëxperimenteerd en als schakel kan worden gezien tussen de vooroorlogse romankunst en die daarna. Mulisch en Brakman hebben in zijn spoor de Modernistische theorie weer ter hand genomen en toegepast. Zij presenteren het traditionele Modernisme dat zich nog voortzet in de zogenaamde Academische roman, een naam die niet zo onbruikbaar is als het lijkt, ook al is hij niet zo vleiend. Daarnaast heeft zich een experimenteler Modernisme doorgezet bij de Raster-auteurs. Veel Modernistische tendenzen dus, Vestdijk schreef het al: turbulente tijden, streng gevormde kunst, maar welke tijd vindt zichzelf niet turbulent?

III

Ik moet er nu toe over gaan de plaats van Brakman ten opzichte van het Modernisme vast te stellen. De wat grofmazige theorieën over die beweging zullen dat niet eenvoudig maken, maar de voortekenen zijn gunstig. Een schrijver die zich met zorg over de vormproblematiek heeft gebogen, geschreven heeft over Flaubert, Rilke en Mann, een hommage deed aan Henry James en de experimenten van Sterne heeft bestudeerd, plaatst zich zeker in het spectrum van het Modernisme.

Er zijn daarentegen ook essays over Raabe, Jünger en de 'Gothic novel', en interviews, waar die niet alleemaal over gaan!

De voornaamste herkenningspunten van het Modernisme zijn de bewuste visie op het schrijven, het schrijverschap en de daaruit voortvloeiende rol van de verteller; dan is er nog de theorie van de roman als fictie, als gestructureerde wereld in woorden.

In 1970 schreef Brakman de beschouwing 'Zeeland bestaat niet', over de achtergronden van *Een winterreis.* Over zijn schrijverschap zegt hij daarin het volgende:

> In Zeeland verloor de wereld zijn zin; dat wil zeggen de

> wereld had geen zin meer in mij, ik had geen zin meer in de wereld en ook niet in mezelf. Het is de puzzel van het 'ik in de wereld en de wereld in mij' en op de grens van beide begrippen zetelt de verveling; ik weet niet hoe, maar daar is het tussengebied van de onmacht en ik moet er door gebrek aan energie gewoon zijn omgevallen of met restanten energie nog hebben gekozen, want ik kwam tenslotte definitief terecht in de ruimte van het eigen hoofd.

Die ruimte van het eigen hoofd raakte gevuld met bijbelgravures van Doré en prenten uit de Haagse Post, een chaos:

> God, dood en liefde omstrengelden elkaar in een wurgende omarming en ik ben zeker dat ik later ben gaan schrijven in een poging, deze elementen weer uit elkaar te drukken om ze opnieuw te kunnen stellen in een ander, mogelijk zinvoller maar in ieder geval hanteerbaarder verband.

In dit fragment schetst Brakman het ontstaan van de kleurrijke maar chaotische verbeelding waarmee ook zoveel van zijn personages zijn uitgerust. In het Rilke-essay is zo'n geest als een reptielenhuis voorwaarde voor het schrijverschap en in het essay over Frankenstein is het, Adorno citerend, de mestvaaltfunctie van de chaos die aan menig groot kunstwerk ten grondslag heeft gelegen. Schrijven om de dingen zinvol en hanteerbaar te maken. In 'Bij nader inzien' beschreef hij de gang van zaken heel genuanceerd. Het schrijven van een roman is een poging om de eenheid tussen ik en wereld te herstellen. Het wezenlijke van die breuk heeft Brakman in het Revisor-interview aangeduid, maar blijkt ook goed uit de bovenstaande citaten. Essentieel voor het individueel bestaan is de verbeeldingswereld (Van belang is de mens die je denkt te zijn), deze wereld is per definitie subjectief en niet zo maar herkenbaar. Het ik kan in deze opvatting niet vanzelfsprekend bij de wereld horen. In het schrijven van de roman wordt de subjectieve verbeelding (chaos) getransformeerd tot een algemeen geldig en herkenbaar geheel. Zoals verderop zal blijken geldt die herkenbaarheid allereerst de schrijver zelf. *Zijn* ervaringen worden van hun ballast ontdaan. Het medium is de taal. Het transformatieproces noemt Brakman een kruisweg met staatsies waarlangs de verinnerlijking loopt. De moderne roman wordt ook wel getypeerd als de verinnerlijkte, naar binnen gerichte roman. De wording van het boek is de wording van de schrijver die zichzelf ontdekt. Proust heeft hierover gezegd dat het enige leven dat werd geleefd dat van de schrijver was. Brakman ligt zijn standpunt toe met een beeld uit *Der Zauberberg.* De onhoorbare toespraak van Peeperkorn bij de waterval is een 'Groot moment, waarop het subject als het ware in de taal ondergaat, kristallijn moment van vorm, van volmaakte samenhang, zin verlenend aan wat er aan voorafgaand werd uitgesproken.' Uitvoeriger behandelde Brakman dit voorval in het eerdere essay over Rilke en Mann. De essentie die hij er daar uitpuurt is dat schrijven het omgaan met het onuitsprekelijke is, een onmisbare toevoeging om de onherkenbaarheid van het ik als een niet gering probleem te blijven zien. In 'Bij nader inzien' volgt nog: 'Eerst wankelend op de rand der zelfopheffing, getuigt het subject van een extra dimensie en wijst over zichzelf heen in een wonderlijke eenheid van triomf, ik-zwakte en regressie.'

Deze toedracht is vrij goed met voorbeelden uit het werk van de schrijver te illustreren. Dat is alleen mogelijk wanneer ik er van uitga dat de verhouding tussen

Brakman en het schrijven van zijn roman nagenoeg parallel loopt aan de verhouding tussen de verteller, de 'geïmpliceerde auteur' en zijn verhaal. Om het Droste-effect te vervolmaken zijn er parallellen tussen de personages in de roman en hun vertelsels. Pouderoyen en Knopf zijn daarvan de beste voorbeelden omdat zij als personage ook schrijver zijn. Nu vallen Pouderoyen en de verteller grotendeels samen - de verteller heeft bijvoorbeeld niet meer informatie dan wat het personage ziet en denkt, maar het verschil tussen beide is de ironie waarmee de verteller zijn personage neerzet. Mijn argument daarvoor is dat een écht ironische Pouderoyen niet had kunnen overkomen wat hem overkwam.

Voor ik deze problematiek met voorbeelden toelicht eerst nog een paar opmerkingen over het schrijverschap bij andere Modernen.

Uit zijn correspondentie komt Gustave Flaubert naar voren als een persoonlijkheid waarvan het voorstelbaar is dat de last daarvan voor het ik en ook voor de wereld moeilijk draagbaar is geweest. Tegen die achtergrond plaatste Van Galen Last Flaubert's literatuuropvatting waarin de roman niet de uiting was van een vent, maar gezien werd als een hoge vorm waarbinnen het persoonlijke bedwongen werd. Daarom in *Madame Bovary* het streven naar zuivere fictie waarin geen verteller meer aanwezig werd geacht. Gomperts zag deze onpartijdige verteller alleen als een kunstgreep: door er schijnbaar niet te zijn kon Flaubert via pathos en ironie des te indringender aanwezig zijn. Als God dus, onzichtbaar maar overal aanwezig.

De overeenkomst met Proust behoeft geen betoog omdat Brakman zelf hem als voorbeeld neemt om in 'Bij nader inzien' zijn eigen standpunt toe te lichten. Ten opzichte van Flaubert komt bij Proust en bij Brakman de nadruk te vallen op het schrijven als ontdekken van zichzelf. Het verschil tussen Brakman en Proust op dit punt is gelegen in het te verinnerlijken object. Bij Proust de verloren, goede oude tijd. Bij Brakman, in het Bovaryboek:

> Mijn leven lang heb ik altijd naar binnen willen stappen waar dat onmogelijk was: in een film, in een boek, in de heilige familie van de kerststal, in het rijtuig van een koningin, een passerende auto met lieve rijke dame of in eigen herinnering.

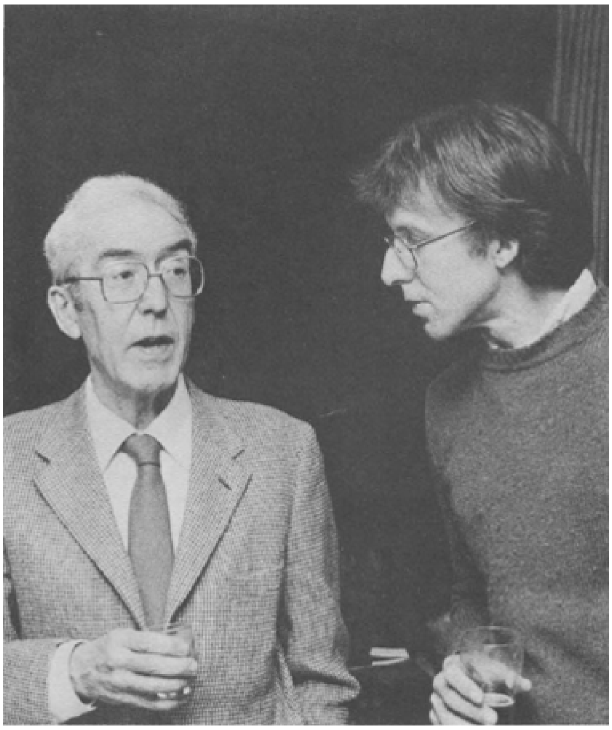
Dat laatste slaat op *Een winterreis.* Het 'naar binnen willen stappen' is het verinnerlijken.

Vestdijk tenslotte heeft ook weet gehad van dit schrijven. In 'Over de compositie van de roman' stelt hij vast dat de romanwerkelijkheid een andere is dan dé werkelijkheid. 'De roman purifieert het materiaal, dat de werkelijkheid levert, de roman geeft het wezenlijke - totdat men in dit purificatieproces te ver is gegaan en de werkelijkheid revanche neemt.' 'Een typische constructuur ben ik niet', zei Brakman in een interview met Gregoor, 'Ik schrijf om een beeld kwijt te raken'. In grote lijnen geven deze uitspraken de positie van Brakman al weer, in 1962. Dit interview bevat ook de enige bruikbare kritische kanttekening die ik ooit over het werk van Brakman heb horen maken. Op een gegeven moment heeft Brakman vastgesteld dat de romans aan zijn verwachtingen voldoen en dan zegt Gregoor: 'Je dient je dus wel degelijk af te vragen: het zit er voor mij in, maar zit het ook echt in de roman?' Daar ben ik naar gaan zoeken.

De romans waarin de theorieën van het Modernisme ten aanzien van het schrijverschap en de kloof tussen ik en wereld kunnen worden aangetroffen zijn in het bijzonder *Een winterreis*, *Het godgeklaagde feest* en *Het zwart uit de mond van madame Bovary*, ook *Glubke's oordeel* en *De biograaf* kunnen stof leveren. In *Een winterreis* ontdekt Akijn dat de wereld van zijn jeugd - de tijd waarin hij nog een jonge sterke niet afgetakelde vader had - alleen door verinnerlijking, in verbeelding, nog te behouden is. Dit Proustiaanse concept wordt mijns inziens in dit boek

gedwarsboomd door het Oedipus-thema, dat een ontwikkeling suggereert tussen vader en zoon. Dat staat ook in een interview met Brinkman. Als de zoon de vader niet meer nodig heeft lijkt het herstel van die oude relatie, zij het in verbeelding, een overbodige zaak. Overigens is dat Proustiaanse aspect van dit boek pas goed te doorgronden voor de lezer van ‘Zeeland bestaat niet’. Dat is het vervolg op de roman en de bedenking van Gregoor lijkt me hier op zijn plaats. Dat de verinnerlijking van de vader niet is geslaagd toont het feit dat deze figuur tot in het recente werk van Brakman is blijven rondspoken. Na de verhalen ‘Fotograaf’ en

'Typograaf' uit 1978 moet er daarom een andere Brakman verwacht worden.



Willem Brakman en G.J. Kleinrensink, 1980.

Die ene mens gaat over de tragiek van de eigenliefde die het aanvaarden van de realiteit in de weg staat, maar de verbeelding van Akijn krijgt hier nauwelijks een kans om aan die trouw aan het verleden vorm te geven. Beide eerste romans geven goed aan dat het hier ging om een schrijverschap in ontwikkeling, het zijn deels realistisch, psychologische romans waarin de verinnerlijking van het materiaal nog niet ten volle plaats vindt, wat te zien is aan de personages zelf. *Een winterreis* is een prachtig gedempt boek, de titel wijst al op het metaforisch karakter van Akijns reis, en op schrijven als winterreis. De winter, tijd van melancholie, intimiteit en ingekeerdheid, schrijft Brakman. *Het godgeklaagde feest* is een explosief boek in dit oeuvre. Het proces van 'het ik in de wereld en de wereld in mij' wordt hier zonder veel reserves getoond. Bij Vogelaar, de hoofdpersoon, is de verbeelding aan de macht gekomen, in 1967 al (een goede schrijver is zijn tijd voor). Voorbijgaand aan rede, ruimte en tijd, en dus voorbijgaand aan traditionele romanconcepties, ontvouwt Brakman de overladen verbeeldingswereld van een man die ontdekt heeft dat hij heer en meester over eigen leven en verbeelden is. Het sleutelwoord is hier: ontmythologisering, in dit geval van God, van de vader, van de realiteit. De onttroning levert weliswaar een lege hemel op maar een zinvolle eigen belevingswereld. Het triviale motto wijst daarop, alsmede de parabel van de primitieve mens en het vuur. Vogelaar, in gesprek met zijn God, zegt: 'Angst en verbeeldingskracht zorgen ervoor dat ik uw bestier steeds een fase voor ben, dat lijkt mij verstandig, al ben ik er ook voor onder behandeling bij ene dokter Boon.' Er doet zich een machtsstrijd voor tussen Vogelaar en de Heer: 'Door ons beiden loopt een draad van nadrukkelijk eigenbelang'. En nadrukkelijk wijst Brakman op de relatie met de vader: 'In kintschen tijden, wandelde ik met mijn zwijgende vader die overigens veel van u weghad.'

Zeer verhelderend werkt hier de allegorische figuur Elckerlyc die Brakman in deze roman aanvoert. Elckerlyc is de mens die zich moet ontdoen van alle eigenheid teneinde Gods zaligheid binnen te kunnen gaan. Elckerlyc is daarmee geen individu

meer en wat hem geschied is door neven, magen, bezit en zintuigen af te leggen is als zuivering zowel als depersonalisatie in het hele werk van Brakman aan te treffen. De paradox die zich hierbij voordoet is dat de zuivering van het individuele die tot het niveau van de algemeenheid, de herkenbaarheid en de acceptatie voert, tevens een ontindividualisering is.

Pouderoyen is hiervan een voorbeeld. De lezer van zijn verslag wordt in toenemende mate geconfronteerd met een man die zijn eigen wereld aflegt ten einde die van madame Bovary te kunnen betreden, daarin is een verlies te zien aan persoonlijke trekken ten gunste van onpersoonlijke, maar herkenbare aspecten van de wereld van Flaubert. De slotzin van Pouderoyens verslag is nu heel belangwekkend: ‘Hoe leeg is alles’. Een eerste mogelijkheid is dat deze zin komt van een man wiens rijke verbeeldingsleven gesaneerd is door de psychotherapie van dokter Vlaskamp, een getuigenis van grote teleurstelling over het verliezen van de Bovary-wereld waarin hij tenslotte was geslaagd door te dringen (in de slotscène). Maar de leegte is ook de leegte van Elckerlyc die eindelijk ontdaan van waan en verlangen weer door de wereld herkend wordt. Hierbij dringt zich de overeenkomst op met de schrijver zoals hij hiervoor in het licht van het Modernisme tot uiting is gekomen. Deze leegte is ook de leegte van de schrijver die er in is geslaagd zijn chaotische verbeelding te tillen in de sfeer van het objectieve en zinvolle. Vogelaar zegt het zo:

> Want herinneren is op jezelf neerzien als God zelf. Ik moet blijkbaar een kille wijze worden (...) Zo lees ik om gelezen te hebben, rust om te kunnen werken, werk om te kunnen rusten en vaak denk ik dat ik alleen maar leef om geleefd te hebben, ontledigd te zijn en gezuiverd.

Dit is het wat verontrustende verlangen om er niet te zijn, zoals Elckerlyc er is en niet meer is, ontledigd en gezuiverd. Het moet onderscheiden worden van de eveneens voorkomende vrees er niet te zijn, de angst niet gezien te worden, want dat is een andere fase van de cirkelbeweging tussen zijn en niet-zijn die Brakman zijn personages laat doorlopen. Het hoogtepunt daarvan is het stadium wanneer ik en wereld zijn verenigd, dat wil zeggen dat op het verhaalniveau het personage het onmogelijke realiseert; op een ander niveau is het het moment van voltooiing van de roman wanneer de verteller als Elckerlyc is opgegaan ín en gezuiverd door de roman; daar deze momenten tegelijk het contrapunt zijn, plaats waar ze in hun tegendeel omslaan, kan de cirkel gesloten blijven, en dient het schrijven weer een aanvang te nemen.

De lijnen kunnen nu nog worden doorgetrokken. De behoefte van de schrijver om zijn subjectieve materiaal tot een zinvol geordende romanwereld te transformeren noodzaakt hem om te werk te gaan met een geneutraliseerde verteller. Door de verteller te representeren door het personage (een ander, maar toch dezelfde) is de verteller pas in staat om zich van het persoonlijke te ontdoen. Door zich in het personage te objectiveren en middels de gehele vertelling in een zinvol verband te plaatsen bereikt hij zijn doel. Althans in eigen verbeelding, en dat was immers het criterium, ook voor Brakman. Zo is het bij Brakman uitgesproken verlangen om er niet te zijn verwant aan dit maskeren van de verteller. Deze mogelijkheid tot objectivering (of ook: relativering, idealisering) zou dus de strikt autobiografische schrijver onthouden zijn. De roman wordt daarentegen het rollenspel van de zelfreflexie. De romanschrijver als geïmpliceerde auteur, overwint zichzelf in zijn personage. Hij is er en hij is er niet. De roman is zowel het domein van de vervulling van het verlangen naar harmonie, als de vervulling van het er niet zijn. Deze paradox kenmerkt de roman als een beeld van het conflict tussen ik en wereld. Tot zover ook Brakman. Maar de roman is hiermee nog meer de bestendiger van die kloof,

ondanks zichzelf, en daarom betwijfel ik de therapeutische waarde die er aan gehecht wordt.

Kritiek op deze in zichzelf besloten problematiek kan

geleverd worden vanuit de vraag van Gregoor of de intenties, aangenomen dat ik ze heb beschreven, ook daadwerkelijk tot uiting komen; op een ander niveau zou de kritiek moeten komen van de Kritische Theorie die ontwikkeling boven herhaling stelde, en in dat laatste een vernietiging van het autonome individu zag (Adorno).

IV

Nirgends wird Welt sein als innen heet een essaybundel over Rilke. Een passende karakteristiek voor het Modernisme waarmee ook Brakman wel getypeerd is (dat innen klinkt ook goed). Toch moet er weer subtiel onderscheid worden gemaakt want de romanschrijver heeft toch ook nog de mogelijkheid om de 'innere Welt' in de roman kenbaar te maken. Hij ontkomt daarmee bijvoorbeeld ook aan het aangrenzende romantische kunstenaarschap, zoals hij dat van Byron en Wilde in het essay 'Over het monster van Frankenstein' heeft beschreven, zeer langoureus en van deze tijd: 'de ik-hypertrofie, de cultus van het ik waaraan onverdraagzaam en cynisch alles ondergeschikt werd gemaakt (...) Een heel leven in een tussengebied, een nergens thuis zijn (...) Als Hamlet dadenloos uiteenvallend in reflexie.' Toch streed Byron in de Griekse vrijheidsstrijd!

Het is merkwaardig dat op het moment waarop de roman het voertuig van de zelfverdieping wordt het politiek engagement verdwijnt. Onderwerpen die elkaar logischerwijs toch niet uitsluiten. Ter constrastering is het wel verhelderend om de blik nog eens met verbazing te richten op de geëngageerde literatuur van Sartre met Malraux, maar een verklaring? Er zal zeker een verband zijn tussen het maskeren van de verteller en het zich onthouden van verplichtende politieke uitspraken. Al spoedig woelt men dan in de wereld van de angst, het schuldbesef, regressie en onvermogen en andere vruchteloze speculaties, want wie heeft daar niet mee te maken? Maar het maakt wel veel uit wat iemand daar mee doet: verzwijgen, koesteren, overstemmen. Voor Brakman zou ik willen aanwijzen het gebied tussen het koesteren en het willen verwerken, verder reikt mijn instrumentarium niet. Het levert prachtig werk op.

Doortrekken van de lijn van het al of niet geëgageerd zijn verheldert het zich op Brakman zeker niet in een tijd waarin het politieke niet van het a-politieke wordt onderscheiden. Brakman zelf heeft over het engagement gezegd: 'Daar geloof ik in, omdat het mij zegenrijk voorkomt een geoefend spreekorgaan en stemgeluid te lenen aan zaken van algemeen belang. Noodzakelijk lijkt het me niet.' Een duidelijk antwoord, uit 1970. In 'Bij nader inzien' voegt Brakman aan dit onderwerp nog toe het 'geheime schuldgevoel des estheten', veroorzaakt door hun esthetica van de goedkeuring, wat inhoudt dat het er naar uitziet dat deze auteurs instemmen met het gruwelijke omdat zij 'uit een gruwelijke realiteit kunst destilleren'. Dat moet er dan maar bij op, maar het is mijn ervaring dat vooral romans die niet over actuele politieke zaken gaan daar voor mij enig licht op werpen. In extremis is dit het (Modernistisch) standpunt van het Rasterfront.

Het is niet moeilijk de suggestie over te brengen dat Brakman in de traditie van het Modernisme staat. Het bleek bovendien mogelijk daar enkele argumenten voor aan te voeren. Bovendien is het mogelijk om hem wat precieser in te schalen op de niet-experimentele lijn van Mann en Vestdijk. Maar deze mogelijkheden - deels tot mijn spijt in strijd met enige methode - impliceren ook dat het mogelijk is Brakman

geheel los van deze stroming te beschrijven. Ik was daartoe niet in staat zonder deze eerste plaatsbepaling.

Wel merkte ik tijdens het schrijven dat ik het Modernisme hier meer gebruikt heb als metafoor dan als historische realiteit. Wat ik daarmee op losse schroeven zet is de uiterlijke, direkt aanwijsbare verwantschap tussen Brakman en deze of gene Modernist. Afgezien van een direkte overeenkomst tussen het begin van *De biograaf* en dat van *Doktor Faustus*, bedoeld als toespeling op het Faustachtige van Dudok, blijft de overeenkomst beperkt tot de opvatting over de functie van het schrijven. en de ermee samenhangende theorie van de roman.

Een beschouwing die Brakman's werk beschrijft los van alle context lijkt me er het meest recht aan doen. De gedachte wordt door de schrijver zelf in beeld gebracht in het verhaal ‘Doel en oorsprong der geschiedenis’, een troostrijk verhaal voor de essayist die de essentie ervan tracht te achterlaten door zich te verdiepen in het genoemde werk van Jaspers, en dan tot de ontdekking komt dat doel noch oorsprong van belang zijn voor een man die kan zeggen: ‘Wie ik ook ben, ik houd van mij’. De reflexie hoeft niet eindeloos te zijn.

Literatuur

Nol Gregoor, ‘In gesprek met Willem Brakman’. *Roeping*, 37e jaargang, maart 1962, blz. 651 e.v.

S. Vestdijk, *Muiterij tegen het etmaal 1*, Den Haag 1966.

Malcolm Bradbury, James Mc Farlane (ed) *Modernism 1890-1930.* Penguin books, 1976.

H.A. Gomperts, ‘Een snuifje wetenschap en een slok literaire kritiek’. *Tirade*, april 1980, blz. 202 e.v.

H. van Galen Last, ‘Flaubert en het L'art pour L'art’ NRC/Handelsblad, 10 december 1980.

Anton Constandse
Peru

De republiek van Peru, met bijna twintig miljoen inwoners, erfgenaam van een deel van het rijk der Inca's herbergt nog een groot deel van de onvervalste indianen, die dialecten spreken van twee hoofdtalen der oorspronkelijke volkeren: quechua en aymará. Aangezien het percentage van de indianen wordt geschat van vijtig tot zestig procent, en de overige bewoners voornamelijk ‘gemengd’ zijn, is het duidelijk dat in de politiek de functie van de ‘inboorlingen’ van grote betekenis had moeten zijn. Tot nu toe heeft deze enorme groep echter nauwelijks een rol kunnen spelen. Vóór het jaar 1968 kon men lezen, dat tachtig procent van de gecultiveerde bodem in handen was van twaalfhonderd grootgrondbezitters, die indianen als horigen in dienst hadden. In de Andes bestonden nog primitieve gemeenschappen, met veel gemeenschappelijke arbeid, maar ze waren zeer arm. Als vandaar de mensen emigreerden naar de kustgebieden en de steden vormden ze een verpauperd proletariaat in de krottenwijken. De heersende elite deelde de macht met buitenlandse ondernemingen, die in de kopermijnen, op de olievelden, in de grootste plantages, in de handel en het bankwezen hoge winsten maakten, waarvan ze een deel afstonden aan corrupte economen, politici en militairen. President Manuel Prado (1956-1962) was de laatste vertegenwoordiger van dat tijdvak. Hij werd geconfronteerd met een boerenguerrilla, van wie een der leiders de legendarische Hugo Blanco was (een gewezen ‘trotskist’) en waardoor op grote schaal braakliggende gronden werden bezet, herendiensten werden geweigerd en belastingen niet werden betaald.

De leider van de Acción Popular, Belaúnde, beloofde in 1962 aan dat stadium een einde te maken door instelling van een burgerlijke democratie. Nadat een militaire junta hem dit had belet kon hij toch in functie treden van 1963 tot 1968, maar zoals gevreesd werd toonde hij zich snel een klassiek conservatief, konkelend met het buitenlandse kapitaal en voorkeur schenkend aan de middelgrote boeren, altijd echter onder het mom van ‘democratie’. In 1968 geschiedde toen iets ongewoons: een militaire junta onder leiding van Velasco Alvarado trad op als revolutionaire factor. Zij wilde een moderne nationale bourgeoisie scheppen in een corporatieve staat, dus gebaseerd op harmonie tussen patroons en arbeiders. De wetten dienaangaande van 1970 stelden zelfs in uitzicht, dat werknemers in de winst van industriële bedrijven zouden delen, in de vorm van hogere lonen en aandelen. In 1969 werd een agrarische hervorming wettelijk geformuleerd, waardoor coöperaties van kleine boeren door de staat begiftigd zouden worden met land, machines en kredieten. Het systeem moest paternalistisch zijn, maar een bescherming vormen van de voorheen rechteloze landarbeiders en landbouwers. Er waren zes kranten, die in dienst werden gesteld van sociale sectoren (boeren, arbeiders, ambtenaren, onderwijzers, kunstenaars, kleine kooplieden). En de nationalisatie van mijnen en olievelden, zelfs van de uitgebreide vissersvloot, werd doorgezet. Nagestreefd werd het geven van praktisch volksonderwijs.

Vele beloften werden niet vervuld, óf doordat ze te radikaal waren, óf door de tegenwerking van de bevoorrechte kringen in en buiten de staat, óf door sabotage en verzet van het buitenlandse kapitaal. De Peruaanse economie werd, zoals dat heet, ‘gedéstabiliseerd’, er moest een beroep worden gedaan op leningen en kredieten van buitenlandse (onder andere ook Japanse) banken en het regime moest daarmee samenwerken. De klassenstrijd laaide weer op: zowel arbeiders als bezitters tastten het falende systeem aan. In 1975 veranderde een nieuwe junta onder leiding van Morales Bermúdez van koers. Dit geschiedde mede onder druk

van het Internationale Monetaire Fonds, in heel Latijns-Amerika gevreesd wegens de strenge eisen die gesteld worden aan kredietverleningen: daling van lonen, afschaffing van staatssubsidies, faciliteiten aan buitenlands kapitaal, bevordering van goedkope export. De economische ‘school van Chicago’ heeft het tenslotte gewonnen. De doorvoering van zulk een reactionair stelsel eist een militaire dictatuur, en die werd dan ook ingesteld. Vooral sinds 1978 was de junta tiranniek en fascistisch, als antwoord op de talloze stakingen. Moorden, arrestaties, verbod van publicaties, martelingen, onvoorstelbare wreedheden in gevangenissen en concentratiekampen kenmerkte de republiek.

In 1980 besloot de junta ‘terug te keren tot de democratie’, wat alleen betekende dat het systeem zichzelf door verkiezingen liet wettigen, wat in Latijns-Amerika een beproefde methode is. De gewezen president Belaúde, nog rechtser geworden dan hij voorheen al was, werd weer staatshoofd. Hij vormde een kabinet samen met zeer rechtse christen-democraten en maakte nu definitief een einde aan de vrome wensen van 1968-1970. Zijn ‘democratie’ betekende: teruggave van land, dat was verdeeld onder coöperaties van boeren, als die nog niet op eigen benen konden staan, d.w.z. de verleende kredieten niet konden terugbetalen; restitutie van de kranten die eens gesocialiseerd waren, en waarvan er twee weer in handen kwamen van de premier Ulloa; nauwe samenwerking met het buitenlandse kapitaal, zoals de koper- en oliemaatschappijen die voorheen de bodemrijkdommen hadden geëxploiteerd en nu terugkeerden met aanzienlijke investeringen; verdere uitvoering van het ‘bezuinigingsprogramma’ van het IMF; het strafbaar stellen van staking. Vóór de laatste oorlog was in Peru door Haya de la Torre een beweging op gang gebracht voor een (burgerlijke) ‘Amerikaanse volksrevolutie’ (APRA) en in allerlei landen van Latijns-Amerika kwamen democratische ‘Apristas’ naar voren. Toen Haya in 1979 stierf was hij zelf reeds lang een reactionair geworden. In Perú was de democratie nooit doorgevoerd, na 1975 zelfs uit de politiek afgevoerd. In 1980 diende het woord voor een systeem, dat dichter bij het fascisme stond dan bij een stelsel van burgerlijke vrijheden.

Guy Posson

Literatuur in Latijns Amerika XIV
Peru

Wie zich inzet voor ‘primitieve volkeren’ geniet bij ons onverdeelde instemming. Vaak echter overtreft de Europese goodwill aanzienlijk de kennis van autochtone denk- en leefgewoonten. Onze kijk op de ‘wilden’ wordt immers nog te zeer bepaald door uit de Romantiek stammende clichés. Dat is misschien nog het meest waar in de literatuur.

Zuidamerikaanse schrijvers die onder de naam ‘indigenisten’ te boek staan worden kritiekloos gecanoniseerd. Omdat zij Zuidamerikanen zijn is elke opmerking over hun werk zowat taboe. Als zij daarbij nog ‘geëngageerd’ zijn, krijgen zij de status van politieke profeten. De Peruaan Manuel Scorza beantwoordt aan die drie kenmerken: alleen al in Nederland zijn vier werken van hem vertaald, en is men zonder twijfel druk bezig *La tumba del relámpago* (Het graf van de bliksem-1979), zijn laatste roman, te vertalen. Dat dit opus een miskleun is, die bol staat van politieke publiciteit voor de schrijver zelf, hindert niemand.

Scorza's landgenoot José Maria Arguedas (1911-1969) heeft niet zulk een bliksemcarrière gemaakt. Hij verwierp het etiket ‘indigenist’ en zijn werken zijn geen politieke pamfletten. Het heeft tien jaar geduurd vooraleer men in Peru zijn meesterwerk *Los ríos profundos* (1958) opnieuw heeft uitgegeven. Meer dan twintig jaar heeft het geduurd voor het onder de titel *De diepe rivieren* in het Nederlands werd vertaald. Het ziet er niet naar uit dat zijn andere werken zullen volgen. Dit ligt zeker niet aan de vertaling. Die is met zoveel liefde gemaakt, dat je de afstand tot het Spaans haast nergens voelt. Deze hertaling is zonder meer een prijs waard. De afgang van Arguedas zou wel kunnen liggen aan de manier waarop de meeste recensenten dit werk aan hun lezers hebben gepresenteerd. In hun besprekingen wisselen onbegrip en nauwelijks verholen misprijzen af met ongenuanceerde loftuitingen. Maar dit is een verhaal apart, waarop hier niet kan worden ingegaan.

De lijfelijke aanwezigheid van soms miljoenen autochtonen moest op den duur de gewetensrust van de creolen (in de Nieuwe Wereld geboren blanken) verstoren. Alleen al het weerstandsvermogen van de Indianen, die zelfs niet wijken voor de *solucíon total* (Arguedas), de *Endlösung* dus, wekt een gamma van gevoelens op dat gaat van misprijzen voor hun lafheid (Columbus!) tot medelijden en gepassioneerde inzet voor hun zaak (Bartolomé de las Casas).

Aan een echte *Wiedergutmachung* zijn wij nog niet toe, maar er wordt al (o.m. door de Paus tijdens zijn bezoek aan Brazilië) naar hen geluisterd. De traditionele christelijke kerken werpen zich nu op als verdedigers van de Indiaanse zaak. Ondertussen nemen Amerikaanse fundamentalistische secten de rol van de ‘officiële’ kerken in de ethnocide over, maar dat is alweer een apart verhaal. Feit is, dat een mentaliteitsverandering heeft plaatsgevonden, en het is niet eens gewaagd te veronderstellen dat de ‘indigenistische’ auteurs hierin een grote rol hebben gespeeld.

Dit is echter geen reden om hun werken niet kritisch te onderzoeken, of om elke schrijver die ‘authentiek Zuidamerikaans’ lijkt onder die rubriek te klasseren. Wat er ‘indigenistisch’ mag zijn aan b.v. de Mexicaan Juan Rulfo is onduidelijk. Samengevat zou je kunnen stellen, dat het indigenisme een complexe en niet van dubbelzinnigheid gespeende literaire stroming is geweest, waarvan het hoogtepunt én het eindpunt gevormd worden door het werk van José María Arguedas. Na hem begint een andere periode; jongere schrijvers vereren hem, maar gaan hun eigen weg. Via Arguedas' werk zijn zij in het reine gekomen met het indigenisme. Na hem is het autochtone een vanzelfsprekend onderdeel van hun wereld geworden, waar zij

gebruik van maken als het hun uitkomt. Het is alsof Arguedas' benadering van het andere Peru een noodzakelijke voorwaarde is geweest voor een complexloze beleving van hun Peruaan-zijn in een mondiaal perspectief.

Imitators, epigonen en conservatieven

In Europa betekende de Romantiek de terugkeer naar de authentieke bronnen van het nationale leven. Om die te vinden ging men terug tot de Middeleeuwen, en in Duitsland zelfs tot het Germaanse verleden van vóór de Romeinse kolonisatie. Met de wetenschappelijke exactheid hadden de historische evocaties niet veel uitstaans, maar ze dreven overal het nationalisme op de spits. Met één klap verdwenen de ‘turqueries’, waar de achttiende-eeuwers zo verzot op waren, van het toneel.

In Zuid-Amerika en met name in Peru, lagen de zaken moeilijker dan in de Derde Wereld: een herwaardering van de pre-columbiaanse beschavingen was daar uitgesloten.

Daarvoor waren de indio's te gevaarlijk: nog in 1781 hadden de Spanjaarden de revolte van José Gabriel Condorcanqui, alias Túpac Amaru, bloedig moeten onderdrukken. De Limeense Romantici hadden niet de minste zin om hem, of zijn voorouders, op te vijzelen tot literaire symbolen. In plaats daarvan wierpen zij zich op wat in Europa uit de mode was geraakt, n.l. de hele ‘Oosterse’ poppenkast, compleet met serail, gesluierde vrouwen en eunuchen. Ook de Tempeliers en de Kruisvaarders mochten zich aan de overzijde van de oceaan in een grote belangstelling verheugen. Nabootsing van avondlandse modes (met enkele decennia vertraging!) is altijd een constante van het intellectuele leven in de Nieuwe Wereld geweest. Alejo Carpentier heeft er een grondthema van zijn werk van gemaakt.

De literaten uit de Peruaanse hoofdstad, die zoals bekend aan de kust ligt, hadden niet de minste belangstelling voor de *sierra*, het Andesgebergte. De *serranos* waren immers indio's of mestiezen, en die speelden in het Peru van na de Onafhankelijkheidsverklaring (21 juli 1821) niet de geringste rol. De koloniale structuren waren immers niet veranderd: nog steeds speelden de *costeños* (kustbewoners), dus in feite de *limeños* (Limenen), de eerste viool. Geen wonder dat zij veeleer heimwee voelden naar de ‘goede oude tijd’ van het *virreinato*, de tijd van de Spaanse onderkoningen (1544-1821). De woelige tijd van de *Conquista* hielden zij daarbij zorgvuldig buiten

hun blikveld.

Die sentimentele verbondenheid met het koloniale verleden heeft één groot schrijver opgeleverd: Ricardo Palma (1833-1919), die met zijn *Tradiciones peruanas* (in feite: *limeñas* een nieuw genre heeft geschapen. Eruditie, ironie, scepticisme, gevat in een verfijnde lichtvoetigheid, maken van deze soms uiterst korte zedenschetsen zulk een aangename lektuur, dat de lezer vaak niet merkt dat het beeld van het XVIIe-XVIIIe-eeuwse Lima meer zegt over Palma en zijn tijdgenoten dan over de historische realiteit. Bij nader toezien zit onder de vrolijke anecdotes ook een behoorlijke dosis kritiek op de moraliteit van het koloniale establishment, en vooral van de Kerk, verborgen.

In werkelijkheid was het *virreinato* minder plezierig dan Ricardo Palma en andere *costumbristas* wilden doen geloven. De Spaanse Habsburgers en later de Bourbons trachtten hun overzees imperium te beschermen tegen de subversieve ideeën - van de Hervorming tot de Verlichting - die het Ancien Regime bedreigden.

Het eerste boekwerk dat in Peru van de persen rolde heette: *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios* (1584! Dertig jaar tevoren had Lima zijn eigen universiteit gekregen, en had de Heilige Inquisitie er een filiaal geopend. Dit liet niet veel meer door dan moraliserende geschiedenissen, waarin dominicaner- en franciscanerpaters de geschiedenis van hun Ordes in overeenstemming trachtten te brengen met de beslissingen van de Goddelijke Voorzienigheid. Zodoende bewezen zij a posteriori dat de Verovering en het koloniaal systeem van alle eeuwen voorbeschikt waren.

Een epos zoals *La Araucana* (1569-1589), waarin Juan de Ercilla (1533-1593) de verbeten strijd met de autochtonen beschreef om wat nu Chili is, heeft Peru nooit voortgebracht, maar wel een *Lima fundada*, naar het voorbeeld van de *Aeneïs.* De lezer kan zich zonder moeite inbeelden in welke bochten de latiniserende en italianiserende hofdichters zich moesten wringen om zulk een onding te produceren. Alleen de *Comentarios reales de los Incas* van de mesties Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) ontsnappen aan de Limeense conventies. De nostalgie naar het *incario* (Incarijk) die deze zoon van een inheemse prinses en een berooide Spaanse *hidalgo* in zijn werk had ingebed was zo hartverscheurend, dat de Spaanse Kroon nog in 1782 de lektuur ervan *expressis verbis* verbood.

Vanaf het begin van de XVIIe eeuw hadden de Limeense dichters zich slaafs onderworpen aan het magisterium van Luis de Góngora (1561-1627). Deze geniale Spaanse dichter uit Cordoba had vele epigonen, maar noch in Spanje noch a fortiori in Zuid-Amerika hebben die veel waardevols voortgebracht. Wie niet tot dat esoterisch clubje van duistere *culteranistas* behoorde kon soelaas vinden in de werken van Cervantes, Lope de Vega of Calderón, en vooral in de ridderromans die, hoewel verboden, toch clandestien circuleerden. Men ziet het: de Zuidamerikaanse realiteit kwam noch in de ‘officiële’ noch in de ‘populaire’ literatuur aan bod.

Dat was wel het geval - zij het indirect - voor de juridische exegeses, waarin de Peruaanse rechtsgeleerden onovertroffen meesters waren. *De Leyes de Indias* (Wetten voor Indië) en de *Cédulas reales* (Koninklijke decreten) vormden een indrukwekkend monument, waarin o.m. talrijke beschikkingen ter bescherming van de indio's waren opgenomen. *De jure* en *a posteriori* gaven zij gelijk aan bisschop Bartolomé de las Casas, die in zijn *Destrucción de las Indias* (1552) de genocide tegen de autochtone bevolking had aangeklaagd. Natuurlijk hebben die wetten de uitbuiting en de uitroeiing niet verhinderd, maar het lijdt geen twijfel dat dit *Corpus juridicum* als een soort superego het geweten van de blanken heeft geobsedeerd.

De Verlichting dreef die contradictie op de spits. De lokale 'verlichte despoten' moedigden de stichting aan van 'filantropische' of 'filharmonische' genootschappen. In Lima vond de intelligentsia een uitlaatklep voor haar ontevredenheid over de Spaanse betutteling in de *Sociedad de los Amantes del País.* Toen de machthebbers beseften dat naast de ideeën van Diderot, Voltaire, Leibniz en Newton, ook de emancipatie van Amerika en later de Franse Revolutie besproken werden, was het zaad van de revolte al gezaaid.

De figuur van Mariano Melgar (1792-1815) symboliseert uitstekend deze woelige prerevolutionaire periode. Hij had Indiaans bloed in zijn aderen maar werd opgevoed in de grote traditie van het Europese humanisme. Hij wilde priester worden, maar viel ten offer aan de 'wereldse liefde'. Hij vocht mee in een indio-opstand, maar de Spanjaarden namen hem gevangen en fusilleerden hem. Hij bracht de erotische liefde in de poëzie binnen, en zette daarmee een punt achter de totaal doodgebloede pastorale lyriek van de XVIIIe eeuw.

Indianistische vs. indigenistische romans

Daarmee zijn we weer in de XIXe eeuw aangeland. De late Zuidamerikaanse Romantici hebben, zoals bij het begin van dit overzicht vermeld, de door Melgar gewekte hoop beschaamd. Op de Onafhankelijkheidsverklaring volgden vijftig jaar guerrilla door de '*generales de la Independencia*', die hun land totaal uitgeput achterlieten. Peru leed dan ook een smadelijke nederlaag tegen Chili in de *Guerra del Pacífico* (1879-1883). Manuel González-Prada (1848-1918) mobilizeerde het *pays réel* tegen de verkalkte hoofdstad. Politiek was hij anarchist, filosofisch was hij positivist: literair was hij een aanhanger van de Franse *Parnasse.* Hij rekende voorgoed af met de lokale Lamartines en dito Heines. 'De grijsaards in het graf, de jongeren aan het werk' was zijn geliefkoosde slagzin.

Onder zijn invloed begonnen de jongere intellectuelen meer aandacht te besteden aan het lot van de indio's. In 1888 zei de Meester in een redevoering: 'Leer de indio lezen en schrijven en je zal zien of hij al dan niet tot menselijke waardigheid komt'. Deze 'intellectualistische' stelling combineerde hij toen nog met een pessimistisch oordeel over de geestelijke vermogens van zijn inheemse landgenoten: 'De indio behoort tot de inferieure lagen van de beschaving, want hij is een door kruising ontstaan wezen, dat de ondeugden van de barbaar bezit en de deugden van de Europeaan ontbeert'. Pas later zou hij die racistische mening herzien en het probleem van het grondbezit centraal stellen. Belangrijk was weer het feit zelf dat er iemand aandacht besteedde aan de meerderheid van het Peruaanse volk. Zijn denkbeelden inspireerden Clorinda Matto de Turner (1854-1909) tot het schrijven van haar beroemde roman *Aves sin nido* (Vogels zonder nest - 1889). Volgens de gangbare literatuurgeschiedenissen is dit werk de eerste 'indigenistische' roman, d.w.z. de eerste die zich bezig houdt met de reële levensomstandigheden van de autochtone bevolking. Je kan hem het best vergelijken met de Europese sociale roman uit de XIXe eeuw. Clorinda bouwt het schema op dat voortaan canoniek zal zijn: de indio, levend op een haciënda als loonslaaf of in een *ayllu* (oeroude gemeenschap zonder privé-bezit), komt in conflict met een blanke (grootgrondbezitter, mijneigenaar) en trekt daarbij aan het kortste eindje. De auteur wordt geacht partij te kiezen voor de *underdog*, wat aan zijn werk vaak een pamfletair karakter geeft. De meer dan realistische beschrijvingen van allerlei gruwelen dwingt de lezer a.h.w. de standpunten van de auteur te onderschrijven.

De romans vóór *Aves sin nido* worden 'indianistisch genoemd. Zij gaan alle terug op *Atala* van Chateaubriand: het bekendste voorbeeld ervan is Cumandá (1871) van Juan León Mera (Ecuador 1832-94). Onder de romantische ophemeling van

de maagdelijke natuur en de onbedorven inborst van de ‘wilden’ gaat een niet eens subtiel te noemen racisme schuil. Cumandá is immers geen volbloed Indiaanse maar een halfzuster van Carlos, de jongen die van haar houdt, zonder te weten dat zijn liefde incestueus is. Cumandá wordt vermoord door haar stamgenoten - het is immers een romantisch drama! -, wat hun (ingeboren) slechtheid onderstreept, terwijl de heldin

de status van martelares krijgt. De auteur manoevreert zodanig dat het interraciaal huwelijk - de allergrootste gruwel! - net vermeden wordt. De slotscene, waarin de vader van de jongelui de moordenaars vergiffenis schenkt, bewijst nogmaals de (morele) superioriteit van de blanke.

De tegenstelling tussen de emancipatie-ideologie en het latente racisme blijkt ook duidelijk uit de 'indigenistische' romans, o.a. *Aves sin nido.* Men heeft deze dan ook onlangs 'de laatste indianistische roman' genoemd. Zoals Mera haalt Matto de Turner immers uitzonderlijke individuen naar voren, die zich afzetten tegen de onbeschaafde massa. Toeval of niet, maar haar helden zijn ook broer en zuster, kinderen van een lubrieke pastoor, die op latere leeftijd nog bisschop wordt. Zij was heftig anticlericaal: haar scherpste pijlen richt zij tegen het celibaat, wat zij een tegennatuurlijke verplichting vindt. De titel van haar werk slaat dus niet zozeer op de indio's, zoals vaak wordt beweerd, maar vooral op de jongelui die door het obscurantisme van de Kerk de warmte van een 'normale' familie missen.

Culturele achterlijkheid en moreel verval zijn dus niet uitsluitend problemen van de indio's. Toch laat Clorinda zich over hen het meest pessimistisch uit: 'Het is bewezen dat hun voeding hun hersenfuncties heeft doen afsterven, zodat zij op hetzelfde niveau staan als trekossen'. En elders: 'Mocht het de Heer in Zijn goedertierendheid toch behagen, de uitsterving van het inheemse ras te decreteren: het is immers niet mogelijk dat het zijn waardigheid terugkrijgt en van zijn rechten gebruik maakt'. Nergens doet zij een poging om de echte reden van de 'degeneratie' van de indio's bloot te leggen; nergens stelt zij het systeem in vraag. Dat heeft haar klassegenoten niet belet - zij was de dochter van een grootgrondbezitter - haar zwaar te doen boeten voor haar 'verraad'. Haar laatste jaren bracht zij door in ballingschap. Maar ook hier geldt wat we schreven over González-Prada: het feit zelf dat over de indio's wordt geschreven is belangrijker dan de manier waarop dat geschiedt.

Aves sin nido bewijst toch op pijnlijke wijze dat niet alleen de 'indianistische', maar ook de 'indigenistische' roman stoelt op de ideologie van de acculturatie: één cultuur levert alles in en de andere niets. Dat heeft te maken met twee factoren. De auteurs behoren meestal tot de middenmaat van de burgerij; deze vormt ook het publiek waarvoor zij schrijven. Dat bestaat uit blanken en vooral uit mestiezen: speciaal deze laatsten beschouwen dat soort boeken als een breekijzer om de nog halffeodale samenlevingsvormen te doen springen. Daarom is de ideologie van deze werken de mestizering en niet de compromisloze revendicatie van het autochtone. Daarom ook wijzen de meeste van deze auteurs de benaming 'indigenistisch' af. Zelfs wie een groter evenwicht nastreeft dan Matto de Turner, gaat impliciet uit van de superioriteit van de Europese cultuur.

Zelfs de nadruk die sinds het verschijnen van de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) van José Carlos Mariátegui (1895-1930) wordt gelegd op de socio-economische determinanten van de Indiaanse levenswijze en op de 'onbetwistbare noodzaak' van een marxistisch maatschappijpatroon ('De Inca's waren toch al communisten!'), is ook al niet zuiver op de graat. Een voorbeeld. In zijn essays looft Mariátegui Enrique López Albújar (1872-1966) als 'een schrijver van de generatie van het radicalisme (d.w.z. geïnspireerd door González-Prada), die als eerste hedendaagse auteur de steile sierra's en de verre kloven exploreert, waar de wet van de blanke nog niet is doorgedrongen en waar de indio nog zijn voorvaderlijke gebruiken volgt'. In die inheemse levenswijze ontdekt Mariátegui 'collectivistische trekken'. In een tamelijk recente (1957) - door de regering gesteunde uitgave - van López Albújars *Cuentos andinos* (1920), schrijft de Peruaanse inleider: 'Dank zij hem (L.A.) weten wij dat de mens uit de Andes de weg naar de vrijheid

weer zal vinden op de dag dat een collectief ideaal hem zijn toekomstverwachting zal teruggeven'.

'On croit rêver', zouden de Fransen zeggen, want de man die 'met doordringende blik de diepe en zwijgende afgrond van de Quechuaziel' (Mariátegui) heeft bestudeerd, beschrijft de indio als een bloeddorstige kannibaal. Zo vreselijk zijn de 'zedenschetsen' van López Albújar, zo gratuïet is daarin de wreedheid van de indio, zo amoreel is de *serrano*, dat je algauw vermoedt dat de auteur hem van alle menselijke attributen wil beroven. En van de morele veroordeling naar de fysieke uitroeiing is het maar een stap... De vermoedens van de lezer worden bevestigd door de analyse van *Matalaché* (1928), de eerste roman van deze auteur. Hierin verdedigt hij de thesis dat de kracht van de liefde alles overwint, dwars door de valse hiërarchie van de rassen heen.

De hartstocht van María Luz, een jonge blanke vrouw, voor haar slaaf, de mulat José Manuel ('Matalaché'), maakt hij voor zijn publiek verteerbaar door commentaren zoals: 'In zijn hybriede hersens had de meest geciviliseerde cel de bovenhand gehaald. Het symbolisch blauw van Matalaché's Iberisch sap (sic!) had grotere kracht gegeven aan zijn (artistieke) inspiratie (waardoor hij de aandacht van het meisje op zich had gevestigd) dan het rood van zijn Afrikaans bloed', De overige negers worden gekenschetst met een aan de zoölogie ontleend vocabularium ('kruipdierachtig, bokkig, aapachtig', enz.).

Nadat María Luz zich aan haar geliefde heeft gegeven, voelt ze zich 'besmeurd' en 'onrein'. Zij werd gedreven door een onbewust gevoel van medelijden en offervaardigheid, merkt de auteur op. En verder: 'Matalaché's rechte, stevige, dominerende en sensuele neus (die als twee druppels water op die van zijn vader lijkt) doet de afschuwelijke afplatting van die van zijn verwanten van moederszijde, die al sinds eeuwen met dat onmiskenbaar teken van grofheid en bestialiteit leven, vergeten'. Dit is zelfs geen mestizeringsideologie meer: dit is ordinair racisme. Maar Mariátegui - een leerling van González-Prada - heeft alleen oog voor het socialisme avant la lettre dat blijkt uit sommige van López Albújars verhalen.

Daarmee wil niet gezegd zijn dat alle 'indigenisten' dergelijke haast fascistoïde trekken vertonen, maar wel dat hun werken een onverwacht licht werpen op de manier waarop de indio werd gethematiseerd. In elk geval verdedigen zij allen de idee van een mengcultuur. De Ecuatoriaan Jorge Icaza (1906-1978) b.v., wiens roman *Huasipungo* (1935) heel Zuid-Amerika schokte, wilde de woordvoerder zijn van een nieuwe natie, die *chola*, d.w.z. mesties moest zijn. De 'indigenistische' roman waarvan zowat alle lagen van de Ecuatoriaanse maatschappij (o.m. de overbezette administratie waarmee de stedelijke mestiezen te kampen hebben, het leger en de kleine industrie) worden beschreven.

Ook Ciro Alegría (1909-1967), de voornaamste Peruaanse romancier vóór José María Arguedas, ziet de toekomst van de indio's in een aanpassing aan de blanke beschaving. Gebeurt dat niet, dan blijft het bestaan van de *serranos* ahistorisch, en daardoor ondoorzichtig. In *Los perros hambrientos* (Hongerige honden - 1938), zijn tweede roman, beschrijft hij treffend het gelukkige leven van een familie van *colonos*, indio's die leven op een haciënda. Zij voelen zich innig verbonden met hun dieren (schapen, honden, kippen, enz.) en met heel de natuur. Een lange droogte verstoort dit bijna bucolisch tafereel: dieren en mensen worden ongenadige concurrenten in de strijd om het naakte bestaan. Ondertussen staat het goed geïrrigeerde koren van de grootgrondbezitter te rijpen in de zon. Maar toch komen de indio's niet in opstand. Als het weer gaat regenen, hopen zij dat de oude orde zal hersteld worden. Hoe onrechtvaardig die was schijnt niet tot hen door te dringen.

In *El mundo es ancho y ajeno* (1941 - De wereld is wijd en niet van ons) trekt Alegría grotere cirkels: De Andijnse wereld ligt gevat in een breder maatschappelijk patroon. De traditionele indio-gemeenschap kan maar overleven als zij meegaat op de weg naar de moderniteit. Deze gedachte wordt belichaamd door de mesties

Benito Castro, die bij het einde van het verhaal de eerbiedwaardige maar traditionalistische

alcalde (burgemeester) van de gemeenschap vervangt. In het voorwoord tot de tiende uitgave schrijft Alegría: 'De mesties is de verbindingsschakel tussen de traditie en het nieuwe leven. Enerzijds bewaart hij de overgeleverde waarden en anderzijds leeft hij in geschiktere sociale omstandigheden om de educatieve en sociale beginselen van de bevrijding te verwerven, waardoor hij het Amerikaanse leven verrijkt met een duidelijk revendicatief accent'.

We zijn nog ver verwijderd van het wonderbaarlijke invoelingsvermogen van José María Arguedas. Het wekt geen verwondering dat Mario Vargas Llosa de hier besproken romans 'primitief' heeft genoemd. Het is wat overdreven en onrechtvaardig, maar eigenlijk niet onjuist. De blanke auteurs kunnen nooit helemaal opgaan in de door hen beschreven Indiaanse wereld. Hun benadering blijft tangentieel. Toch is door de jaren heen de afstand tussen de twee culturen kleiner geworden: López Albújar en Ciro Alegría, beiden Peruaanse 'indigenisten', zijn qua mentaliteit lichtjaren van elkaar verwijderd. Blijft nog te bekijken hoe Arguedas de problemen die inherent zijn aan de 'indigenistische' literatuur zal oplossen.

Arguedas: hoogtepunt en eindpunt van het indigenisme

In een aula van de *Universidad Agraria* in de Peruaanse hoofdstad schoot op 2 december 1969 de hoogleraar en schrijver José María Arquedas zich een kogel door het hoofd. Hij was slechts achtenvijftig jaar oud. 'Ik heb,' zo had hij aan de rector geschreven, 'de nodige kracht en helderheid van geest niet meer om verder te werken, d.w.z. om mijn bestaan te rechtvaardigen'. Vanuit die ethische instelling tegenover het leven had hij nochtans een imposant oeuvre opgebouwd: zijn bibliografie telt 299 nummers, waarvan er 112 gewijd zijn aan Indiaanse ethnologie en folklore. Hij schreef ook vijf romans (waaronder één van vierhonderdvijftig dichtbedrukte bladzijden) en een twintigtal verhalen. Als wetenschapper en als letterkundige was hij dus niet de eerste de beste; toch is zijn dood bij ons onopgemerkt gebleven en bekleedt hij in ons panorama van de Zuidamerikaanse letteren nog steeds niet de plaats waarop hij recht heeft.

Eén jaar voor zijn dood had hij nog de 'Inca Garcilaso de la Vega' - prijs gekregen. In zijn dankwoord zei hij dat 'de jeugddroom van de auteur werkelijkheid schijnt te zijn geworden: de droom van een moderne Quechua, die zich bewust was van de waarde van zijn cultuur en haar daardoor kon verbreden en verrijken met kunstvormen die andere, met krachtigere expressiemiddelen begiftigde volkeren hebben geschapen.

Toch was Arguedas zelf geen indio. Na vijf eeuwen kolonisatie heeft de inheemse bevolking immers nog geen réveil beleefd zoals de Afrikanen er onder de vlag van de *négritude* een gekend hebben. Op politiek gebied is er nog steeds geen nationalistische Indiaanse opleving te voorzien, zoals er zich nu een doorzet in de islamitische landen. De Zuidamerikaanse samenleving is - hoe gemestizeerd ook - in wezen Westers. Dat geldt eveneens voor haar literatuur: Jorge Luis Borges is niet een in de Nieuwe Wereld verdwaalde Europeaan, maar een exponent van de dominante, op Europa gerichte kultuur.

Arguedas is, ongewild, de anti-Borges. Terwijl de Argentijn school liep in Genève, kwam de Peruaan 'door een gelukkig ongeluk' in aanraking met de Quechua-kultuur. Zijn moeder was gestorven toen hij nog heel jong was; zijn vader, een rondreizend advokaat, was hertrouwd en zijn stiefmoeder liet hem over aan haar inheems dienstpersoneel. José María zocht later zelfs zijn toevlucht in een *ayllu*, waar zijn

vader hem tenslotte weer kwam ophalen. Samen doorkruisten zij lange tijd de Andes-hoogvlakten, waarna hij op internaat moest in de provinciehoofdstad Abamcay. Daarna ging hij naar de universiteit in Lima, waar hij zich - niet toevallig - specialiseerde in de ethnologie.

Hij had het Quechua leren spreken vóór het Spaans; met de taal had hij ook de Indiaanse wereldbeschouwing in zich opgenomen vóór hij leerde denken in Westerse categorieën. In de *sierra* 'is de tederheid heviger dan de haat, die daardoor juist geen storend element is, maar een vuur dat je voortdrijft'. De gezangen en de mythes van de *runas* (zoals de indio's zichzelf noemen) hadden een onuitwisbaar stempel op hem geslagen. Na zijn terugkeer in de 'wereld van de belegeraars' werd hij een 'tweetalige Peruaan' wiens moedertaal altijd het '*dulce quechua*', de zoete taal van zijn Indiaanse broeders, zou blijven.

Al heel jong wilde hij een teken van eenheid zijn tussen twee werelden die elkaar na vijf eeuwen nog niet gevonden hebben. Hij was heftig gekant tegen acculturatie; hij predikte integendeel de transculturatie, de versmelting van culturen in een hogere eenheid. Voor hem betekende mestizering geen verbastering, maar interpenetratie, wederzijdse bevruchting die moest leiden tot de geboorte van een nieuwe mens. De van zijn wortels afgesneden Mexicaan kan volgens Octavio Paz, enkel door een koen toekomstprojekt uit 'het labyrinth van zijn eenzaamheid' raken. De Peruaan heeft, volgens Arguedas, slechts een toekomst indien hij verbonden blijft met het beste wat zijn polycultureel verleden hem te bieden heeft.

De creolen moeten overtuigd worden dat de cultuur van de *runas* groots en levenskrachtig is. Zij moeten af van hun superioriteitscomplex. Dat is één van de redenen waarom Arguedas niet schreef in zijn moedertaal, maar in het Spaans! Die keuze betekende levenslange verscheurdheid tussen inhoud en vorm van zijn boodschap. Voor de thematiek en de stijl van de indigenisten zoals Enrique López Albújar en Ventura García Calderón, die vooral uit waren op pittoreske effecten, had hij slechts misprijzen, maar hoe kon hij zelf beter en waarachtiger schrijven? Misschien had hij zijn voordeel kunnen doen met de recepten van het surrealisme, dat men in Lima uitstekend kende. Miguel Angel Asturias' stijl werd er door beïnvloed. Carpentier heeft ermee geflirt, tot hij inzag dat het te artificieel was om de Zuidamerikaanse realiteit weer te geven. Daarna heeft hij getracht deze tastbaar te maken door zijn beschrijvingen te larderen met ontelbare wijzigingen naar (meestal Europese) kunstwerken die het *Musée imaginaire* van een hooggecultiveerde blanke bemeubelen.

Arguedas is in dit opzicht ook de anti-Carpentier. Zijn wereld mist elke referentie naar wat wij de 'universele cultuur' plegen te noemen. Zijn beschrijvingen zijn geen literaire (event. surrealistische) hoogstandjes, maar de substantie zelf van zijn lyrische beleving van de werkelijkheid. Woorden geven deze realiteit onmiddellijk weer, verklaarde hij op de Eerste ontmoeting van Peruaanse schrijvera, een uitspraak waarmee hij sarcastische opmerkingen vanwege zijn meer 'moderne' collega's oogstte. Maar die begrepen niet dat hij sprak vanuit een mystiek gevoel van eenheid met de cosmos. Wie hem, zoals Cortázar, een provinciaal noemde, kreeg te horen dat zijn universaliteit juist lag in het peilen naar de uiterste consequenties van het geworteld zijn in een welomschreven cultuur.

Maar Arguedas bleef moeite hebben met zijn tweede taal, het weerbarstige Spaans. In *Yawar Fiesta* (1941) doet hij de indio's een koeterwaals spreken, dat gebruikt wordt door de naar Lima uitgeweken *serranos*, maar dat niets te maken heeft met het sierlijk Quechua van de bergbewoners. Daarin is nog voelbaar 'het expressief vermogen van talen die nooit een geschreven literatuur hebben gekend, die nog leven in het binnenste van de taal, in de talige materie, waarmee zij nog helemaal versmolten zijn'. Om dat weer te geven is het gebroken Spaans ontoereikend. In zijn latere romans en verhalen zal Arguedas de grammatica geen geweld meer aandoen. Hij brengt de lezer inzicht in zijn verbeeldingswereld door

een verrijking van zijn woordenschat en door specifieke metaforen. Vanaf het begin doorspekt hij zijn verhalen met Quechuawoorden, die vaak onomatopeïsche waarden hebben.

In *Yawar fiesta* b.v. speelt hij het klaar om de lezer een indruk te geven van het onheilspellend geluid van de *wakawak'ra*: ‘zwaar en traag, als de stem van een mens in de hoge *puna*, waar de wind door de spleten en over de meren huilt’. Deze ‘trompetten van de aarde’ zijn gemaakt uit stierehoorns, en ze dienen om er vanop de bergtoppen rondom het dorp de *turupukllay*, het lied dat ‘het hart van de indio's doet ineenkrimpen alsof het dat van een kind was, te spelen’. Elk jaar weer begeleidt het de inheemse corrida, waarin de dronken *runas* zich, met hun poncho in de ene hand en een staaf dynamiet in de andere, voor de wilde stieren werpen. Dit ‘Feest van het bloed (*yawar*)’ is natuurlijk een overblijfsel uit een tijdperk waar wij ons over moeten schamen’: met zijn verstand zal Arguedas deze mening van een student uit het dorp wel hebben gedeeld, maar de epische kracht van het gegeven doet het verhaal uitmonden in een verheerlijking van de doldrieste *comuneros.*

In al zijn werken speelt de Indiaanse muziek een centrale rol. Je kan van haar zeggen wat de auteur over het Quechua zegt. Muziek is het symbool van en de sleutel tot zijn beleving van de natuur. In zijn latere roman *Diamantes y pedernales* (Diamanten en gesteente - 1953) vertelt hij hoe de harpisten inspiratie opdoen voor nieuwe melodieën. ‘Tijdens de nacht van de 23e juni dalen zij, langs de bergbeekjes die zich in de diepte storten, af naar de grote rivier die naar de kust stroomt. Daar, onder de grote watervallen, “hoorden” zij. Alleen die nacht, als het water op de zwarte rotsen valt en door zijn glinsterende bedding stroomt, schept het nieuwe melodieën. Elke meester heeft zijn eigen, geheime *pak'cha* (waterval). Hij gaat er languit bij liggen, verborgen onder de pluimen van de *sacuaras*; sommigen hangen aan de takken van de *molle*-bomen, boven de afgrond waarin het snelstromende water zich naar beneden werpt en weent’.

In de diepe rivieren heeft Arguedas de centrale metafoor van *Los ríos profundos* (1958) gevonden. Het is zijn beste roman, die geschreven werd na meer dan vijftien jaar stilzwijgen en studie. In de figuur van de veertienjarige Ernesto heeft Arguedas talrijke autobiografische elementen verwerkt. Het paterscollege waar hij door zijn vader werd achtergelaten, is een staalkaart van alle raciale, sociale en culturele tegenstellingen die ook de Peruaanse maatschappij verscheuren. Ernesto is een dromerige jongen, die zich zo weinig mogelijk inlaat met brutale vlegels van de hogere klassen. Steeds weer dwaalt zijn geest af naar de hoogvlakte waar hij de warmte van het leven in de *ayllu* heeft gekend. Soms glipt hij weg uit de verstikkende en door ingehouden sexueel geweld verziekte atmosfeer van het college, en gaat luisteren naar de inheemse muzikanten die in de *chica*-kroegen *huaynos* zingen.

Het mooie is, dat Arguedas de teksten van die soms oeroude *runa*-liederen inlast, met de vertaling ernaast. Zij vormen a.h.w. een lyrisch contrapunt met het verhaal. Hier gaat een voorbeeld:

> Ay siwar k'enti!
> amana wayta tok'okachaychu,
> siwar k'enti, ...

Hé, kolibri!/ pik niet zo in die bloem,/ smaragdgroene vleugels. / Wees niet zo wreed,/ ga naar de oever van de rivier,/ smaragdgroene vleugels,/ en zie hoe ik bij het rode water zit te huilen, / zie hoe ik huil./ Ga erheen en kijk naar mij,/ gouden kolibri, / heel mijn droefheid,/ geknakte veldbloem,/ rivierbloem, / die jij verlaten hebt.

De indio's bezitten nog steeds het vermogen om een dramatische gebeurtenis, zoals de bezetting van een zoutdepot door een groep vrouwen, om te zetten in een stuk lyrische of satyrische poëzie:

‘Het geweer van het soldaatje/ was van cactusbeenderen gemaakt,/ en daarom en daarom/ knalt het tevergeefs,/ en daarom en daarom/ knalt het vergeefs./ Nee, nee, mijn broeder,/ het is niet het geweer,/ het is de ziel van het soldaatje/ die van waardeloos hout is./ De revolver van de zouthandelaar,/ de revolver van de zouthandelaar/ was geladen/ met lamapoep/ en in plaats van kruit/ en in plaats van kruit/ een scheet van een zoutmuildier’.

Het rythme van de *huayno* brengt de aanwezigen onweerstaanbaar aan het dansen: ‘Hun voeten roffelden in de maat. Alle mannen, op blote voeten, op autobanden of op schoenen, stampten woest op de grond. De hielen van de mannen op blote voeten maakten een dof geluid, het rubber van de autobanden klapte op de grond en de hakken klonken als hamerslagen. Het was net alsof de woorden van de *huayno* fijngemalen werden’. Die verfijnde nuancering en de uiterste concreetheid zijn karakteristiek voor Ernesto's beleving van de wereld. Een *huayno* uit de warme streken die hij vroeger heeft bezocht doet hem b.v. denken aan ‘het geruis van de groene bladeren, de schittering van de watervallen die zich tussen de struiken en witte cactusbloemen door storten, de zware, rustige regen die op de suikerrietvelden klettert, de valleien waar de *pisonay*-bloemen gloeien en die vol rode mieren en vraatzuchtige insecten zijn’.

Krijgen we nu een direct inzicht in de Indiaanse leefwereld, of wordt de Indiaan ‘subject in plaats van object in de roman’ (Klaas Wellinga). In *De diepe rivieren* verhaalt een oudere, blanke verteller (Arguedas zelf) wat hij tijdens zijn jeugd heeft meegemaakt. Vandaar de didactische uitweidingen, b.v. over de Quechua-uitgang-*yllu*, die het geluid van kleine, bewegende vleugels weergeeft, maar ook verwijst naar de muziek die ontstaat uit lichte, bewegende voorwerpen. Deze uitgang treft men aan in het woord *zumbayllu*, dat staat voor bromtol. Dit schijnbaar onbetekenend stuk speelgoed speelt een centrale rol in *Los ríos profundos*, niet zozeer om wat feitelijk is, maar omdat Arguedas het inpast in een dicht net van betekenissen. ‘Deze uitgang is verwant aan een andere, die een uitgebreidere betekenis heeft, n.l. *Illa. Illa* duidt op een soort licht en op de monsters die bij hun geboorten getroffen werden door de stralen van de maan. *Illa* is een kind met twee hoofden, of een kalf dat zonder hoofd geboren is, of een gigantisch, pikzwart rotsblok met een brede, witte, dof licht uitstralende streep erover. *Illa* is ook een maïskolf waarvan de korrels in gekruiste banen lopen of gedraaid zitten; *illas* zijn de mythologische stieren die op de bodem van de eenzame mensen wonen, merenhoog in de bergen met oevers vol biezen en bewoond door zwarte eenden. *Illas* brengen geluk of ongeluk, maar altijd in extreme mate. Een *illa* aanraken heeft twee mogelijke gevolgen: sterven of uit de dood herrijzen’.

De Peruaanse criticus Antonio Cornejo Polar tekent hierbij aan dat de semantische verwantschap tussen -*yllu* en -*illa* alles behalve zeker is, ‘en Arguedas moet dat zeker geweten hebben’. Maar het verband ertussen heeft een grote poëtische kracht, en daar kwam het Arguedas op aan. *Los ríos profundos* is *du temps retrouvé*: het is de beschrijving van een onherhaalbare ervaring, van de harmonie in het verloren Paradijs. Het boek is veeleer een sfeerbeeld dan een klassiek-gestructureerd verhaal. De grilligheid ervan lijkt willekeurig, maar is het niet: zij is even noodzakelijk als de abrupte vormen van de bergkammen.

Todas las sangres (1964), Arguedas' meest ambitieuze roman breidt het kader van *Yawar Fiesta* en *Los ríos profundos* nog uit. Peru is één groot lichaam, zoals de natuur één levend organisme is. De rivieren zijn levensaders. Aan hun oevers kan de aandachtige luisteraar hun boodschap van eenheid beluisteren. De meeste critici vinden dat *Todas las sangres* minder geslaagd is dan *Los ríos profundos.* Dat komt omdat Arguedas in de beschrijving van zijn jeugd waarschijnlijk de uiterste grens van de eenwording met de inheemse cultuur had bereikt. Verder kon een niet-Indio onmogelijk gaan. Het is een schrijnend adieu aan zijn jeugd en tegelijk een afscheid van de ‘indigenistische’ roman. Arguedas verwierp trouwens die

benaming, en zijn evolutie als schrijver en als mens verklaart waarom. *Todas las sangres* omvat de *hele* Peruaanse maatschappij, in haar worsteling met de onafwendbare inschakeling in de ‘moderne’, Westerse

maatschappij. De kolonizatie van het platteland en van de *sierra* betekent de doodsteek voor de overgeleverde samenlevings- en cultuurvormen.

In zijn laatste, onvoltooide roman *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (posthuum verschenen in 1970) beschrijft Arguedas de wijken waar de vroegere bergbewoners in uiterst armoedige omstandigheden leven. De aantrekkingskracht van de stad heeft hen uit hun sterk gestructureerde gemeenschappen gehaald en hen overgeleverd aan de willekeur van de fabrieksbazen. In de sloppen geldt alleen de wet van de sterkste. Arguedas geeft op pijnlijk-realistische wijze weer hoe het traditionele gemeenschapsgevoel teloorgaat. De ‘geatomiseerde’ mens staat alleen: vaak vervalt hij in criminaliteit en drankzucht. Alleen wie in Arguedas' werk de zoveelste aflevering van het feuilleton over de ‘nobele wilden’ zoekt zal zich verbazen of ergeren over zijn realistische schildering van b.v. hoerenkasten en goktenten.

Niet dat hij dat allemaal zonder pijn zag gebeuren. In *El zorro* staan drie dagboekfragmenten, waarin de schrijver met angstwekkende precisie zijn gang naar de zelfmoord beschrijft. Zijn arts dacht dat zulk een reflectie therapeutische waarde zou hebben. Het pakte anders uit: het werk aan de roman maakte hem nog meer bewust van de uitzichtloze situatie waarin de mensen die hij had liefgehad verkeerden. Daardoor kwam ook zijn eigen existentieel en literair project op de helling te staan. Zijn redevoering bij de overhandiging van de Inca Garcilaso de la Vega-prijs was een desperate blijk van vertrouwen in de toekomst. Maar naarmate hij verder werkte, besefte hij dat de harmonie die hij met hart en ziel nastreefde zelfs in de literaire fictie onbereikbaar werd. Uit die vaststelling trok hij de, volgens hem, enig mogelijke conclusie.

1969, het jaar van zijn dood, bracht Peru een nieuwe grondwet, die het land toewees aan wie het bewerkte. De linkse generaals onteigenden grote landerijen en wezen ze toe aan coöperatieven van Indiaanse of mestieze landloze boeren. Op het eerste gezicht was dat een verheugende ontwikkeling. Maar ook in die nieuwe structuur was geen plaats voor de *ayllus*, omdat hun maatschappelijke waarden alweer ondergeschikt werden gemaakt aan die van het Westers, op de stad gerichte economische model. Tien jaar later werd de constitutie weer veranderd: nu wordt de grond toegewezen aan wie hem produktief maakt. Opnieuw staan de *runas* buiten spel.

‘De etnocide tegen de boeren is onafwendbaar’, stelde de bekende Britse antropoloog Pitt - Rivers onlangs vast. Zijn uitspraak slaat op de boeren op de Spaanse hoogvlakte. Zijn Peruaanse collega wist al veel langer dat de Indianen geen schijn van kans maken tegen de ‘vooruitgang’. Zijn werk is een grootse poging om iets van hun verdwijnende wereld voor het nageslacht te bewaren. Menselijk gesproken kon hij niet leven met de gedachte dat zijn *querencia*, de plaats waar hij van hield en waar hij zich thuisvoelde, niet meer zou weergalmen van het vrolijke of weemoedige gezang van zijn Quechua-broeders.

Met hem is de cyclus van de indigenistische roman afgesloten. Arguedas heeft de innerlijke tegenstelling van het ‘indigenitisme’ niet opgelost. Hij heeft aangetoond dat er maar twee uitwegen zijn: ofwel plaats maken voor de authentieke woordvoerders van de indio's, ofwel de stilte. De werken van Manuel Scorza (1928) zijn bewijzen a contrario voor deze stelling. Waar *Tromgeroffen voor Rancas* (*Redoble por Rancas* - 1970) nog kon boeien voor de epische kracht van het gegeven - een omheining die de Cerro de Pasco Corporation dwars door de weidegronden en zelfs de dorpen van de *comuneros* laat optrekken -, heeft Scorza in zijn volgende romans niets nieuws gebracht. Alleen omdat de Europese lezer geen perspectief heeft op heel de indigenistische stroming, kon het verrassingseffect voor hem zo

groot zijn dat de werken van Arguedas' landgenoot (volgens de uitgever) in vijfendertig talen zijn vertaald.

In zijn laatste (*La tumba del relámpago* - Het graf van de bliksem - 1979) voert hij niet gehinderd door enige bescheidenheid zichzelf ten tonele, als *tête pensante* van een Indianenrevolte. Die mislukt omdat de *comuneros* zich bij het kiezen van het ogenblik voor een landbezetting laten leiden door de droom die één van hen heeft gehad. De raadgevingen van de politiek zoveel beter geschoolde blanken slaan zij totaal in de wind. Daarmee zijn we teruggekomen waar wij vertrokken waren: bij de onschuldige, maar niet al te snuggere ‘wilden’ ...

José Carlos Rodríquez
Peruaanse poëzie, van Vallejo tot nu

Elke poging om een panoramisch overzicht van een literatuur te geven loopt het gevaar willekeurig te zijn. Interpretatiecriteria veranderen, waardeoordelen zijn onbestendig: bloemlezingen zijn ofwel overcompleet ofwel eenzijdig. Ook onze analyse van de Peruaanse poëzie zal onvermijdelijk kritiek uitlokken, omdat ze zeer persoonlijk is: een jonge Peruaanse dichter kan de poëzie van zijn land slechts evalueren vanuit zijn concrete situatie als een van de vele ballingen.

De Romantiek deed de algemeen-geldende poëzieleer uiteenspatten in een veelheid van poëtica's. Deze hebben weinig te maken met de essentie van de poëzie, maar alles met de visie die de dichters, bewust of onbewust, van haar hebben. Sindsdien regent het manifesten, waarin de dichters hun ideologieën expliciteren. Steeds vaker bekennen zij zich tot een politieke richting: hun poëzie wordt een doorgeefluik voor hun ‘engagement’.

Vallejo: een eenzaam genie

César Vallejo (1892-1938) begon te dichten onder de duidelijke invloed van Rubén Darío en Leopoldo Lugones. *Los heraldos negros* (1918) is nog duidelijk modernistisch; liefde, bitterheid en desillusie zijn er de voornaamste thema's van:

‘Er zijn slagen in het leven, zo zwaar... Ik weet het niet! Slagen als van de haat Gods.’

Maar zijn diepe verbondenheid met de lijdende mens doet hem naar nieuwe uitdrukkingsmiddelen zoeken. In *Trilce* (1922) breekt hij met het modernisme en zijn conventies. Menig criticus ziet een parallel tussen de nieuwe Vallejo en bv. Mallarmé: beiden schreven hermetische gedichten. Geen enkele postmodernistische school heeft echter Vallejo kunnen annexeren. *Trilce* gaat over de diepste herinneringen van de dichter; het is een reflectie over de dood van zijn moeder, over de

teloorgang van zijn familie en over zijn armoede. *Trilce* is ook een afscheid: César Vallejo verlaat Peru om er nooit meer terug te keren.

> 'Ik zal sterven in Parijs, tijdens een regenbui,
> op een dag die ik mij reeds herinner.
> Ik zal sterven in Parijs - en ik loop niet weg -
> op een donderdag wellicht, zoals vandaag, in de herfst'.

De Spaanse burgeroorlog inspireerde hem tot *Poemas humanos* (Menselijke gedichten) die pas een jaar na zijn dood verschenen. In deze bundel bezingt hij de weerbaarheid van het Spaanse volk, die exact aansluit bij zijn eigen strijdbaar temperament. Tegelijk geeft hij zijn diepste emoties bloot, wat niet het geval was in zijn roman *Tungsteno* (1931) waar de marxistische militant het haalde van de schrijver.

Vallejo heeft wel epigonen, maar geen echte erfgenamen gehad. Zoals alle genieën was hij enig in zijn soort, en daardoor erg eenzaam. Na zijn dood is hij de 'superstar' van de Peruaanse poëzie geworden, die alle tijdgenoten in de schaduw heeft gesteld. Alberto Hidalgo (1897-1967) bv. was een van de meest polemische temperamenten uit de eerste helft van onze eeuw. Na een futuristische en ultraïstische periode, predikte hij dat alle poëzie moest herleid worden tot zuivere metaforen, waarna hij verviel in systematische egolatrie à la Salvador Dalí.

Een voorname dichter, die nog steeds onvoldoende bekend is zowel in eigen land als in het buitenland, is César Moro (1904-1956). Zijn voornaamste werken schreef hij in het Frans; zijn vrienden vertaalden ze daarna in het Spaans. Maar *La tortuga ecuestre* en *La vida escandalosa de César Moro* schreef hij rechtstreeks in het Spaans. Precies die werken hebben de grootste invloed uitgeoefend, door hun verblindende musicaliteit en door adembenemende woordcombinaties, die bewust de traditionele semantiek buiten spel zetten:

> 'Als een moeder
> ondersteund door takken boven een stroom
> van verschrikking en van licht
> uit de oorsprong der dingen
> als een graatmager paard
> dat glanst in de avondschemering...'

Martin Adan: waanzin als vrije keuze

In de jaren twintig triomferen de -ismen, zowel in Europa als in Amerika. Terwijl de wereld naar de onafwendbare economische catastrofe toegaat, steekt het fascisme de kop op - ook in Amerika, wat in Europa wel eens vergeten wordt. Eén jaar voor de grote krach publiceert Rafael de la Fuente y Benavides (1908), alias Martín Adan *La casa de cartón* (1928). Wat een geheime maar verblindende bliksem is dit korte maar fundamentele werk, waarin achter de plot de poëtische inspiratie vrijelijk opborrelt in een proza dat bol staat van beelden. De schriftuur van deze 'roman' (een term die de critici gebruiken bij gebrek aan een betere!) laat geen spaander heel van de traditie.

De beeldenstormer Martín Adán komt nochtans voort uit een aloude Limeense familie. De aristocraat Rafael de la Fuente y Benavides breekt met haar en leeft verder onder de naam van de eerste mens. De oligarchie en vooral de nieuwe rijken

worden het mikpunt van zijn wrede spotternijen. Zijn sociaal en moreel isolement doet hem tenslotte in een gekkenhuis belanden, waar hij nu zijn laatste dagen slijt. Buiten zijn uitgever heeft niemand nog enig contact met hem. *La casa de cartón* is het werk van een gedeclasseerde die de klasse waaruit hij afkomstig is beschrijft met vlijmscherp sarcasme. Meer nog: Adán beseft dat met zijn klasse ook een tijdperk tenondergaat. Daarna slaat het uur van de *burguesía incoherente*, de bourgeoisie zonder wortels van het vaderlandloze kapitalisme.

'Een kade vol honden en wolven en Engelse kindermeisjes, een vertrouwde zee, familiegeschiedenis, overgrootvader fregat-kapitein of kaper op de Antilliaanse zeeën, miljonair en bebaard...'

Adáns herinneringen zijn vreselijk, omdat ze komen uit het collectief geheugen van het Westen en dus meer een nachtmerrie dan een vredige droom zijn.

'Nu, in dit Lima met zijn geur van zon en vogelmest en zijn solitaire pleziertjes. Manuel wist niet wat hij moest doen - terug gaan naar Parijs, de straat opgaan, niets doen...'

IJskoud maar luciede maakt Adán korte metten met de decadente literaire clubjes van de hoofdstad. Hij herschept de stad tot een trefpunt waar Blaise Cendrars, Paul Morand, Raymond Radiguet en vele anderen imaginaire ontmoetingen hebben met de Peruanen.

Martín Adán is eerste vertegenwoordiger geweest van wat men later *el barroquismo* is gaan noemen. Zijn in kleine oplagen gepubliceerde plaquettes (*La rosa de la espinela* - 1939, *Travesía de extramares* - 1950, *Escrito a ciegas* - 1961, *La mano dedasida* - 1964, *La piedra absoluta* - 1966, e.a.) zijn klassiekers van de poëzie in de Nieuwe Wereld.

In de laatst vernoemde bundel dialogeert de dichter met de ruïnes van Macchu Picchu. Adán verwoordt zijn angst voor het leven, zijn wanhoop dat hij niet de tijdeloosheid van die in zichzelf gesloten stenen kan bereiken:

> 'Alles lag scherpomlijnd onder de loden hitte,
> Dood op leven,
> Steen op steen,
> Maar ik sta aan de overkant,
> Van bewustzijn weet ik niets.
> Droef is de werkelijkheid.'

De ruïnes en de stenen zijn dubbelzinnige symbolen; of zij nu dood of leven betekenen, zij maken deel uit van onze realiteit. De dichter is naar de top geklommen:

> 'Red mij, Red mij, Macchupicchu!
> Red mij en vlucht niet voor het gevaar dat ik voor jou ben!
> Ja, God leeft nog!'

Maar eens terug beneden voelt hij de ontmoediging en de verlatenheid des te scherper. Met César Vallejo is Martín Adán de voornaamste vertolker van de tragische verscheurdheid van Zuid-Amerika.

Transities

Emilio Adolfo Westphalen (1911) heeft slechts achttien gedichten geschreven. Zij werden gebundeld in *Las ínsulas extrañas* (1933) en *Abolición de la muerte* (1935); deze bundeltje hebben vele jongeren vertrouwd gemaakt met het surrealisme. Zijn werk baadt in een sfeer van slapen en waken, waarin etherisch-religieuze beelden het schrijnend besef van menselijke kleinheid trachten te verhullen. In de

schemertoestand leven schijnbaar onbezielde dingen op: ‘Ik heb een gitaar die al eeuwenlang droomt...’

Jorge Eduardo Eielson (1921) is eerder archaïserend; zijn zorg voor vorm en taal stammen uit zijn eerste periode die in het teken van Rilke stond.

‘Variaties rond een glas water.

> Het glas water op mijn handen
> en jij op mijn lippen
> mijn handen op het glas water
> en mijn lippen op jou
> het glas water op mijn lippen
> en jij op mijn hand
> mijn lippen op mijn handen

en jij op het glas water
het glas water op jou
en mijn handen op mijn lippen
mijn lippen op het glas water
en mijn handen op jou.'

(Uit *Tema y variaciones*, Genève, 1950)

Het debacle

In 1960 komen Javier Heraud (1942-1963) en César Calvo (1940) op het voorplan, en met hen een pleïade jongeren die zich alle onder de vlag van de revolutie scharen. Vooral Heraud laat een origineel geluid horen hoewel hij sterk de invloed heeft ondergaan van het postmodernisme en van de Spaanse *generación del 27* (o.a. García Lorca, Alberti, Salinas, Cernuda en vooral Machado). Zijn bundels *El río* (1960), *El viaje* (1961), waarmee hij de wedstrijd *El poeta joven del Perú* won, en *Estación reunida* (1963) maakten hem tot het levend symbool van de poëzie *en prise directe* op de werkelijkheid.

'Ik ben de rivier... (n° 3)

In hun verlangen om begrepen te worden door de massa hebben deze dichters niet altijd de klippen van het *facilismo* of van het socialistisch realisme vermeden. Dit geldt nog meer voor hun epigonen, zodat van de generatie van Heraud maar twee dichters met een oorspronkelijke poëtische optie overblijven: Juan Ojeda (1944-1974) en Rodolfo Hinostroza (1941).

Ojeda's eerste bundel *Ardiente sombra* (1963) is een hommage aan Heraud, doch voor de eerste is de dichtkunst minder een wapen in de sociale strijd dan een methode om de schaduwzones van de eigen existentie te belichten. Tragisch-ironisch is zijn adieu aan Heraud, die toen net door de politie was doodgeschoten:

'Och, Javier,
je moest eens zien
hoe ik wroet in de lucht
van de straten
en vruchteloos zoek
naar jouw aanwezigheid'

In *Elogio de los navegantes* (1966) graaft Ojeda naar de verborgen band tussen poëzie en leven. Zijn onvoldaanheid met het bestaan dreef hem naar een radicale marginaliteit en naar de zelfmoord; daarna blijft

'Slechts jouw schaduw
die onze vervallen kamer
doet baden in het licht',

zoals hij zelf over Heraud geschreven had.

Rodolfo Hinostrosa is een van dè meest luciede dichters onder de veertigers. In *Consejero del lobo* toont hij een grote belezenheid (Elliot, Pound, Saint-John Perse, Paz) die hem niet belet te pleiten voor een frisse en vernieuwende dichtkunst, waarin

legende en geschiedenis dienstbaar worden gemaakt aan een geheime mythe, de bron van alle metaforen:

'O, Hondsster, Hondsster,
midden in jouw hart
wonen wilssterke mannen
vol vuur voor spier en pijl...'

Met *Contra natura* (1971) won hij de belangrijke Maldoror-prijs Dit werk is een mijlpaal in de recente evolutie van de Zuidamerikaanse poëtica: Hinostrosa cultiveert bewust de dissonantie in de verschillende *niveaux du discours*, waaraan hij esoterische en/of astrologische symbolen koppelt, die hij lardeert met wetenschappelijke formules.

Deze hermetische dichter kan ook verrassend eenvoudig en tegelijk provocerend zijn:

'Onder de Petit Pont
vloeit, babbelend over de Tijd
zonder politieke verwikkelingen
de Seine, rivier van kersen, zuivere stroom
en rond zes uur 's avonds tonen de dingen
hun ware natuur
en je zal niet van me gedaan krijgen o Caesar
dat ik mij speciaal schuldig voel
aan de honger van miljoenen mensen...'

De nieuwste Peruaanse poezie

In 1970 worden de jonge Peruaanse dichters, samen met de rest van de intelligentsia, die overwegend sympathiseerde met de linkerzijde, ingelijfd bij het regime van generaal Juan Velasco Alvarado. De militairen wilden het land 'ontwikkelen' door o.m. de 'socializering' van de productiemiddelen en van de natuurlijke rijkdommen van het land. De Peruaanse communistische partij valt de generaals bij, Fidel Castro betuigt zijn sympathie; ex-guerrilleros worden vrijgelaten en verwisselen hun gevangenisplunje voor het uniform van *asesores*, raadgevers. De intellectuelen, en bijzonder de dichters, denken nu eindelijk gehoor te vinden en laten zich meeslepen in wat later een grootscheeps, door de militairen opgezet bedrog zal blijken. Vijf jaar later eindigt de schijnvertoning met een reusachtige zuivering, gevolgd door de val van degene die de dichters en schrijvers had opgeroepen zich in te zetten voor hun land. De massale uittocht naar Europa, en vooral naar Parijs, begint.

Het Parijs dat zij zich herinneren uit de boeken van bv. Hemingway verschilt nogal van de werkelijkheid. Hoe dan ook, voor Elqui Burgos, Carlos Henderson, José en Patricio Rosas, Oscar Malaga en Jorge Najar betekent de Lichtstad een bevrijding. Enkelen raken niet zover: Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora. Samen - in Parijs of in een Zuidamerikaanse gevangenis - vormen zij de *generación del 70*, die vandaag de nieuwe Peruaanse poëzie bij elkaar schrijft.

Elqui Burgos (1946) bv. is de dichter van de ontworteling. Hij laat zich kritisch en tegelijk lyrisch uit over het volk en de cultuur van Perú. 'Mijn verhaal schijnt te eindigen bij de ruïnes van mijn dorp', schrijft hij in *Cazador de espejismos* (1971).

'De kinderen
vliegen uit
als zwaluwen
op zoek naar betere horizonten

en geen mens vermoedt
welk lot hen wacht'.

Burgos is de dichter die met de meeste luciditeit zijn ballingschap doorziet. Hij demythifieert de grootsteden als Parijs en Madrid waar de Zuidamerikanen schijnbaar een nieuw vaderland hebben gevonden: hij pleit voor een *patria universal*, die eigenlijk slechts een luchtspiegeling is waarin de jonge Peruaanse dichters hun eenzaamheid en hun scepticisme projecteren.

Een laatste voorbeeld van een zeer persoonlijk dichterschap is het werk van Jorge Najar (1945). *Malas maneras* (1972) slingert heen en weer tussen melancholie en reflectie:

'In deze straat die niet van jou is,
die eigenlijk van niemand is,
loop je met grote stappen
naar wat je voor licht houdt,
een schitterende holte
met een gevoelig oog
dat je roept
en
sereen als je bent
bestaan er geen flanken
voor jou'.

Waarlijk, een nieuwe Peruaanse generatie dichters treedt aan... in Parijs.

(J.C. Rodríguez behoort zelf tot die nieuwe generatie, die hij reeds heeft verrijkt met twee dichtbundels: *Warachicuy* (1976) en *El Dorado* (1979). Vooral in dit laatste werk tracht hij, zoals zijn generatiegenoten, zijn eenzaamheid te thematiseren:

'Die kringen die je gelaat beschermen
Als voren van je vervloeking
Als stigma's van je stam
Als was je een verplante wilde
Symboliseren je bezittingen
Mijn waarde José
En toch blijf je koppig
Vasthouden aan het leven
Vasthouden aan het nutteloos spelen met woorden
Aan het uitputtend dilemma om altijd God te zijn
Daar waar het elke dag absurder is
Mens te zijn
Waar ze je zinloze etiketten opkleven
Die je moet dragen als een last
Terwijl je alleen maar DIENT
als instrument
Van genot
Van aanbidding
Van rijkdom
Je stigma-verdoemenis-instrument'.)

Het nieuwe Peruaanse proza

Niet Mario Llosa, maar José Mariá Arguedas is de meest gelezen schrijver in Perú. En van de levende auteurs is Julio Ramón Ribeyro (± 1929) de populairste. Bij ons is hij zo onbekend, dat slechts weinige *aficionados* van de Zuidamerikaanse literatuur weten dat zijn roman *Crónica de san Gabriel* reeds in 1964 in Nederlandse vertaling is verschenen. *Kroniek van een zomer* kwam te vroeg, want vóór de *boom.*

Ribeyro's romans zijn trouwens niet zijn sterkste werken. 'Ik ben geen lange afstandloper', geeft hij zelf toe. Hij is op zijn best in zijn novellen en knoopt zo aan bij de *Tradiciones peruanas* van Ricardo Palma. Zijn verhalen heeft hij gebundeld onder de titel *La palabra del mudo*, het woord van de stomme. 'Ik wil de stem zijn van wie zich niet kunnen uitdrukken, vergeten worden of veroordeeld zijn tot een bestaan zonder harmonie. Ik heb hun de levensadem die hen ontzegd was,

teruggegeven; zo kunnen zij vorm geven aan hun verlangen, hun woede, hun verrukking en hun angst.'

De underdogs uit Ribeyro's verhalen leven niet op de ijle Andeshoogvlakten, maar in het XXe-eeuwse Lima. Hotelletjes, vervallen pensions, stoffige kantoren, groezelige buitenwijken; dronkaards, dagdieven, ambitieuze maar onbemiddelde jongelui, oudere mannen en vrouwen die de schijn te trachten op te houden dat zij geslaagd zijn in het leven: zou het toeval zijn dat je die personages en dat decor ook vindt in de romans en de verhalen van de Uruguayaan Juan Carlos Onetti? Natuurlijk niet: beiden richten de schijnwerper op mensen en dingen die je slechts ziet als je de statige en helverlichte lanen van het centrum verlaat.

De drama's in dat wereldje zijn van een vaak troosteloze vulgariteit; lafheid en hypocrisie zijn er schering en inslag. Er heerst een atmosfeer van krachteloos pessimisme en pretentieuze vulgariteit. Ware er niet de ironie van de auteur, dan zou je vrezen dat hij melodramatisch werd. Daarvoor behoedt hem ook de haast klinische precisie van zijn beschrijvingen. Ribeyro weet waarom hij schrijft: 'Ik kom uit een familie van *blancos pobres*, arme blanken, die op een nog geraffineerdere wijze gediscrimineerd worden dan bv. de indio's'.

Enkele van zijn verhalen doen denken aan Cortázar. In *Ridder y el pisapapeles* bv. gooit de verteller in een bui van woede zijn presse-papier naar een troep jankende katten, zoekt hem 's anderendaags tevergeefs en vindt hem veel later terug op de schrijftafel van een schrijver. De fantastische anecdote zit gevat in een ijzersterke beschrijving van Ridder, een bejaarde auteur die vooral opvalt door zijn vraatzucht, zijn laconisme en zijn (schijnbare) onverschilligheid. Voor die figuur heeft Ribeyro zijn herinneringen aan Gaston Martens gebruikt, de schrijver van het toneelstuk 'De Paradijsvogels'. Ribeyro had hem leren kennen in 1957: in dat jaar verbleef hij in Mortsel, een randgemeente van Antwerpen, waar hij werkte bij de firma Gevaert, thans Agfa-Gevaert. Het verhaal zelf dateert uit 1971, wat doet vermoeden dat het gegeven een lange elaboratie heeft gekend.

Ribeyro woont reeds achtentwintig jaar in Frankrijk. 'Toen ik twintig was had ik de indruk dat Lima niet veel mogelijkheden bood om schrijver te worden. Als je je land verlaat, dan doe je dat omwille van een fundamentele desadaptatie met je omgeving.' Toch is Ribeyro geen 'Parijse' auteur geworden, zoals Severo Sarduy die men wel eens de modelleerling van Roland Barthes heeft genoemd. 'Vanuit de verte zie je de dingen duidelijker', vindt Ribeyro; de lezer heeft aanvankelijk niet de indruk dat de auteur van zijn land is weggegroeid. Wel voel je vaak zijn nostalgie naar het Lima van zijn jeugd, dat nog niet platgewalst was door de betonnen megalopolis naar Amerikaans model. Maar die stad naar mensenmaat bestaat niet meer: zoals Colombia voor García Márquez is het Perú van 1980 voor Ribeyro een vreemd land. Ironie van de geschiedenis: ook het Lima van Ricardo Palma was meer een artistieke réussite dan een sociologisch exact portret!

Natuurlijk werkt Ribeyro's lange verblijf in Europa door in zijn verhalen. Niet alleen Parijs, maar ook Warschau, München, Frankfurt en Madrid duiken op als 'setting' voor de eenzaamheid van Ribeyro's personages. Aan geen van hen wordt, zoals aan de laatste Buendía, een terugblik gegund die hem leert dat alles van alle eeuwigheid voorbeschikt was. Ribeyro's 'helden' zijn niet alleen stom; zij vinden ook nooit papieren van een of andere zigeuner die hen één ogenblik boven hun situatie doen uitstijgen. Plaats ze over naar Berlijn of Antwerpen, en de ondoorzichtigheid van hun situatie wordt alleen maar erger. Nogmaals García Márquez: 'de culturele banden (met Zuid-

Amerika) zijn verbroken en met Europa zijn er geen nieuwe gevormd'. Ribeyro heeft die gespletenheid al heel vaak gethematizeerd, op zijn typische, onnadrukkelijke wijze; García Márquez' nieuwe verhalenbundel zal één centraal thema hebben: ballingschap, wat een nieuw, maar blijkbaar onvermijdelijk element toevoegt aan zijn oeuvre. ‘De “Woorden van een stomme” zijn ook mijn eigen woorden’, zegt Julio Ramón Ribeyro bescheiden. ‘Eigenlijk was *La palabra del mudo* de titel van een verhaal dat ik nooit heb geschreven. Ik heb er wel veel aantekeningen voor gemaakt, maar ben er nooit in geslaagd het uit te schrijven.’ Dat ongrijpbare oerverhaal ‘kan slechts door het schrijven zelf, en dan nog slechts versluierd, aan de oppervlakte komen’.

Hij weet dat hij atypisch is: ‘In Europa is Zuidamerikaanse literatuur vaak synoniem voor bloed, geweld, woeste natuur en dito revolutie. Mijn werk beantwoordt niet aan dat cliché.’ Hij had er kunnen aan toevoegen: ‘en ook niet aan het andere cliché, dat van de cerebrale fantastiek à la Borges’.

‘De *boom* was in niet geringe mate een marketingproduct’, aldus Ribeyro. Marketing, uitzoeken welke de behoeften van het publiek zijn en je product eraan adepteren, verleidt sommige Zuidamerikaanse auteurs ertoe hun werk aan te passen aan de cliché's van de Europese (meestal ‘geëngageerde’) consument: ook Mario Vargas Llosa is die mening toegedaan. Zulke concessies heeft Ribeyro nooit gedaan; daarom wellicht ‘doet mijn werk het minder goed op de Europese markt, hoewel ik, in alle bescheidenheid, denk dat ik in mijn vak niet slechter ben dan vele van mijn collega's’.

Verleden en toekomst van de Novela Urbana

Dat in Europa *Casa de cartón* (1928) van Martín Adán[1.] onbekend is gebleven, is nog tot daar aan toe. Hoewel: ‘Martín Adán beïnvloedt nog steeds de Peruaanse auteurs. *Casa de cartón* gaf een voorsmaak van wat pas veel later literaire werkelijkheid zou worden. Eigenlijk is het geen roman; alle genres zijn erin vertegenwoordigd. Het is poëzie in proza: het werk heeft geen plot, geen duidelijke structuur. Het bestaat uit korte schetsen, waarvan de eenheid ligt in de sfeer die Martín Adán oproept. Wie niet weet dat het werk een halve eeuw oud is zou zweren dat het een experimenteel werk is’. (J.R. Ribeyro). Maar ook hier is de miskenning hoogstwaarschijnlijk hieraan te wijten dat het om een van de eerste Peruaanse *novelas urbanas* gaat, romans dus die niet de *sierra*, maar de stad als achtergrond en vaak als protagonist hebben.

Zes jaar na *Casa de cartón* verschijnt *Duque*, een bijtende satire van de Limeense *high society.* José Diez Canseco (1904-1949) schreef deze roman met kennis van zaken: hij was immers één van die *happy few.* Hij had enkele jaren voordien al naam gemaakt met *Estampas mulatas* (1930), waarin hij met groot invoelingsvermogen scènes uit het leven van o.m. de zwarte en de Chinese gemeenschappen in Peru had beschrenen. Ook het Limeense criminele ‘milieu’ wist hij met verve weer te geven. Diez Canseco's werken verschijnen als José María Arguedas zijn eerste verhalen schrijft. Het indigenisme ging naar zijn hoogtepunt toe.

Omstreeks 1950 was de *novela rural* echter uitgebloed, op het werk van Arguedas na. De jongeren lazen toen vooral Faulkner, Caldwell, Hemingway en Steinbeck, maar waren nog niet in staat voor de aflossing van de grote indigenisten te zorgen. De hoofdstad veranderde in enkele jaren van een braaf, blank en nog semikoloniaal nest in een ‘modern’ centrum, waarrond een steeds aangroeiende ring van *barriadas*, miseriewijken van karton en golfplaten, kwam te liggen. De chaotische groei van

Chimbote, die Arguedas tot wanhoop had gedreven, deed zich ook, en op nog grotere schaal, voor in Lima. Wat Arguedas niet had gekund - zijn wanhoop literair verwerken - lukte gedeeltelijk aan Enrique Congrains Martín (1932).

Congrains behoorde tot een voorname maar geruïneerde familie. Na allerlei stielen te hebben uitgeoefend, besloot hij op een blauwe maandag te gaan schrijven. Omdat er geen uitgeverijen waren, gaf hij zijn verhalen zelf uit en ventte ze van deur tot deur. Zijn twee bundels (*Lima*, *hora cero* - 1954 - en *Kikuyo* - 1955) beschrijven 'de langzame dood die het leven in de *barriadas* eigenlijk was' (Maria Vargas Llosa). In 1958 verscheen zijn enige roman: *No una*, *sino muchas muertes.* Het basisgegeven lijkt onwaarschijnlijk miserabilistisch: een flessenwasserij, ergens in de sloppen van Lima. Aan het hoofd ervan staat een oude vrouw; de orde wordt er gehandhaafd door een mannetjesputter; de 'werknemers' zijn zwakzinnige vagebonden, die voor een paar centen door de handlangers van de bazin worden samengedreven. Congrains heeft die 'onderneming' zelf ontdekt tijdens zijn eindeloze tochten door de *inframundo* van Lima.

Toch is *No una*, *sina muchas muertes* geen pamplet. Congrains geeft weer, zonder medelijden of passie, met een vanzelfsprekendheid die verdacht veel lijkt op onverschilligheid. Daarentegen besteedt hij al zijn aandacht aan de psychologische mechanismen en de emoties van de personages. Die schijnbare ongerijmdheid behoedt Congrains voor gemakkelijke demagogie. De lezer dient zelf conclusies te trekken. Dezelfde schijnbare vrijblijvendheid van de auteur vinden wij eveneens bij Alfredo Bryce Echenique (1939). Ook zijn familie is aristocratisch, maar haar economische basis is deerlijk gehavend. Toch hebben Bryces ouders hun zoon opgevoed zoals het de kleinzoon van een president betaamt: hij gaat naar een Amerikaans college, dan naar de San Marcos universiteit en tenslotte naar het Oude Europa. Daar is hij gebleven; hij heeft er zijn doctoraat behaald en is nu professor Zuidamerikaanse literatuur aan de universiteit van Montpellier.

Un mundo para Julius, zijn eerste roman (1970), ontketende een echte rel. De critici konden het er maar niet over eens worden of het werk een apologie of een kritiek van een oligarchie was. Wie *Un mundo...* tien jaar na zijn verschijnen herleest, kan het pleit nog steeds niet beslechten. Dat komt omdat de auteur zelf een ambigüe positie inneemt: 'Ik heb de Peruaanse oligarchie van binnenuit willen doorlichten. Die klasse beheerst al honderdvijftig jaar lang het land. Ik beschrijf haar zowel met haat als met tederheid'. Bryce spaart haar niet: de hoge burgerij is snobistisch, amoreel en asociaal. Zij is ook epigonaal: rij rent achter elke Europese of Amerikaanse *trendsetter* aan, maar wordt telkens weer door een nieuw model ingehaald.

Ook José Donoso heeft in *Casa de campo* (1978) de élitaire ideologie van de (Chileense) oligarchie tot haar uiterste consequenties gedreven, om zo de contradicties ervan bloot te leggen. Bryce doet hetzelfde, maar op zijn eigen manier: de aanvankelijk onbevangen blik van het jongentje Julius Bryces alter ego doorboort de maskers die zijn moeder en zijn stiefvader Juan Lucas dragen. Vooral deze totaal veramerikaanste blanke stadsmens wordt op onvergetelijk-indringende wijze geportretteerd. Voor Julius, die in feite door het mesties personeel is opgevoed, is hij een permanente bron van ver- en bewondering. Juan Lucas is immers niet slecht: hij is een beminnelijk man, een goede echtgenoot en een begrijpende ersatz-vader. De adoratie die Julius' moeder voor hem voelt, komt bij de lezer geenszins ongeloofwaardig over.

Het adagium 'Chassez le naturel, il revient au galop' is in dit hoogst selecte wereldje niet van toepassing, integendeel: de échte aristocratie wordt niet geplaagd door een slecht geweten. Juan Lucas' pantser is tegen alle schokken bestand, maar de kleine Julius is nog voor korte tijd kwetsbaar. Via hem dringen op heel natuurlijke en vaak humoristische wijze het kindermeisje, de kokkin, de chauffeur, de strijkster, enzovoort, met hun grote en kleine drama's binnen in de perfecte

wereld van uitverkorenen. Eigenlijk verhaalt *Un mundo para Julius* hoe het jongetje heel geleidelijk *gleichgeschaltet* wordt. ‘Ik ben niet zo optimist om te geloven dat Julius een rebel zal worden’ zegt Bryce zelf, enigszins sceptisch.

Bryce is een taalvirtuoos, die de typisch Limeense spotzucht combineert met een Angelsaksische zin voor *understatements.* Vaak heb je de indruk dat je gewoon naar een gesprek zit te luisteren: ook in dit opzicht is *Un mundo...* een uniek document dat de Europese lezer inzicht geeft in de psychologie van een groep mensen die hier niet zo'n beste pers hebben. Zou dat de reden zijn waarom dit werk nooit werd vertaald? Of vinden de lectoren van de uitgeverijen de roman te lang? Waarom brengen zij dan geen selectie uit *Huerto cerrado* (1968) en *La felicidad ja, ja* (1974), twee bundels waarin schitterende staaltjes van Bryces verhaalkunst staan?

Merkwaardig genoeg geeft zijn recent werk dezelfde evolutie te zien als dat van J.R. Ribeyro en G. García Marquez. Zijn laatste roman *La Pasión según San Pedro Balbuena*, *que fue tantas veces Pedro*, *y que nunca pudo negar a nadie* (1977), kortweg *Tantas veces Pedro*, is de geschiedenis van een jonge Peruaanse aspirant-schrijver, of liever een Zuidamerikaanse mythomaan, die heel Europa afdweilt, op zoek naar een meisje van wie hij ooit een foto gezien heeft in een Limeens magazine. Of al de liefdesperikelen die hij successievelijk in Parijs, Venetië, Perugia, enz... beleeft ook echt gebeuren, dan wel of zij onder het Calderoniaans motto *La vida es sueño* vallen, blijft onduidelijk. Vaak heb je de indruk dat, zoals Pedro Balbuena vlucht in de drank, Bryce vlucht in de virtuositeit, om niet geconfronteerd te worden met de zinloosheid van het bestaan, en meer speciaal met de pijn van het ontworteld zijn.

De Fransen zijn niet weinig fier dat Parijs en hoofdstad van de Afrikaanse literatuur wordt genoemd. Met evenveel recht kan zij als het Mekka van de Peruaanse letterkunde worden bestempeld. De vrijwillige of gedwongen ballingschap van zovele Zuidamerikaanse schrijvers wordt stilaan de belangrijkste factor in de bewogen geschiedenis van de literatuur uit de Nieuwe Wereld. Nu de *boom* (gelukkig!) voorbij is, en de supervedetten tekenen van vermoeidheid vertonen, kunnen de critici al hun aandacht richten op dit unieke verschijnsel: de literatuur van een continent wordt geschreven in een ander...

Eindnoten:

1. Cf. het artikel van J.C. Rodríguez.

Margaretha Ferguson
Het Chinese mens-model in de kinderschoenen

De vraag die mij wat China betreft het meest bezighoudt luidt: hoe krijg je de mensen zo?

De gemiddelde westerling, die immers allang heeft uitgemaakt hoe de mens 'is', heeft het antwoord meestal zo bij de hand: hersenspoeling, onderdrukking en terreur. Want die zijn onontbeerlijk, wil je een samenleving laten functioneren waarin individualisme, persoonlijke ambitie, persoonlijk winstbejag, grote aandacht voor seksualiteit en eigen identiteit, zijn, of lijken te zijn, uitgebannen.

Hoe krijg je de mensen zo - zouden de Chinezen zich dat ook wel eens afvragen ten aanzien van ons? Zij observeren ons, lijkt mij, vanuit een nog sterker geconditioneerd bewustzijn dan wij hen. Bij de Chinezen (zo generaliserend spreken over één miljard mensen terwijl twee broertjes uit eenzelfde gezin, ook in China, al zo verschillènd zijn houdt onvermijdelijk vervorming en vervlakking in) wordt de belangstelling voor het westen en de westerse mens allereerst bepaald door het Chinees-nationale belang: wat weten, kunnen en doen de westerlingen beter dan wij, hoe kunnen wij van hen leren en het geleerde het beste aanwenden ten dienste van China's vooruitgang?

En is dat nu waar, in hoeverre is dat echt, die Chinese bekommernis om het heil van het land boven het heil van het individu? Zijn de van bovenaf opgelegde voorschriften voor persoonlijk gedrag (de na 1976 toegepaste liberalisering is net zo eenvormig, al blijft er voor de uitwerking grotere ruimte, in zijn aansporingen als de tucht uit vroeger jaren) deel geworden van het persoonlijk beleven, of blijft het buitenkant?

Het zijn vragen waarop ik geen antwoord durf te geven, ze gelden net zo goed voor mijzelf en mijn cultuur-genoten; de wetenschappelijke twist over het overheersen van 'nature' en 'nurture', tussen aanleg en milieu-factoren, is ook in de wetenschappelijke wereld nog niet ten einde.

Feit is dat marxistisch denkenden geneigd zijn een overwegende rol toe te kennen aan de milieu-factoren (onder milieu ook begrepen het gezin, de relatie tot de vader en moeder enzovoorts) en een grote mate van *veranderbaarheid* van de persoon als waarschijnlijk aannemen.

Een overheid die gelooft in een bepaald mens-model en gelooft dat het mogelijk is subjectieve, op het individu gerichte motivatie om te vormen tot een objectieve, op het collectief gerichte levenskracht, zal uiteraard kolossale aandacht moeten geven aan onderwijs en opvoeding.

De lectuur die men hierbij als uitstekend hulpmiddel gebruikt geeft, net als de lectuur voor volwassenen trouwens, een duidelijk beeld van wat men in China ziet als de juiste eigenschappen om aan te kweken en als de ideale figuren waarmee de jeugd zich dient te vereenzelvigen. Een hele stapel kinderboeken heb ik doorgelezen, weliswaar in Engelse vertaling, maar daaruit blijkt extra hoe volledig deze teksten door *apparatsjiki* moeten zijn goedgekeurd.

De boekjes werden me, min of meer officieel, met het verzoek ze eens voor te leggen aan een Nederlandse uitgever voor eventuele vertaling, ter lezing gegeven. De Engelstalige uitgaven lopen van 1973 tot 1979 en zijn alle uitgegeven door de *Foreign Language Press* in Peking.

Little Sisters of the Grassland is een schier ongelooflijk heldenverhaal uit 1973. Tekst en illustraties zijn vervaardigd door een speciaal daartoe gevormde groep uit de Shanghai-se filmstudio's, naar een tekenfilm van dezelfde titel. Die film heb ik bij toeval gezien in Londen, want in Nederland drong toen nog maar heel weinig

door over het nieuwe China. In feite, doordat de film zo verrassend artistiek was, betekende dat voor mij een van de eerste stumulansen tot grotere belangstelling voor Mao en de zijnen.

Little Sisters of the Grassland speelt zich af in Binnen Mongolië en dat betekent iets, want alles wat er in China wordt gepubliceerd heeft een door de autoriteiten gewild doel. Opvallend veel kinderverhalen zijn gesitueerd in gebieden waar de zogeheten etnische minderheden wonen, dat zijn alle Chinezen die niet behoren tot het in aantal verre overwegende ras van de Hans. Geboortebeperking wordt door de nationale overheid onder de etnische minderheden met omzichtigheid gehanteerd, omdat men die andere rassen en volken niet (nog meer?) tegen zich in het harnas wil jagen.

Om de integratie tussen de onderscheidene, binnen de volksrepubliek wonende, minderheden te versterken, wordt groeiende aandacht gegeven aan het eigen karakter van die volkeren; zo gaat men deel uitmaken van elkanders Chinees-nationale bewustzijn. In alle boeken, zowel voor de jeugd als voor de volwassenen, valt dan ook op de zorgvuldigheid, de aandacht voor het detail, waarmee de onderling sterk afwijkende kleding, de natuurlijke gesteldheid, de bouw van de huizen, de gebruiksvoorwerpen en dergelijke worden afgebeeld.

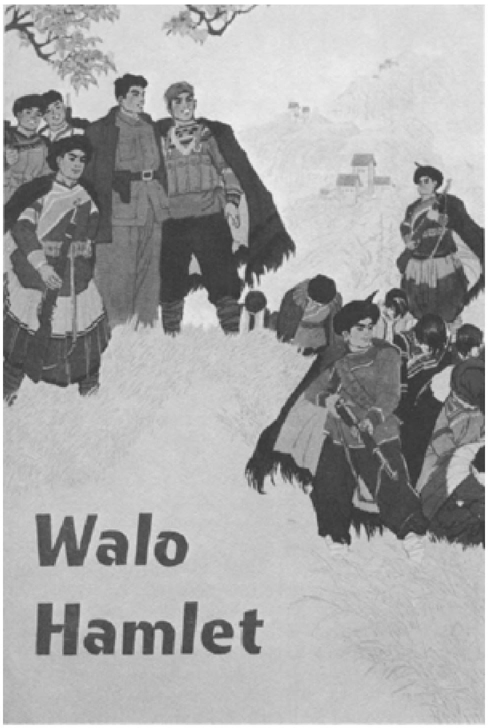
Zo ook in het verhaal van de kleine Mongoolse zusjes die elf en negen jaar oud zijn. Hun vader is de schaapherder Sugel die hen dikwijls voorhoudt: ‘Voorzitter Mao is onze grote bevrijder. Hij toont ons de weg voorwaarts. Wij zouden altijd moeten luisteren naar wat voorzitter Mao zegt.’

Vader Sugel zit daarbij met gekruiste benen op een tapijt bij een lage vierkante tafel waar de zusjes naast elkaar op de knieën liggen, zo kunnen ze het makkelijkst lezen en luisteren. Naast het grote portret van voorzitter Mao is een radio te zien en een wekker, maar ook een spiegel met kwasten en meubilair en traditioneel-Mongoolse versieringen. Deze milieu-tekening lijkt te tenderen naar ‘Nationale eenheid met respect voor regionale en etnische verscheidenheid’.

Op een dag vinden de zusjes een verdwaald lammetje uit de naburige productiebrigade, en ook al is het ver weg en nadert het duister, ze brengen het terug want, ‘ze weten heel goed dat het toebehoort aan het collectief en dat iedereen de plicht heeft het te beschermen’. Voor die goede daad komt oom Batoe, partij-secretaris, hen belonen met voor ieder een exemplaar van voorzitter Mao's artikel *Dien het Volk* en van *Het Verhaal van oom Lei Feng*, de man uit het Volksbevrijdingsleger die zijn jonge leven gaf, om het volk te dienen.

Een andere dag zullen de meisjes hun vader even helpen met het hoeden van de schapen omdat hij wordt weggeroepen naar een koe die moeilijkheden heeft met baren. De kinderen worden overvallen door een verschrikkelijke sneeuwstorm. Bij een temperatuur van zevenendertig graden onder nul proberen zij

met ware, door voorzitter Mao en gemeenschapsbesef geïnspireerde, heldenmoed de kudde bijeen te houden. Ze maken afschuwelijke avonturen door, de jongste krijgt een bevroren voet, maar geen moment vergeten zij hun verantwoordelijkheid tegenover de schapen (wier angst en paniek heel expressief getekend is). Pas na de hele duistere nacht te hebben doorgesjouwd worden de kinderen gevonden.



> Het verhaal van de twee zusjes verspreidt zich over de steppen en door het hele land. Duizenden brieven en geschenken stromen binnen van nabij en ver, de wens uitsprekend te leren van door de meisjes aan de dag gelegde revolutionaire mentaliteit die ontberingen noch de dood vreest.

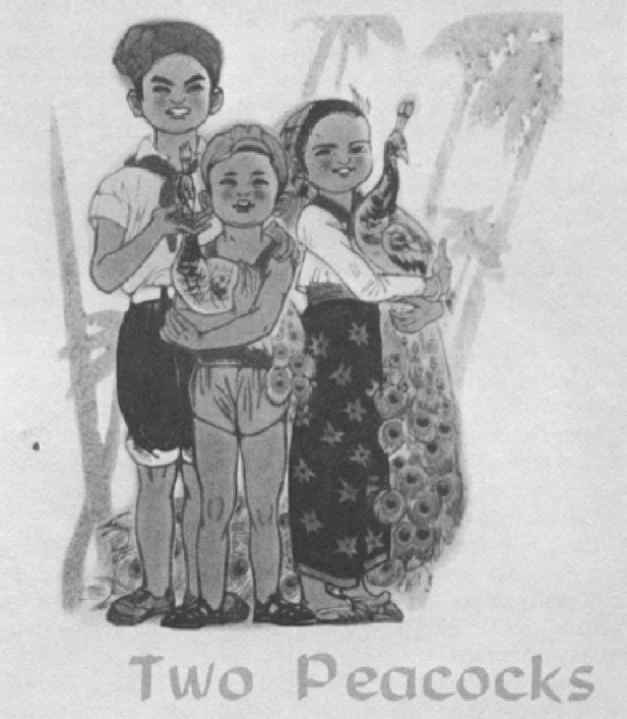
Voor de buitenlandse lezer had er eigenlijk nog bij moeten staan wat er met die geschenken is gebeurd. De Chinese lezertjes weten uit zichzelf wel dat die ingebracht zijn bij het collectief.

Wat de zusjes meemaken aan angstige avonturen wordt uitvoerig verteld. Dat gebeurt ook bij talrijke andere verhalen waarin kinderen een heldenrol vervullen. Vaak bestrijden zij volwassen vijanden (duidelijk herkenbare schurken waar geen zweempje goeds aan zit), in levensgevaarlijke situaties.

De kinderen worden altijd bewogen door de nobele aandrift het eigen collectief te beschermen tegen contra-revolutionaire spionnen. Want ook de misdaad in deze boeken is nadrukkelijk politiek gemotiveerd. Harde maatregelen worden niet geschroomd. Herhaaldelijk weten de kinderen de vijand van een tientallen meters hoge rots af te duwen zodat hij gegarandeerd te pletter valt (die schitterende, steile en slanke karstgebergten bijvoorbeeld die we op onze 1979-reis zo bewonderd hebben, waarvan zo'n poëtische werking uitging, die kun je echt uitstekend gebruiken om je vijanden ter dood te brengen leer ik nu uit de kinderboekjes).

Het verhaal *Twee Pauwen* (1975) vertelt over een kleine rode pionier van Tai'se nationaliteit die woont bij de rijstvelden langs de Lantsang rivier in de provincie Yunnan. Samen met zijn broertje vindt hij in het gras twee grote eendeëieren. Met

veel moeite en tact krijgt men een kip ertoe op de eieren te gaan zitten broeden, en dan blijken er kleine pauwtjes uit te komen.



Grootvader vertelt de kinderen:

> Lang, lang geleden kwam hier een zwerm gouden pauwen aanvliegen, rechtstreeks vanaf de zon. Ze spreidden hun schitterende veren uit en maakten zo een paradijs van zilveren katoenen- en gouden graanvelden. De pauwen dansten over het groene gras en over de gouden velden. Toen spreidden zij de staarten uit als gebloemde meisjesrokken en zongen melodieuze liederen, begeleid door fluitspelende jongens.

‘Deze legende’, aldus grootvader,

> drukte de hoopvolle verwachtingen uit van het Tai'se volk dat onderdrukt en uitgebuit werd door landheren en tirannen. Het volk worstelde voort, altijd uitziend naar het opgaan van de zon. Tenslotte verdreef de zon de

donkere wolken en de gouden pauwen kwamen naar het land van het Tai-volk toevliegen. Voorzitter Mao zond het Volks-

> bevrijdingsleger, en samen overwonnen we de tirannen en de landheren. Het Tai-volk stond op en nam de brede socialistische weg, gewezen door voorzitter Mao. Nu wordt ons leven iedere dag beter.

Intussen kan de aandachtige lezer en vooral plaatjeskijker heel wat leren van landschap, gewoonten, klederdrachten en folklore.

Het gehucht Walo (1977) heeft tot onderwerp de strijd van de slaven in dat gehucht, gelegen in de ‘ververwijderde’ (Peking-centrisch gedacht) Liangsjan-bergen, het tehuis van de etnische minderheid van het Yi-volk, tegen de reactionaire slaveneigenaar tijdens de democratische hervormingsbeweging. Dit is weliswaar een plaatjesboek met korte teksten, maar de (zeer instructieve) zwartwit platen waarop o.a. prachtige klederdrachten staan afgebeeld, zijn tamelijk ingewikkeld. In het voorwoord wordt de geschiedenis behandeld van de strijd tussen de Chinese Communistische Partij en ‘Kuomintangresten’; daarin wemelt het van woorden en termen die in Nederland bij veel volwassenen nog niet eens gemeengoed zijn, zoals etnische minderheid, half-koloniaal half-feodaal, conflicterende klassen, productie-middelen, reactionaire overheersing, regionale autonomie, klassenstrijd, nationale vervreemding tussen het Yi- en het Hanvolk, enzovoorts.

De Chinese jeugd mag dan anders opgevoed worden dan de onze, dat ze wordt domgehouden kun je moeilijk blijven beweren. Wij noemen het leren denken in deze terminologieën graag hersenspoeling, zonder ons voldoende rekenschap te geven aan welke vormen van hersenspoeling wijzelf onderhevig of onderhevig geweest zijn. Het voordeel bij ons is dat wij in de gelegenheid zijn uiteenlopende en tegenstrijdige vormen van hersenspoeling bij onszelf en bij anderen waar te nemen. Daardoor krijgen we, mits geestelijk aktief, meer kans daarvan afstand te nemen en kritisch te gaan denken. In de meeste socialistische landen komen die uiteenlopende en tegenstrijdige vormen niet tegelijkertijd aan bod, maar *na* elkaar, en dan weer opnieuw met dwingend monopolisme.

Kleine kinderen in China worden al heel vroeg beladen met naar onze mening volwassen verantwoordelijkheden. ‘Ik wil van het Volksbevrijdingsleger leren hoe de oostelijke toegang tot ons bergland te bewaken,’ heet het in het eveneens naar een tekenfilm vervaardigde *De kleine kustwachten* (1976). ‘Ik houd de wacht met een rood hart!’

In dit verhaal maakt de schurk zich meteen al verdacht door een verkeerde interpretatie van de bezigheid van de kinderen. ‘Zo, zijn jullie leuk aan het spelen?’ vraagt hij mierzoet. ‘Wij letten op de schapen,’ antwoordt Kleine Lung. In een poging het gesprek op gang te brengen zegt de gebaarde (ja, dat deugt ook al niet) spion: ‘O, wat een grote kudde voor één familie!’ Weer fout, stommerd! ‘Nee, nee!’ corrigeert Kleine Lung hem snel. ‘De schapen horen bij ons productie-team!’ En zo werd bij Kleine Lung gelukkig tijdig de argwaan gewekt.

De enkele boekjes uit 1979 die ik onder ogen heb gekregen zijn bestemd voor heel kleine kinderen, dus ik weet niet of het hierdoor komt dat er minder politieke verwijzingen in staan. Er is een Chinese versie van Roodkapje en de boze wolf die hier een beer is. Roodkapje heet Gouden Bloem. Gouden Bloem is ook al belast met het hoeden van de schapen en vol zorg voor haar jongere broertje. De beer krijgt geen politieke of politiek te duiden kwalificaties mee, hij is alleen maar puur slecht. En aan het eind wanneer alles goed komt (de beer hardstikke doodgespietst door Gouden Bloem, met net zo'n speer als je in de Peking Opera ziet), ‘komt de zon rood op in het oosten’.

In *Voor mezelf zorgen* (1979) vertelt een meisje van zo'n jaar of drie wat ze 's ochtends allemaal doet: opstaan eerder dan de zon op is, bed opmaken,

tandenborstelen en gezicht wassen (‘ik heb nooit Mammie's hulp nodig’), kom en kroes weer op hun plaats zetten, haren kammen, zelf strik opdoen, pap opwarmen, speelgoed repareren, eigen kleertjes wassen en ophangen, kamer vegen, bloemen begieten.

Wat voor invloed hebben deze moraliserende, voorbeeld-stellende verhaaltjes waarin werkelijk levensgevaarlijke situaties en gevechten werkelijk op leven en dood in een omgeving met een sterk werkelijkheidsgehalte niet worden geschuwd, op gevoelens en gedragingen en bewustzijn van de jeugd? Hieronymus van Alphen's *Mijn spelen is leren, mijn leren is spelen, en waarom zou mij dan 't leren vervelen?* kun je haast beschouwen als een voorganger van de huidige Chinese opvoeding. Vergelijkingen tussen China en Nederland zijn niet te trekken om dezelfde reden als zoëven al genoemd t.a.v. zogenaamde hersenspoelingen: niet heel Nederland kreeg Hieronymus' versjes te lezen, en al leefden de kinderen die ze wel lazen in nog zo'n ouderwets Hollands-beschermd milieu, er was toch ook een overvloed aan andersoortige indrukken.

Lectuur, ook genoten in de vroege ontvankelijke jeugd, ook massaal en systematisch toegediend, werkt toch niet zo voorspelbaar als een rekensommetje. Giet in een kinderbrein zoveel brave verhaaltjes en je krijgt een uit te rekenen gehalte aan braafheid, giet er zoveel nationalisme en strijdlust en verantwoordelijkheidsgevoel en opofferingsbereidheid en gemeenschapszin en dan krijg je een voorspelbaar menselijk product, nee, zo lukt het ook in China niet.

De kinderen en jonge mensen die ik in 1974, in 1979 en in 1980 in China heb gezien en die dus producten zijn van een door maoïstische beginselen beheerste samenleving, gedragen zich wel zichtbaar anders dan ‘onze’ kinderen en jonge mensen. Maar hoe ver gaat dat? Die wisselingen in macht en de daarbij horende meningen, die zijn toch ook mogelijk gebleken onder alle conformisme door. De mensen die uiteenlopende geestelijke stromingen aanhangen hebben hun persoonlijkheid en hun overtuiging tijdens, en voor een deel misschien dankzij de onderdrukking door een andere stroming, kunnen ontwikkelen. Geen enkele régime heeft de mensen ooit een gereduceerde persoonlijkheid, een werkelijke botte uniformiteit in denken en oordelen, kunnen opdringen.

Maar noch in 1974, 1979 of 1980 ben ik ooit iets anders tegengekomen dan de overtuiging dat het land moet worden verdedigd tegen aanvallers van buiten (zelfs boeddhistische monniken spreken die overtuiging uit). Geen zweem van pacifisme of boven-nationalisme.

En zo was het een buitengewoon nieuw geluid, een blijde verrassing, de tekst die er in oktober 1980 in de NRC stond geregistreerd:

Een totnutoe onbekende studentengroep heeft gisteren in de de Chinese stad Shanghai pamfletten verspreid waarin zowel de kapitalistische als de communistische samenleving wordt aangevallen. In het pamflet omschrijven de studenten zowel de Oosterse als de Westerse maatschappij als een ‘enorme gevangenis waarin een derde van de mensheid leeft zonder hoop voor de toekomst. Binnenkort willen jullie ons, de jeugd van de wereld, laten werken in jullie absurde maatschappij om een derde en laatste wereldoorlog teweeg te brengen... Wij geloven niet langer in een consumptiemaatschappij of materiële vooruitgang als enig doel... Wij willen onszelf zijn, in vrijheid verbonden met anderen.’ De Shanghai-groep stelt voor over een jaar een bijeenkomst te houden van ‘de derde mensheid’.

‘Ons, de jeugd van de wereld...’ Zo'n geluid uit dat alle eeuwen en alle maatschappelijke ordeningen en alle régimes door gelijkelijk nationalistische China... het is ongelooflijk. Ik weet zeker dat ze uit *geen enkel* Chinees kinderboekje zoiets hebben kunnen lezen. Eindelijk hoop.

Harry Scholten
Zwarte jagers op de heer
Over Albert Kuyle en de nieuwe gemeenschap

In het uitvoerig interview van Hans van de Waarsenburg met A. den Doolaard (BZZLLETIN 82, p. 36-50) komt bij herhaling de vriendschappelijke omgang van Den Doolaard met Albert Kuyle en zijn kortstondige betrokkenheid bij diens tijdschrift De Nieuwe Gemeenschap ter sprake. In dat verband maakt Den Doolaard ook melding van een specifiek soort fascisme en antisemitisme dat onder ‘de jonge katholieken’ van de dertiger jaren opgeld deed. Op de vraag naar een mogelijke verklaring voor Kuyles optreden in dat klimaat antwoordt Den Doolaard: ‘Precies weet ik het niet. Ik was er erg door geschokt. Wat natuurlijk meespeelt (...) is de algemene anti-semitische tendens binnen het katholicisme.’

Ik weet het ook niet ‘precies’, maar het verband tussen de ‘rechtsche revolutie’ die Kuyle en De Nieuwe Gemeenschap predikten en een bepaald geloofsopvatting, is inderdaad onbetwistbaar. Omdat Den Doolaard er niet verder op ingaat, wil ik aan die relatie wat nadere aandacht geven. Hopelijk bied ik er lezers van nu een helderder beeld mee van die specifieke vorm van fascisme, welke Kuyle en De Nieuwe Gemeenschap in de jaren dertig vertegenwoordigden. Aan het slot van deze bijdrage wil ik er dan nog graag gewag van maken hoe Du Perron eens de ideologische kern van Kuyles proza heeft opgemerkt op een manier, die aan feitelijkheden van bijna vijftig jaar nog actuele betekenis geeft.

Albert Kuyle (1904-1958) is vandaag de dag een vrijwel ‘vergeten’ schrijver, maar dat feit contrasteert sterk met de waarde die tijdgenoten aan zijn werk, en dan met name aan zijn ‘short stories’, hebben toegekend. En die waardering viel hem niet alleen in het eigen, katholieke, milieu ten deel. Du Perron noemde hem in 1931 een der ‘beste jongere prozaschrijvers’, Anthonie Donker vermeldt in Critisch Bulletin jrg. 1933 Helman en Kuyle als ‘de beide beste short story vertellers onder de jongere schrijvers in ons land’. Trouwens, ook na zijn dood echode die waardering door. ‘Wees eeuwig gelukkig, jij gekwelde, jij altijd protesterende, jij die onze jeugd hebt verblijd met je prachtige proza, jij, Albert Kuyle’, schreef Jan Derks in een necrologie in De Volkskrant van 7 maart 1958. En A. den Doolaard noteert in zijn memoires *Ogen op de rug* (1971): ‘Door zijn rabiaat antisemitisme is hij dusdanig in het verdomhoekje gedrukt dat hij ook litterair in het vergeetboek is geraakt. Ten onrechte: want in de jaren dertig schreef hij hier te lande in zijn novellen het eerste moderne proza: scherp, direct, van alle overbodigheden ontdaan, onsentimenteel en toch gevoelig.’

De tegenstelling tussen bekendheid ‘toen’ en vergetelheid ‘nu’ is voor mij enige tijd geleden mede aanleiding geworden om een onderzoek te beginnen naar het schrijverschap van Albert Kuyle en van het klimaat waarin hij het meest geprofileerd optrad, dat van het tijdschrift De Nieuwe Gemeenschap (1934-1936). Vanuit dat onderzoek werd ook mijn belangstelling gewekt voor de uitspraken die Den Doolaard in het BZZLLETIN interview over Albert Kuyle en zijn tijdschriftelijk milieu deed. Om nu in dit artikel in te gaan op de probleemstelling die Den Doolaard daarbij aangaf - de mogelijke relatie tussen Kuyles antisemitisme en zijn katholicisme - hanteer ik niet het onderscheid, dat hij in het zojuist aangehaald citaat uit zijn memoires maakt, tussen Kuyles ideologische ‘foutgang’ enerzijds en diens literaire betekenis anderzijds. Ik breng die twee elementen juist samen in aandacht voor het ideologische aspekt van wat als Kuyles belangrijkste literaire werk wordt gezien, zijn short stories uit de jaren dertig. Om daarbij zo konkreet mogelijk te zijn, beperk

ik mij tot de bespreking van één specimen daarvan, dat ik na lezing van zijn verhaalproduktie representatief acht, de novelle *Kruis op Waldeneck* van 1936.

Het verhaal speelt zich af in het Westfaalse dorpje Waldeneck en het tijdskader ervan is het nationaal-socialistische Duitsland van de jaren dertig. Hoofdpersonen zijn vier jongens uit het dorp - Peter, Andries, Wilhelm en Heinrich - die een leiderscursus nazistische ideologie hebben gevolgd en daarbij een negatief antwoord hebben bekomen op de vraag of een 'oude' levensbeschouwing nog kan gelden in een 'nieuwe' wereld. Peter is de eerste die zijn roomse geloof aan de wilgen hangt, Andries volgt hem en wanneer zij beiden met een demonstratieve daad van kruisschending hun ongeloof willen tonen, staat Wilhelm er lacherig bij. Heinrich, tenslotte, houdt zich bij deze demonstratie - door initiatiefnemer Peter overigens 'vlekkerig van de zenuwen' verricht - het meest passief, protesteert weliswaar niet, maar gaat het vergrijp wel biechten bij de pastoor. Wanneer de identiteit van degenen die het dorpskruis geschonden hebben aan het licht is gekomen, breekt de gemeenschap tegen hem los:

> Een oude vrouw had een kruis geslagen, toen Peter langs kwam, en toen hij het mensch bij den arm had gepakt, om haar dwingend te vragen hoe zij er bij kwam, zoo dwaas te doen, hebben de mannen en de jongens hem tegen den muur opgesmeten, en hem op het lijf getrapt waar ze hem raken konden.

Andries krijgt ontslag van zijn baas:

> 'Donder op', heeft die gezegd. 'We zijn allemaal Nazi, net zoo goed, neen, veel beter dan jij. Maar ploerten zijn we niet. Dat ben jij alleen maar.' En toen Andries betoogen wou, heeft hij met de steel van de bijl naar den weg gewezen. 'Vort', heeft hij gezegd. 'Voor ik je in je vuile corpus kap'.

Bij de bodedienst waar Wilhelm werkt, blijven de klanten weg:

> 'Onze pakken niet in de handen van een schenner', zeiden ze (...) 'Ik heb nog nooit aan God geloofd', zei zijn baas tenslotte, 'maar als ik zie hoe brave menschen je behandelen, moet je toch wel een schoft zijn'. Twee keer een half uur te laat aankomen, dat was toen reden genoeg. Opdonderen aan het eind van de week.

De contouren van de volkswraak worden in dit verhaal duidelijk zichtbaar. De verbale, sociale en lijfelijke agressie die de dorpelingen op de jongens richten, markeert de grens van hun goedmoedige braafheid. Die blijkt daar te liggen, waar men aan het voorwerp van die braafheid komt, in casu 'de lieve Heer van Waldeneck'. Die markering houdt wel distantie in van anti-godsdienstige ingrediënten van het nationaal-socialisme, maar

hoezeer de opmerking van een van hen, ‘We zijn allemaal Nazi’, juist mag heten, blijkt onder meer uit het feit dat de dorpsbewoners geloof en nazisme kombineren in een traditioneel antisemitisme. Wanneer de grootvader van Heinrich een poging doet om het geschonden dorpskruis met lijm en spijkers te repareren, spreekt hij het corpus Christi in dorpstaal aldus toe: ‘Heb ze oe kwaod edaan? Heinrich hef wa liem en spiekers. Andere spiekers as dat jodevolk.’ En als de pastoor naar de biecht van de jonge Heinrich geluisterd heeft, merkt hij op:

> Je grootvader heeft het beeld van God weer aaneen gezet, en we mogen hopen, dat God dat aan wil nemen als een goede daad, die wat goed maakt van wat jij verkeerd hebt gedaan. Bedenk eens wat Jezus voor ons leed, en dat jij nu mede schuldig staat aan wat de trouwelooze joden op hun geweten laadden: de grootste koningsmoord van alle tijden.

Het laatste gedeelte van de novelle wordt met een in dit verband tekenende alinea ingeleid:

> De Heer Jezus bad voor zijn beulen, en de heiligen deden het Hem allen na. Maar toen Hij stierf, donderde het, en spleet de bliksem den Hemel. En die Hem doodden, werden gedood, en die Hem vervolgden, werden vervolgd tot zij geen rustig uur meer hadden en geen rustige plek onder de voeten.

Deze alinea spelt niet alleen, als vooruitwijzing, het onheil dat zich over vier Waldeneckse jongens gaat voltrekken, maar bevestigt ook het eerder door de pastoor gelegde verband tussen de wandaad van de jongens en de aan ‘de trouwelooze joden’ toegeschreven ‘grootste koningsmoord van alle tijden’. Het slot van het verhaal bepaalt zich overigens tot een feitenrelaas over het voorspelde onheil. De jongens komen alle vier op een even merkwaardige als gruwelijke manier om het leven: Adries krijgt een boom over zich heen en wordt door koudvuur gedood, Peters autobus wordt door een trein gegrepen en hij blijkt onder de passagiers de enige dode, Wilhelm wordt getroffen door een hijskraan en sterft ‘buik en dijen geklemd tusschen een last kamraderen en de stalen rails van de kraan’. En als, op de laatste bladzijde, grootvader Heinrich naar de beek van de kwekerij snelt waar hij met zijn kleinzoon heeft gewerkt, weet hij het eigenlijk al: ‘Jonge Heinrich staat met zijn hoofd in de modder’.

De ideologische kern van deze novelle wordt in dit gruwelijke slot zichtbaar: de God van Waldeneck voert de dorpswraak tot een climax. God als bovennatuurlijke instantie wordt gemodelleerd naar een natuurlijk snit, naar overeenkomst met datgene wat, van huis en omgeving uit, als vertrouwd en ‘natuurlijk juist’ wordt ervaren. En in zijn gebondenheid aan het tot absolute macht verheven vertrouwde, gedraagt deze God zich volgzaam ten aanzien van wat als natuurlijk en passend wordt voorgesteld.

De lieveheer van Waldeneck - een crucifix dat bij de ingang van het dorp aan de weg staat - wordt in het verhaal aldus getypeerd:

> Het kruis staat scherp op den horizon. Een goede Christus die het gelaat open en duldzaam naar de voorbij gaande wereld houdt opgeheven. Dertig jaar al staat het zoo. Dertig lentes legden de kinderen er dotterbloemen en madeliefjes voor, dertig zomers gele lisschen en bloeiende meidoorn. De vogeltjes schuilen onder het schuine dakje,

> wanneer de sneeuwstorm door het dal raast, hoeftrappelend als eenmaal Friedrichs ontembare gespan.

Men ziet hoe het Woord in de wereld van verkleinwoorden wordt geschoven, op het ritme der seizoenen en in het gezelschap van madeliefjes en vogeltjes ‘onder het schuine dakje’ belandt van lieflijk regionale natuurlijkheid en vertrouwdheid. En in die positie is Goddelijk gedrag bepaald tot overeenkomst met dat der dorpsbewoners: goedmoedig zolang het vertrouwde kader intact blijft, gewelddadig wanneer dat wordt aangetast. Over de vier jongens van Waldeneck voltrekt zich na hun wandaad een volksgericht, hun ‘vuile corpus’ wordt getrapt waar het maar geraakt kan worden. De onder het eigen dakje geplaatste God van dit verhaal doet niets anders dan dit volksgericht volgen en gruwelijk voleinden. En daarbij wordt kwajongensgedrag in het Westfaalse Waldeneck van de dertiger jaren door de verteller als exemplarisch aangeboden voor ‘de grootste koningsmoord van alle tijden’:

> Maar toen Hij stierf, donderde het, en spleet de bliksem den hemel. En die Hem doodden, werden gedood, en die Hem vervolgden, werden vervolgd tot zij geen rustig uur meer hadden en geen rustige plek onder de voeten.

De eerste publikatie van *Kruis op Waldeneck* vond plaats in het tijdschrift waar Kuyle mede-oprichter en centrale figuur van was, De Nieuwe Gemeenschap (1934-1936). De aflevering waarin deze novelle verscheen (nr. 4-5, 1936) is een Pinkstereditie. Van voorplaat tot laatste pagina blijkt het ideologisch karakter van dit nummer geheel overeen te stemmen met dat van Kuyles verhaal. Op het omslag figureert een grote witte duif boven een vaag Nederlands landschap, ter aankondiging van het openingsartikel van redacteur Ad. Sassen dat ‘De Paracleet over de Delta’ heet. De eerste zin leidt een aantal alinea's in vol sombere taxatie van Nederlands actuele betekenis: ‘De staat van ons gemene vaderland is droef.’ Maar in het laatste gedeelte van deze beschouwing wordt met vurige Pinkstertong gesproken:

> Twaalf armen hebben een wereld bekeerd, zonder reclame, zonder bedrijfseconomie, zonder efficiency, maar met het vuur van den Heiligen Geest. (...) Dit verschijnsel was een wonder, het wonder der genadevolle uitverkiezing. Dit wonder herhaalt zich telkens wanneer in een mensenkind het vuur van den Paracleet doorbreekt. Telkens wanneer de huiveringwekkende geschiedenis der God en volkgewijde persoonlijkheid zich herhaalt.

Ook nu, zo eindigt Sassen, lijkt zich zo'n herhaling voor te doen:

> De Duif vliegt over de Delta. Over de heuvels en mijnen van Limburg, de polders van Vlaanderen en Holland, de heiden en fabrieken van Brabant, de meren van Friesland, de velden en weiden van Gelderland. Het uur is vol, want uitstorten zal Hij van Zijn vuur over de lage landen. En zij, die Zijn teken op hun voorhoofd voelen branden, zij zullen de luister van het huis der Vaderen herstellen. Hun ogen hebben de glorie van het Nieuwe Rijk gezien en geen macht zal de geest kunnen boeien waarvan zij de dragers zijn.

Het lijdt geen twijfel dat de mensen van De Nieuwe Gemeenschap zich tot de uitverkorenen rekenden die ‘de glorie van het Nieuwe Rijk’ hebben gezien. Aan die zelfverzekerdheid hebben zij de neiging ontleend om hun blad te kwalificeren als ‘niet zo-maar een maandschrift onder de vele andere tijdschriften’ maar als ‘een orgaan voor een overtuigd streven naar een herstelde orde’, om het als het blad

van ‘de rechtsche revolutie’ te afficheren en om onomwonden te verklaren: ‘Wij schrikken niet voor het woord: Fascisme, waarmee wij langzamerhand getekend worden’. (Citaten uit De Nieuwe Gemeenschap-brochure, 1935).

De relatie tussen geloofsovertuiging en het streven naar een ‘herstelde orde’ in fascistische zin, wordt zeer expliciet aangegeven wanneer De Nieuwe Gemeenschap het beginsel formuleert vanwaaruit zij haar politiek-maatschappelijk program wenst uit te voeren: ‘En wat ons hierbij leidt, is de natuur, waarin God zijn grondwetten heeft verankerd’ (brochure, 1935). Net als in het verhalend proza van Kuyle gaat ‘de natuur’ voorop en worden God en zijn ‘grondwetten’ daarin verankerd, daarop vastgepind. De tendens om een God, ontworpen naar beeld en gelijkenis van wat men ‘natuurlijk’ acht, in tweede positie te houden en vooral aan te wenden om eigen opvatting te sanctioneren en te verabsoluteren, is het meest karakteristiek voor de katholieken van De Nieuwe Gemeenschap. Zij wordt het duidelijkst zichtbaar wanneer in het blad niet alleen het grofste antisemitisch gescheld opklinkt, maar ook de gelijkwaardigheid van joodse landgenoten ‘principieel’ ontkend wordt. Dan wordt, bijvoorbeeld, t.a.v. tot het katholieke

geloof bekeerde joden gesteld, dat zij door hun bekering toch geen gelijkwaardige positie hebben verworven, omdat Gods genade het natuurlijke 'erfelijk complex' niet opheft. De geest die naar bijbelse traditie waait waar hij wil wordt door Kuyle en de andere zwarte jagers van De Nieuwe Gemeenschap niet alleen als een duif boven een dietse delta gelokaliseerde, maar hij belandt ook in hun weitas van 'volksche' standpunten inzake staat- en maatschappij-inrichting, rasonderscheid, beleving van huwelijk en sexualiteit, positie van de vrouw enz. Het is deze ideologische constante die gelijkelijk optreedt in de verhalen van Kuyle en in De Nieuwe Gemeenschap.

De interessantste recensie van de bovensbesproken novelle *Kruis op Waldeneck* die ik ken, is die van Du Perron, verschenen in de N.R.C. van 11 november 1939, geschreven n.a.v. de dat jaar gepubliceerde bundel *Harmonika* waarin Kuyle een flink deel van zijn verhalenproduktie vanaf 1930 bijeenbracht. Du Perrons geestdrift voor de bundel is maar matig: 'Wanneer deze verhalenbundel van een debutant was, zou men zeggen: een heel aardig boekje (...)' en zijn totaalindruk verloopt van gemengd-positief naar ongunstig: 'Er zijn aardige, minder aardige en volmaakt on-aardige verhalen bij'. Een aantal verhalen ('over de zielen - in nood, die, omdat het zulke èrg eenvoudige zielen zijn, vanzelfsprekend alle recht hebben op des lezers en zelfs des recensenten "meeëlij"') wenst deze beoordelaar buiten beschouwing te laten 'als een vrijwel onaantastbaar groepje':

> Zegt de recensent dat hij geen belangstelling heeft voor deze zielen, dan is hij immers een monster; zelfs wanneer hij het als Kuyle's schuld zou beschouwen, dat zijn belangstelling niet werd opgewekt. Eenvoudige zielen die lijden, hebben recht op deernisvolle belangstelling, ook zonder voldoende medewerking van hun auteur.

Ik zeg liever iets, aldus Du Perron, over 'iets gecompliceerder stukken, die mij persoonlijk iets meer boeiden'. Het eerste daarvan blijkt *Kruis op Waldeneck* te zijn, dat zo wordt getypeerd: 'het is, in een christelijke wereld overgebracht, een soort verhaal als *De Gebochelde* of *De graaf van Monte Cristo*, - ik bedoel dat soort verhalen, waarin iemand, aan wie onrecht begaan werd, zich een heel boek door gaat wreken op een lange lijst menschen, en niet ophoudt vooraleer de laatste verdelgd werd. Kuyle doet hier', zo vervolgt Du Perron, 'in minder dan 30 bladzijden waarvoor andere auteurs soms bij de 3000 noodig hadden, maar' - en nu komt het: -

> daarin ligt niet de opmerkelijkheid van dit verhaal. Het bijzondere hier is, dat een Christusbeeld gemolesteerd wordt door een paar ongure knapen, die daarna allen door een ongeluk aan hun end komen; hetgeen zou kunnen aantoonen, dat Christusbeelden wraakgieriger zijn dan Christus.

Du Perron - 'deze Belg uit Java', zoals Van Duinkerken hem eens kwalificeerde - is voor de katholieke letterkundigen van de jaren dertig steeds de meest afschuwwekkende personifikatie geweest van al wat ongeloof mocht heten. In dit verband is het merkwaardig, en aardig, om vast te stellen dat juist deze 'paganist' - en géén van zijn roomse opponenten - t.a.v. Kuyles verhalend proza het relevante onderscheid tussen Christusbeelden en Christus heeft geformuleerd. Wanneer men zich realiseert, dat binnen het katholicisme de neiging om God met Godsbeelden te verwarren en om allerlei persoonlijke en groep- of tijdgebonden opvattingen als voor eeuwig door God gegeven te beschouwen, nog herhaaldelijk opduikt, dan mag

men konkluderen, dat in vooroorlogse jaren een heidense Belg uit Java een stichtelijk woord heeft gesproken, dat er nog altijd zijn mag.

James Brockway
Engelse kroniek
Over Carey en Carr - een veelzeggend literair contrast

Twee belangwekkende Engelse uitgaven vormen een heel interessant contrast. Het zijn *The Fat Man in History* door een Australische auteur die voor ons in Europa nieuw is en jong lijkt - maar Peter Carey had vier van de tien verhalen in zijn eerste Engelse uitgave reeds in 1974 in Australië doen uitgeven, en bepaald 'jong' is hij niet: 38 jaar; en *A Month in the Country*, de met de Guardian Fiction Award bekroonde novelle van J.L. Carr, die 66 jaar is en in de Midlands van Engeland, in Kettering, woont.

Beide auteurs hebben minstens drie dingen gemeen: hun schrijven heeft een duidelijk herkenbaar eigen cachet; zij leven en schrijven buiten de dominante culturele regio om Londen; en zij hebben andere bezigheden buiten hun schrijven.

Carey is in Australië sinds jaren werkzaam in de reclamewereld en hij is zich sterk bewust van de gevaren, die voor onze samenleving in de aktiviteiten van deze branche liggen. Carr is thans uitgever van zelf getekende landkaarten, van romans en van een serie eigenaardige boekjes over de koningen en koninginnen van Engeland en over helden van het cricketspel. Een van zijn vroegere romans, *A Season in Sinji*, uitgegeven door de kieskeurige Alan Ross, gaat over cricket bij de negers van West Afrika en de kennis hiervan heeft Carr opgedaan, toen hij als 'Intelligence Officer' bij de R.A.F. in West Afrika werkzaam was. Daarna werd hij onderwijzer en later hoofd van een lagere school in Kettering, een stad in Northamptonshire, waar hij nog steeds woont. Zijn belevenissen als schoolhoofd heeft Carr ook tot een roman verwerkt, namelijk *The Harpole Report*, uit welk kostelijk satirisch boek over de BBC radio wordt voorgelezen, als ik dit zit te schrijven.

In deze roman vertelt Harpole, een jong plaatsvervangend hoofd van een school over zijn afgrijselijke belevenissen in deze funktie en over zijn eindeloze konflikten met de bureaucratie, waarmee onze samenleving het schoolwezen omringt. Men heeft Harpole 'een moderne Pooter' genoemd - d.i. de dagboekschrijver uit *The Diary of a Nobody* (1892) door George en Weedon Grossmith. Pooter is het type van de kleine man die met allerlei dagelijkse problemen te kampen heeft en dit alles beschrijft als zijn het dingen van wereldbelang - een bekend genre, waarin zowel de broers Grossmith als J.L. Carr uitmunten.

In andere opzichten verschillen Carey en Carr zeer sterk van elkaar, en het feit, dat wij hier met twee manieren van schrijven te maken hebben - de ene heel anders dan de andere, maar beide soorten heel boeiend - vormt het zoveelste bewijs dat 'quality of mind' de belangrijkste faktor is bij het bepalen van literaire kwaliteit, en niet de inhoud of verteltrant.

Peter Carey

J.L. Carr

Carey schrijft in zijn verhalen over een wereld, of werelden, van de toekomst, waarin zekere tendenzen in onze eigen samenlevingen een overdreven en dreigende vorm hebben aangenomen, zodat de waarden die wij nog uit het verleden hebben bewaard - bijvoorbeeld menselijke solidariteit en medeleven - verdwenen zijn. In het lange verhaal ‘War Crimes’ worden gangstermethoden in de zakenwereld toegepast in een situatie waarin de werkloosheid regel is. In een ander verhaal ‘The Chance’ is de wegwerpmentaliteit zo sterk dat men zijn eigen identiteit kan veranderen door deel te nemen aan een Genetische Loterij. Maar als men geen prijs wint, en de kansen zijn heel gering, denken velen aan zelfmoord. De sfeer in alle tien verhalen van Carey is er een van desillusie, angst en dreigende ondergang. De stemming is er een van mensen die zich door sociale stelsels onderdrukt en verontmenselijkt voelen. Geen wonder dus, dat we in een interview dat enkele maanden geleden in New Fiction, het kwartaalblad van de New Fiction Society, stond, de volgende woorden aantreffen: ‘He's a would-be changer of the world who isn't sure he'd like what would happen, if he actually worked for change; a man who fears the fascist devil in himself would come springing out, if he were to indulge his lust for power.’ In Carey's fabelachtige verhalen is het alsof iedereen aan fascistische duivels is overgeleverd.

De inhoud van Carey's verhalen lijkt zo relevant voor de situatie waarin de wereld anno 1981 verkeert dat ik verschillende, belangrijke passages uit deze vreemde verhalen wil citeren en bespreken. Maar eerst een paar inleidende woorden over de verrukkelijke novelle van J.L. Carr, *A Month in the Country.*

Terwijl Carey over een mogelijke toekomst vertelt, een toekomst die veel van science fiction wegheeft, schrijft Carr over het verleden, over een idyllisch verleden, waarnaar velen tegenwoordig terug verlangen, het verleden van hun jeugd; maar dan geen ongedefinieerd verleden, maar één bepaalde zomer; die van het jaar 1920 en die de verteller, een oud-militair uit de Eerste Wereldoorlog, op het platteland had doorgebracht... het soort zomer waarvan wij thans kunnen dromen, vol zonneschijn en haast zonder zorgen, in een dorpje waar het leven rustig als een zacht ruisend en kabbelend stroompje zijn gang gaat. Dat wil zeggen, een wereld, waar dingen als de hel van het spitsuur, rissen wolkenkrabbers en ondergrondse metro's, landelijke kwissen, telebingo, en de laatste berichten over de tv niet eens toekomstnachtmerries, maar gewoonweg ondenkbaar waren.

Ach, zal men roepen, Carr is dus een romanticus, die zijn heil in het verre en onbereikbare verleden, in dagdromen, zoekt. De tegenpool dus van Carey. Maar in *A Month in the Country* is dat toch niet zo. Want hoewel Birkin, de verteller, inderdaad naar die verre, idyllische zomer die hij op het land doorbracht, terugkijkt en de zoete pijn van de nostalgie ervaart, blijft hij zijn hele relaas door een optimistisch realist. In zijn laatste regels schrijft hij: ‘We can ask and ask but we can't have again what once seemed ours for ever - the way things looked, that church alone in the fields, a bed on a belfry floor, a remembered voice, a loved face. They've gone and you can only wait for the pain to pass.’ De droom heeft hij gekend, maar hij blijft de feiten in het oog houden.

Wat het contrast tussen deze twee boeken zo buitengewoon interessant maakt, is het feit dat ze elkaar - zonder dat de betrokken auteurs dit hebben kunnen weten, of bedoeld kunnen hebben - aanvullen. Dat wil zeggen: Carr beschrijft alle verrukkingen die die zomer op het land voor de jonge ex-militair Birkin met zich meebracht, en Carey schept denkbeeldige toekomstwerelden, waarin een ieder ongelukkig en gefrustreerd is, precies *omdat* de dingen die Birkin gelukkig maakten (zijn werk, de prachtige natuur, de vrouwelijke charme van de domineesvrouw) in zĭjn werelden zijn verdwenen. Ze zijn vernietigd of verbannen door onmenselijke stelsels, door de zucht naar geld en macht, door de aanbidding van machines en wapentuig, endoor de vernedering van de mens en zijn degradatie die uit al deze dingen voortvloeien.

Het lezen van deze twee boeken, het ene na het andere, kan dus een heel bijzondere ervaring worden: er is hier meer te leren, meer stof voor overpeinzing, dan men in menig leerboek over de economie, of de sociale of politieke wetenschappen zal kunnen vinden. Er is gevoel; er is inzicht; en, zoals ik zeker reeds duidelijk heb gemaakt, er is hier ook leesgenot... dat uit twee heel andere wijzen van vertellen voortvloeit.

Terug naar de griezelige toekomst van Carey: ‘*terug* naar een *toekomst* gaan’ is op zichzelf al een soort ontwrichting van de norm, die deze auteur vooral zou kunnen apprecieren.

De tien verhalen van Carey in zijn eerste Londense uitgave komen uit zijn twee vorige bundels, *The Fat man in History* en *War Crimes*, die respectievelijk in 1974 en 1979 in Australië zijn verschenen. Deze nuchtere feiten meld ik onder andere om de onjuiste informatie die enkele maanden geleden in de *NRC-Handelsblad* stond (te weten, dat deze Faber-uitgave Carey's eerste boek is, dat hij een ‘jonge’ Australiër is, en dat Ian McEwan mogelijk als zijn literaire peetvader gezien kan worden) te corrigeren. Het laatste kon trouwens alleen maar juist zijn als vaders ná hun zoons geboren worden. Een beetje juiste informatie kan dan ook geen kwaad.

In hetzelfde blad kon men ook onjuiste en misleidende gegevens over J.L. Carr lezen: de recensent (Reinjan Mulder) wist niet eens dat *A Month in the Country* de vijfde roman van Carr is en dacht dat al zijn vorige romans boeken voor kinderen waren! Bovendien liet hij in de recensie, waarin bijzaken steeds weer als hoofdzaken zijn gereleveerd, op een pijnlijke manier zien, dat hij de strekking van de roman gewoon niet begrepen had, terwijl hij verschillende bedoelingen van de auteur fout interpreteerde. De verrukkelijke humor van Carr's schrijven, waardoor hij soms aan de meester Charles Dickens doet denken, is deze recensent blijkbaar óók niet opgevallen.

In Carey's eerste bundel stond het verhaal ‘American Dreams’. Dit betrekkelijk eenvoudige verhaal laat de andere, latere verhalen als het ware in embryonale vorm zien. Hier zijn het niet futuristische wezens uit een andere planeet die een hel op

aarde maken, maar de Amerikanen. Een bewoner van een klein, onbeduidend stadje sluit zich van de andere bewoners af en bouwt een muur om zijn terrein. Na zijn dood wordt de muur omvergehaald en een prachtig model van het stadje, waarin alles perfekt is, komt te voorschijn. Voor het stadje zelf hadden de bewoners alleen maar verachting: 'For years we have watched the films at the Roxy,' schrijft Carey, 'and dreamed, if not of America, then at least of our capital city. For our own town we have nothing but contempt. We have treated it badly, like a whore. We have cut down the giant shady trees... We have left big holes all over the countryside from which we have taken brown coal and given back nothing.' Maar iedereen is vol ademloze bewondering voor het model van de stad en dit model wordt dan ook een toeristenattraktie. De Minister van Toerisme zegt dat men goede zaken zal doen: 'We would be famous. Our businesses would flourish. There would be work for guides and interpreters and caretakers and taxi drivers and people selling soft drinks and ice cream. The Americans would come... and bring wallets bulging with dollars. American dollars.'

Het resultaat is echter misère. Het stadje verliest zijn karakter en wordt door kiekjesmakende Amerikaanse toeristen bijna onder de voet gelopen... en een ieder wordt ongelukkig. De Amerikanen worden ook boos en achterdochtig als ze ontdekken dat de bewoners ouder worden en dat het veranderde uiterlijk van het stadje niet meer precies met het model klopt. In andere woorden: het ònechte wordt bewonderd en het echte wordt versmaad - 'Amerikaanse dromen'!

(Dat deze situatie niet geheel toekomstmuziek is kan iedereen voor zichzelf bevestigen door op een zondag in de zomer Madurodam in Den Haag te bezoeken, dat wil zeggen, als hij zich een weg door de barricaden van auto's kan banen).

De andere verhalen in Carey's bundel zijn lang niet zo eenvoudig als dit vroege verhaal, maar Carey schrijft op zo'n gelukkige wijze dat alles heel toegankelijk blijft. Hij schrijft - en dit lijkt paradoxaal, want hij is tegen beïnvloeding van zijn land door Amerika - in een stijl die veeleer Amerikaans is, veel vlotter en alledaagser, dan Engels. Hij maakt een veelvuldig gebruik van de historisch-tegenwoordige tijd, waardoor hij een effekt bereikt, als ware alles door een camera gadegeslagen, *as it is happening.* Hierdoor wordt de spanning verhoogd en een sensatie van onbehagen geschapen. Het is alsof alles te fel wordt belicht. (Zie ook hiervoor Muriel Spark's korte romans uit het begin van de jaren zeventig, met name het moordverhaal *The Driver's Seat*).

Een filmisch effekt bereikt Carey ook door sommige verhalen uit heel korte episodes, en zelfs uit flitsen, op te bouwen. Het eerste verhaal in deze bundel, het 25-bladzijden lange titelverhaal 'The Fat Man in History', over een commune van dikkerds die in een toekomstige samenleving gediscrimineerd worden, is bijvoorbeeld in twintig 'takes' of 'shots' onderverdeeld, waarvan vijf maar een regel of drie, vier lang zijn. Het verhaal 'Do You Love Me?' is op een dergelijke manier in veertien 'stukken' verdeeld en ook hierdoor wordt een gevoel van onbehagen bereikt, want men krijgt niet alles in logisch verband te horen, maar alleen maar via losse mededelingen.

In dit verhaal raakt een samenleving min of meer in de greep van kartografen die alles op papier moeten registreren. Wat niet geregistreerd wordt, wat niet door een censor van de bevolking wordt vastgelegd, telt eigenlijk niet meer. En inderdaad, hele stukken van de omgeving en daarna zelfs mensen, met inbegrip van de vader van de jonge verteller, beginnen op te lossen en te verdwijnen. In deel 7 van dit korte verhaal, dat de ondertitel 'Some Theories that Arose at the Time' draagt, leest men onder andere: 'The world is merely a dream dreamt by god who is waking after a long sleep. When he is properly awake the world will disappear completely. When the world disappears we will disappear with it *and be happy.*' (Cursivering door J.B.) Een *toekomst*verhaal? mag men wel vragen of een verhaal over de wereld als zij thans is? Heeft zo'n theorie vandaag niet een overbekende klank? Voordat de vader

begint op te lossen en te verdwijnen zegt hij: ‘We no longer love one another. When we realize that we need one another we will stop disappearing.’

De lange verhalen ‘The Chance’ en ‘War Crimes’, beide uit Carey's tweede bundel uit 1979, lijken mij de beste, of

misschien bedoel ik de subtielste en de meest angstwekkende van deze uitgave. In 'The Chance' wordt de wereld door de Fastalogians, wezens van een andere planeet, geregeerd na een invasie door de Amerikanen. Het zijn vreemde, slordige wezens, maar hun invloed is funest. 'Their clothes were worn badly,' schrijft Carey, 'ill-fitting, often with childish mistakes, like buttoning the third button through the fourth buttonhole. They seemed to us lonely and puzzled and even while they controlled us we managed to feel a smiling superiority to them. Their music was not the music of a human oppressor. It had surprising fervour, like Hungarian rhapsodies. One was reminded of Bartók, and wondered about the feelings of beings so many light years from home.'

De komst van de Fastalogians heeft echter een algemene stemming van neerslachtigheid en ontevredenheid teweeggegebracht, waaruit mensen proberen te ontsnappen door deel te nemen aan een door de nieuwe heersers ingestelde 'Genetische Loterij'. Hierdoor kan men van identiteit en uiterlijk veranderen, hoewel men zijn herinneringen aan het verleden behoudt. De kansen op slagen in de loterij zijn echter dermate gering dat velen totaal ontmoedigd raken. Het verhaal begint met een indrukwekkende beschrijving van deze stemming: 'It was three summers since the Fastalogians had arrived to set up the Genetic Lottery, but it had got so no one gave a damn about what season it was. It was hot. It was steamy. I spent my days in furies and tempers, half-druk... There were nights, bitter and lonely, when I felt beyond the Fastalogian alternative, and ready for the other one, to join the Leapers in their suicidal drops from the roofs of buildings and the girders of bridges. I had witnessed a dozen or more. They fell like over-ripe fruit from the rotten trees of a forgotten orchard.' De mensen dus tot de status van bedorven fruit gedegradeerd - Carey weet hoe hij zijn beelden kiezen moet, om tot het juiste effekt te geraken.

Anderhalve bladzijde later komt een passage voor die laat zien hoe groot Carey's inzicht is, als men naar de oorzaken van zo'n gedeprimeerde stemming zoeken wil. Hij schrijft: 'We were used to not understanding. It had become a habit with the Americans who had left us with a technology we could neither control nor understand.' (Is dit een jaar in de toekomst of misschien het jaar 1981?) 'So,' gaat Carey door, 'our failure to grasp the technicalities or even the principles of the Genetic Lottery in no way prevented us form embracing it enthusiastically. After all, we had never grasped the technicalities of the television sets the Americans sold us. Our curiosity about how things worked had atrophied to such an extent that few of us bothered with understanding such things as how the tides worked and why some trees lost their leaves in autumn. It was enough that someone somewhere understood these things...'

Deze passage heb ik met opzet in een vrij lang citaat weergegeven, want Carey's woorden laten zien hoe hij als een helderziende socioloog tendenzen weet te isoleren en etaleren, die voor het menselijk geluk van het grootste belang zijn. Ik kan hem misschien met meer recht een arts noemen, een arts die in de diagnostiek uitblinkt. En is niet zijn diagnose nu reeds, in onze tijd, relevant? Hoe groot is het percentage chauffeurs die langs de autowegen razen, dat weet of wil weten, hoe hun auto funktioneert? Geen 5%, geloof ik. 'It is enough that someone somewhere understood these things...' Ja, maar op deze wijze verbeurt de mens zijn vrijheid - hij wordt, zodoende, aan de specialisten, ook aan de politieke en militaire specialisten, overgeleverd... zoals Carey laat zien.

In het andere lange verhaal 'War Crimes', waarin werkloosheid en gangsterisme in de industrie regel zijn geworden, wordt de desintegratie van de samenleving en haar morele steunpilaren totaal. Twee gangsters, de verteller en Barto ('the most elegant Barto was driving the car, a Cadillac Eldorado with leaking air-conditioning.

In a purple T-shirt and waist-length fur coat, he looked the very embodiment of sexual decadence...'. Ziet u hem niet reeds in Den Haag rondlopen?) gaan de industriële produktie herorganiseren. Bij een bezoek aan een fabriek, komt de volgende situatie voor: 'Incensed by the appalling news we found in marketing, we recalled the sales force and threatened them with violence and torture if they did not succeed.'

Het totaal gewetenloze geweld, dat het tweetal pleegt (de fabrieksarbeiders verkeren in miserabele toestanden, terwijl het tweetal in een luxe-suite woont) wordt echter uiteindelijk tegen de misdadigers zelf gericht en alles loopt op een slachtpartij uit, waarna de neurotische verteller, die gewoon was in vodden, en ongewassen, rond te lopen, mijmert: 'I wished I had been born a great painter. I would have worn fine clothes and celebrated the glories of man. I would have stood aloft, a judge, rather than wearily kept vigil on this hill, hunchbacked, crippled, one more guilty fool with blood on his hands.' Dit zijn ook de laatste woorden van Carey's aangrijpende boek.

Er zijn andere aspekten van Carey's schrijven die ik hier had willen bespreken. Kijkt u bijvoorbeeld naar het vreemde verhaal over de magische vogel (symbool van de sensualiteit) die niettemin een killer blijkt ('Exotic Pleasures'); en naar de korte alinea's, bij elkaar maar zestien, waaruit het verhaal 'The Last Days of a Famous Mime' bestaat, en waarin één alinea luidt: 'Asked to describe a river, he drowned himself', en u zult deze andere aspekten ontdekken en zien dat Carey een schrijver is, die zeer veel in zijn mars heeft.

Mijn eigen voorkeur gaat niettemin uit naar de naturalistische verteltrant van J.L. Carr, want ik vind dat deze wijze van schrijven toch grotere eisen stelt, als men tenminste tot een gaaf literair resultaat wil komen. Een zwakke kant van het futuristische of surrealistische verhaal is dat de auteur, binnen zekere grenzen wel te verstaan, eigenlijk alle kanten uit kan. Zolang zijn fantasie relevant is en zijn verhaal zich logisch ontplooit, kan hij zijn gang gaan. De realistische schrijver moet echter volgens veel strengere regels werken. Hij moet binnen de grenzen van het geloofwaardige blijven en uit de gewone, soms saai-lijkende stof van het alledaagse leven, iets ongewoons en zo mogelijk, iets onvergetelijks maken.

Dit is J.L. Carr in *A Month in the Country* gelukt. Ik was eerst van plan zijn bekroonde novelle hier voluit te bespreken. Maar dit laat ik nu tot de volgende keer - de volle aandacht is hij meer dan waard. Over bekroning gesproken: gisteren werd bekend gemaakt dat de W.H. Smith Award (groot f12.500,-) aan Isabel Colegate is toegekend voor haar veel geprezen roman *The Shooting Party*, over het thans verdwenen society leven in Engeland op de grote buitens vóór de Eerste Wereldoorlog. Nostalgie, nostalgie. Alweer. Het verleden is hedentendage in Groot-Brittannië zeer in trek.

Peter Carey: *The Fat Man in History.* Faber & Faber, Londen. 186 blz.
J.L. Carr: *A Month in the Country.* Harvester Press, Brighton. 111 blz.
(Ook als Penguinuitgave verkrijgbaar).

[Nummer 86]

André van Oudvorst
Ruimte, schilderkunst en filosofie in 'opwaaiende zomerjurken'

Vooraf

Oek de Jong debuteerde in 1977 met *De hemelvaart van Massimo*, een bundel verhalen waarvan er enkele beschouwd kunnen worden als voorstudies van *Opwaaiende Zomerjurken*, dat in 1979 verscheen als zijn eerste roman. De lof die ter gelegenheid hiervan de toen 26-jarige auteur ten deel viel was niet onverdiend. Immers hij had publiek en kritiek verrast met een ontwikkelingsroman van ongewoon gehalte, waarvan de thematiek brak met de verderfelijke gewoonte, hier zo vaak aangetroffen bij dit genre, om halt te houden bij onze landsgrenzen. De geboeide lezer vertoeft beurtelings op de heldere hoogvlakte van de filosofie en in de duistere diepten van de psychologie zonder een moment het toneel van de gebeurtenissen te verlaten. Deze voltrekken zich, ondanks het vrij plotloze karakter van het verhaal, met een ongewone vaart en dynamiek vol versnellingen en vertragingen. Dit is te danken aan de overwegend scènische vertelwijze, die, niettegenstaande de achronologische en diskontinue aard van de tijdspatronen, geen ogenblik aan helderheid inboet. Nergens ontaarden zij in de ingewikkelde vertelstrukturen of spelen met de tijd die de lezer van een moderne bewustzijnsroman vaak onaangenaam verrassen. Tevens wordt de spanning verhoogd door het vrijwel geheel ontbreken van de milieuschildering: een type ruimtebeschrijving dat, hoe modernistisch ook van aanpak[1], meestal alleen maar vertragend werkt. De Jong dekors zijn funktioneel en vaak antropomorf: ze voegen steeds een onverwachte metaforische dimensie toe aan de romanruimte en kunnen zich wat dat betreft meten met de indringendste beelden van Godard, Tarkovski of Fassbinder.

De thematiek die de romantische traditie voortzet, is universeel genoeg om een internationaal publiek te kunnen boeien, maar verliest tegelijkertijd geen moment de binding uit het oog met de sociale bodem waarin zij wortelt: het jonge, vaak 'vrijgesteld' genoemde intellektuelendom van de jaren '70. Bij deze groep staat de ideologie van de persoonlijke ontplooiing hoog genoteerd, hetgeen ook in deze periode allerminst een breuk inhoudt met de traditiegetrouwe lage ontwikkelingsgraad van het politieke bewustzijn waardoor deze voornamelijk uit de middenklasse gerekruteerde twintigers in ons land en elders gekenmerkt worden.

Voeg aan het voorafgaande toe de levensvatbaarheid van de personages, de rijkdom aan motieven en metaforiek, de veelheid van kontrasten en de daarmee kontrasterende eenheid van de kompositie, voorts de pathetisch aandoende durf waarmee de ideeën vertolkt worden en tenslotte de 'brille' van de taal waarin dit alles gekristalliseerd is - en men begrijpt waarom het met vertalingen verwende lezerspubliek zich deze ongewone kans niet liet ontglippen: 100.000 exemplaren over de toonbank in één jaar tijds.

Dit essay is gewijd aan de ruimte in *Opwaaiende Zomerjurken.* Naast de filosofie maakt de schilderkunst met aanverwante gebieden als de architektuur in niet onbelangrijke mate deel uit van het ruimteaspekt van de roman. Ze geven bovendien een verrassende dimensie mee aan de thematiek, die in dit inleidende gedeelte dan ook niet onbesproken mag blijven. Hetzelfde zou moeten gelden voor een belangrijk element als de muziek; zij bezit echter geen strikt ruimtelijk karakter, en ook om een andere reden van ruimtelijke aard, de beperkte plaats mij toegemeten, laat ik haar

graag over een ander (bijv. Jaap Harskamp die onlangs een mooi essay schreef over de muziek en de literatuur[2]). Dezelfde omstandigheid leidde tot de keuze van een exemplarische benadering. Uitvoerige aandacht is besteed aan de ruimteaspekten van het eerste deel van de roman, terwijl ik mij wat de overige delen betreft beperkt heb tot een aantal voorbeelden. De wijsbegeerte en de schilderkunst komen daarbij dan terloops ter sprake.

Thematiek

Opwaaiende Zomerjurken, is een ongewoon kontrastrijke roman. Tegenspraken en paradoxen kenmerken de manier van denken waarin de hoofdpersoon, Edo Mesch, verstrikt raakt. Het principe van de tegenstelling vormt het stramien, waarop alle kontrasten lijken te zijn geborduurd, of het nu de personages, de ruimte of enig ander aspekt betreft.

Gevoel en verstand staan van meet af aan op gespannen voet. Sentiment en fantasie vormen een uitlaatklep van een karakter dat lijdt aan de zucht tot verstandelijke analyse. De hartstocht waarmee Edo Mesch keer op keer in beide uitersten vervalt vormt de band die de twee helften van zijn gespleten ziel bijeenhoudt. Als protagonist van dit in wezen romantische konflikt kan hij met Goethe verzuchten: ‘Zwei Seelen wohnen, Ach, in meiner Brust.’ Zijn diepste verlangen gaat uit naar bevrijding van deze tweespalt (hetgeen in de Nederlandse literatuur beter bekend is als *Advaita*). Edo ‘jaagt het geluk na; tegelijkertijd verwoest hij het door het te analyseren’[3]. Konform de traditie van de ontwikkelingsroman[4] waar De Jong in nader te bepalen zin bij aansluit, vormen de karaktereigenschappen van de hoofdpersoon de motivatie van zijn lotgevallen, die omgekeerd bijdragen tot zijn vorming, zodat er tegelijk sprake is van een wisselwerking en een onafscheidelijke eenheid. Een avontuurlijke plot in traditionele zin is daarmee overbodig geworden.

De moederbinding beheerst Edo's relaties met het andere geslacht. Eenzelvigheid en angst voor de buitenwereld maken dat hij zich systematisch in zichzelf opsluit. Zijn hang naar het absolute drijft Edo tot uitersten die de afstand tussen hem en de anderen er alleen maar groter op maakt. Niettemin ‘zou hij van alles willen houden’.

Het principe van de tegenstelling zou kunnen leiden tot een onoverkomelijk dualisme en zelfs een fatale afloop van de konfrontatie tussen held en wereld in het stadium dat de kloof

tussen hem en de anderen niet meer te overbruggen lijkt. Het verlangen echter naar de oorspronkelijke eenheid van alles brengt een dialektiek op gang die streeft naar de synthese: een herstel van het evenwicht, een harmonie van tegendelen. Edo tracht hartstochtelijk de tegenstrijdigheden te overwinnen. Als kind ontdekt hij 'het gevoel van onbeweeglijkheid', een soort zwevende toestand, een gevoel van vrijheid waarin hij losraakt van alle gedetermineerd-zijn. Deze sensatie zal de kern blijven uitmaken van zijn latere geluksverlangen, dat in wezen romantisch blijft. Het motto van het boek, ontleend aan F.C. Terborgh, vestigt de aandacht op de essentiële onbereikbaarheid van het begeerde.

Is het dualisme waar Edo Mesch mee kampt, onoplosbaar? In de onderlinge tegenstrijdigheid van de personages staan de polen vaak onverzoenlijk tegenover elkaar (vader-moeder, Herman Waayman-Simone). Aan de ene kant staan de ratio, aan de andere kant heersen de irrationele krachten van gevoel, intuïte, verbeelding, kreativiteit. Zo is er scherp kontrast tussen het rationalistisch wereldbeeld van zijn vader, dat Edo hardgrondig verfoeit, en de gevoelswereld, het godsbesef en de intuïtieve denkbeelden van zijn moeder, waar Edo zich als kind op oriënteert om er zich later des te scherper tegen af te zetten. De vrouwen mobiliseren doorgaans als schikgodinnen van de emotio Edo's irrationele helft, terwijl de verstandspool belichaamd wordt in karrièreintellektuelen als zijn vader (politicus), oom Herman (lector) en Bolten (professor). Hij slaat de laatste beurtelings in drift de bril van de neus en bestrijdt dusdoende de intellektueel in zichzelf. Maar in de geheimzinnige man van de Galleria Doria naar wie hij met ontzag opziet, lijkt een synthese bereikt te zijn (ook al is het in een te krap kostuum). Diens beheerste elegantie brengt rede en intuïtie met elkaar in overeenstemming, niet in de gearriveerde versie van een modieuze academicus of raisonnerende estheet, maar in de nonkonformistische dilettantenstatus van de individualist. Deze man beantwoordt, in termen van C. Jung, aan de gestalte van de oudere, wijze vaderfiguur, die de jonge, onervaren held met raad en daad terzijde staat.

Er is in deze roman dus wel degelijk een poging ondernomen om tot een synthese te komen. Of deze inderdaad bereikt wordt is een tweede vraag. Het romantische geluksverlangen - dat van alle tijden is -, gericht op een harmonie van tegendelen - een gedachte die uit de oudheid stamt - wordt verbonden met het zoeken naar een fundamenteel beginsel, een grondwaarheid van het bestaan. Deze twee oriëntaties vormen tezamen een hechte thematische kern die, in verband gebracht met de gegeven identiteit van de hoofdpersoon-in-ontwikkeling, de drie delen van de roman tot een eenheid smeedt. Hiermee is het schema van de *Bildungsroman* gegeven.

De 'bildungsroman'

Met de *Bildungsroman* heeft *Opwaaiende Zomerjurken* de konventionele opbouw in drie stadia min of meer gemeen kindertijd, zwerversjaren en de fase van voleindiging. De ontwikkeling van jongen tot man wordt echter niet in opeenvolgende episoden beschreven, maar op drie momenten van het proces getoond: het achtjarige kind, de puber van zeventien en de adolescent zeven jaar later. De parallel gaat verder slechts in zoverre op dat de zwerfperiode zich over deel twee en drie uitstrekt (wil men althans de 'verkenningen' van de puber daartoe rekenen), en met dien verstande dat de voleindigingsfase, de harmonische bekroning van de ontwikkeling met het bereikte ideaal, niet voor de hoofdpersoon is weggelegd. De ordening die

hij zoekt blijkt slechts realiseerbaar in 'de orde van het verhaal', waarin het personage Edo Mesch samenvalt met de schrijver Edo Mesch, die bij tijd en wijle als de vertellende 'ik' van deel drie optreedt.

Ook thematisch sluit de roman nauw aan bij het *Bildungs*genre: er is sprake van een ideaal en een ontwikkelingsweg die moet worden afgelegd. Enerzijds is daar het verlangen naar een bevrijdende gelukservaring waarin alle tegenstellingen zich oplossen en die de trekken vertoont van de mystiek; en anderzijds het zoeken naar een grondwaarheid of beginsel waartoe het vorsende verstand alle tegenspraken van het bestaande kan herleiden. Deze zoektocht neemt beurtelings de vorm aan van een 'queeste' en een odyssee; er vinden een aantal inwijdingen en - zoals we zagen - 'gevechten' plaats; en doorkruist de held per saldo niet het Middellandse-Zeegebied?[5] Edo vindt er zijn geestelijk Ithaka niet. Evenals bij de hoofdpersoon van Slauerhoffs verhaal 'Het einde van het lied' is zijn reisplan tamelijk impulsief, en ook hier is slechts in de kunst de oplossing te vinden die het leven niet biedt. In Rome staat Edo bij het bekijken van een doek van Titiaan oog in oog met zijn ideaal: rust, symmetrie, harmonie, en verwerpt zijn eigen tweeslachtigheid. De overwinning van de tweespalt projekteert hij in een droomgestalte die hem naar het einddoel moet begeleiden: de man uit de Galleria. Zijn laatste tocht, naar de Friese meren, het landschap van zijn jeugd, maakt hij echter alleen.

Ruimte en topografie

Met het motief van een zwerftocht is een reeks topografische mogelijkheden gegeven, waarvan er al enkele gelokaliseerd bleken in het Middellandse-Zeegebied. Deel een speelt in het Zeeuwse landschap, deel twee op een van onze eilanden en in deel drie kunnen we verder Edo's tocht naar de onderwereld volgen op de waterkaart van de Friese meren, alwaar zijn Lethe[6] is gesitueerd tussen de Folkertssloot bij Eernewoude (enigszins gekamoefleerd tot Erenwolde) en het Buitenst Verlaat bij Drachten, vice versa.

Nu is de kontroleerbaarheid van dergelijke gegevens op zichzelf genomen van weinig belang. Slechts degenen die in het boek hoofdzakelijk of zelfs uitsluitend een verkapte autobiografie willen zien, zullen aan dergelijke bewijs 'plaatsen' veel betekenis hechten. Bovendien vormen zij vaak een ondergeschikt aspekt van het totaal van de elementen waaruit de romanruimte is opgebouwd. En op de derde plaats is het zo, dat hun letterlijke betekenis als aanduiding van een reëel bestaande plaats op de globe meestal wegvalt tegen de metaforische funktie die ze in het verhaal bekleden. Zo is het Rome van Edo Mesch vooral de stad met 'de meeste schoonheid per vierkante meter' (p. 194) - belangrijk voor iemand die de tegenstrijdigheden van het leven in de kunst wil vergeten -, en vormen het Buitenst Verlaat, het Diepe Gat of de Wijde Ee het materiële dekor van een psychische ruimte: op deze achtergrond van wind en water kan de held zijn hang naar het onbegrensde of de goddelijkheid projekteren.

I het universum van Oskar Vanille

Thematisch gezien berust de kompositie van *Opwaaiende Zomerjurken* op het principe van de tegenstelling. Ook bij de opbouw van de ruimtevoorstelling is gretig gebruik gemaakt van een aantal polariteiten, zoals daar zijn beweging/rust, buiten/binnen, open/gesloten, vol/leeg, licht/donker, groot/klein, beneden/boven, onbegrensd/begrensd, ver/dichtbij, oneindig/eindig[7]. Ze verhouden zich tot elkaar

als tegengestelden; maar in de loop van het verhaal blijkt dat de antithese vaak betrekkelijk is: het 'gevoel van onbeweeglijkheid' valt samen met rust, roerloosheid, maar kan evengoed in toestand van beweging voorkomen. Daarom dient van meet af aan vastgesteld te worden, dat de polen in een dialektisch

verband ten opzichte van elkaar gebracht zijn, waarvan de dynamiek gelijke tred houdt met de ontwikkeling van de hoofdpersoon.

De tegenstelling tussen beweging en rust is zo opmerkelijk dat ze primair genoemd mag worden. Vaak zijn de andere polariteiten eraan ondergeschikt. Als de beweeglijkste van de natuurlijke elementen spelen wind en water een belangrijke rol. Kleuren, geluiden, aggregatietoestanden en de intrinsieke eigenschappen van de lichamen in de ruimte versterken door hun kontrastwerking de metaforische funktie, die aan hun bewegingen kan worden toegekend. Even wezenlijk is de polariteit tussen deze buitenwereld van zintuiglijk waarneembare feitelijkheden en de binnenwereld van de jonge hoofdpersoon. Ze liggen in elkaars verlengde als de fysieke en de psychische ruimte van de roman. De tweede dient als uitlaatklep van de eerste, maar tegelijkertijd projekteert Edo Mesch alias Oskar Vanille zijn gemoedsbewegingen in de empirische realiteit. Zo is er sprake van een wisselwerking, en ook hier blijkt de antithese relatief: diep in zijn binnenste bezeilt Edo de plassen van het *Buitenst* Verlaat.

Beweging

Beweeglijkheid is het primaire kenmerk van de buitenwereld zoals Edo-Oskar die ervaart. ‘Alles bewoog maar’ (p. 12; vgl. p. 29). Zichtbare (voorbijglijdende schaduwen) en hoorbare indrukken (klapperende lakens) wisselen elkaar af. Het leeuwendeel van die onrustige stroom van impulsen wordt veroorzaakt door de wind. Talrijk is het aantal vermeldingen van dit element, zowel rechtstreeks (windvlagen, suizende wind), alsook indirekt (ruisende bladerzeeën). De titel ‘Opwaaiende Zomerjurken’ vestigt al de aandacht op deze metafoor, die topografisch in de roman gemotiveerd wordt door de voortdurende nabijheid van de zee, en die een vervolg krijgt in de naam van het echtpaar bij wie Edo te gast is in deel twee: oom en tante *Waayman.*

Niet alle beweging is van meteorologische oorsprong; de menselijke aanwezigheid wordt voortdurend waarneembaar gemaakt in de vorm van voetstappen en andere geluiden zoals de stemmen van de jongens in de straat (p. 22, 29). Een overwicht aan auditieve indrukken brengt in de beginhoofdstukken (1 t/m 3) Edo's aanvankelijke visuele handicap tot uitdrukking.

Beweging ‘vult’ letterlijk de ruimte. Als de wind gaat liggen wordt de dag ‘leger’ (p. 18, 19, 65). De dag begint leeg, de geluiden zijn helder. Maar dan steekt de wind op en:

> ‘Geluiden waren niet langer nauwkeurig van elkaar te onderscheiden. De dag was druk en chaotisch geworden’ (p. 11).

Open en besloten ruimten

Beweging kan vooral daar gelokaliseerd worden waar de wind vrij spel heeft en het een komen en gaan van mensen en vervoermiddelen is: buitenshuis, in de straat, langs het kanaal, in ‘het Sas’, en in het vrije veld - open en onbegrensde ruimten waar vaak een stroom van impressies een onbepaalde drukte schept. Zo ontstaat er een tweede polariteit: die tussen buiten en binnen.

> 'Wonderlijk, het was maar één stap van de weilanden vol wind naar die stille beslotenheid van het schiphuis. Het water likte daar zachtjes aan de zeilboten en de salonboten, die zich spiegelden. Mussen hipten tjilpend over de balken onder het dak. Ver weg de klapperende zeilen van een boot die door de wind ging. *Buiten bewoog alles*, *binnen bijna niets*' (p. 29, ik kursiveer).

Beweging is chaos en maakt een beangstigende indruk op de jonge hoofdpersoon. 'Vanaf het moment dat hij opstond dwarrelden de dingen aan alle kanten opgrijpbaar langs hem heen' (p. 37). Daarop reageert hij door te vluchten en het devies van het verstoppertjespel op te volgen: blijf zitten waar je zit en verroer je niet. Deze vluchthouding gaat vanzelfsprekend gepaard met een voorkeur voor besloten ruimten en andere plaatsen met een beschut karakter waar hij zich kan verbergen: in bed, in tuin, achter de heg (p. 29, 32), op het platte dak (p. 36, 39), achter de badhokjes (p. 54). Hij trekt profijt van de mogelijkheden die het huis in dit opzicht biedt: de keuken, de overloop (p. 12), de studeerkamer (p. 12, 22, 50, 59), het toilet (p. 50). Deuren en ramen staan in funktie van de kommunikatie met de buitenwereld; ze worden door Edo geopend of gesloten alnaargelang het sein op veilig of onveilig staat (p. 9, 12, 22, 50). Het tweede is steeds het geval wanneer zijn moeder van huis is; zij is zijn laatste toevluchtsoord:

> 'Toen hoorde hij opeens de bomen in de Stationsweg zwaarder ruisen, alsof er een oceaangolf naderde. Een raam vloog van de haak, papieren dwarrelden door de studeerkamer, een tochtstroom joeg door het huis en wilde hem meesleuren. 'Nee,' schreeuwde hij, 'ma, ma!' (p. 12).

Verstarring

Zoals de hoofdpersoon van Mulisch' verhaal 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro'[8] versteent onder de dreiging van iets wat machtiger is dan hijzelf, reageert Edo met de verstarring van een haas die gebiologeerd in de lichtbundels van twee koplampen staart. De dynamiek van de buitenwereld oefent op hem een verlammende werking uit. Legio is het aantal vermeldingen dat hij 'zich niet bewoog', 'onbeweeglijk' of 'doodstil' zat, 'roerloos' bleef[9]. Meermalen treffen we Edo aan, zittend, liggend of hurkend, maar steeds roerloos en zonder een kik te geven; de metafoor 'doodstil' omvat zowel het visuele als het auditieve aspekt. Of het nu in horizontale (p. 22, 36, 37, 39, 59, 65) of in vertikale zin is (p. 12, 25, 29, 31, 32, 54), steeds uit zich zijn verlangen naar onzichtbaarheid of onvindbaarheid in een zich zo klein mogelijk maken. Zijn voorkeur voor de embryonale houding manifesteert het regressieve verlangen naar de beslotenheid van de baarmoeder.

Niet alleen door verkleining, ook in omgekeerde zin, door verwijdering, tracht hij de afstand tussen hem en de dingen zo groot mogelijk te maken ('verder weg' - p. 12; vgl. p. 15 en 58). De hoofdrichtingen, de maten (groot/klein) en de afstanden (ver/dichtbij) staan zo in funktie van de primaire tegenstelling tussen beweging en rust en vormen de ruimtelijke referentiepunten van Edo's eskapisme.

De verbeeldingsruimte

Fysieke grenzen zijn geen absolute grenzen. De referentiepunten van de natuurlijke ruimte vinden hun denkbeeldig verlengde in de psychische ruimte. Zo houdt het verkleiningsproces dat Edo zichzelf oplegt, allerminst halt bij de afmetingen van zijn eigen gestalte. Als een omgekeerde Quauquautinchan[10] blijkt hij zich plotseling *in* het labyrint te bevinden dat de buurvrouw hem kado had gedaan (het was rond met een doorsnede van 40 cm.). Ook de beperking die de zwaartekracht hem in opwaartse richting oplegt, overwint hij moeiteloos door, op aanraden van zijn moeder, als een vogeltje het toneel van de gebeurtenissen te ontstijgen (p. 39, 44, 47); hij kiest letterlijk de vlucht van de verbeelding. Het behoeft geen betoog dat het vogelperspektief een wezenlijk andere kijk op de zaken biedt. Het keert vele malen terug. Beweging en onbeweeglijkheid verhouden zich aanvankelijk tot elkaar als de absolute polen van een onoplosbaar dualisme, dat slechts een uitweg biedt in de verbeelding. De middelpuntzoekende richting van Edo's eskapisme (vlucht, verwijdering, verkleining, ontstijging) slaat om in haar middelpuntvliedende tegendeel: de gefantaseerde zeiltochten naar de periferie van de hem bekende

wereld. Dat is zogenaamde *Buitenst Verlaat.*

> ‘Hier was het einde van het land. Water en rietvelden, eindeloos. Je kon alleen verder als je zeilde. En zeilen had iets met God te maken, volgens zijn moeder.’ (p. 29)

De kracht van de verbeelding schept de denkbeeldige ruimte waarin de polen (rust, besloten, begrensd enz.) verkeren in hun tegendeel en het dualisme lijkt opgeheven. Al zeilend beweegt Edo zich vrij in het domein van wind en water (beweging, open, onbegrensd). In de beweging naar gene zijde van de horizon manifesteert zich het verlangen naar het absolute, geprojekteerd in de ‘oneindige uitgebreidheid’ van God, zoals zijn moeder het noemt. En in de alomtegenwoordigheid van het opperwezen sluiten nabijheid en de verte elkaar niet uit...

Van cirkelgang naar middelpunt

Terug naar de stoffelijke realiteit. Bed en labyrint vormen elk op zichzelf in de empirische ruimte een begin- en een eindpunt en markeren telkens de cyclische gang van rust naar beweging en omgekeerd. Zij dienen Edo daardoor tot wijkplaats, het bed in de fysieke realiteit van de nachtrust, het labyrint in de psychische van de dagdroom. Hier heerst het rijk van de stilte, maar zoals in de slaapkamer de geluiden van buiten door het geopende raam binnendringen, in helderheid al gauw overstemd door de toenemende drukte, zo wordt de stilte van het met fluweel beklede labyrint alras doorbroken door het donderend geraas van de aanrollende bal (p. 31, 36). Zo kan het gebeuren dat Edo zijn verlangen naar een hermetisch gesloten werkelijkheid projekteert in de (geestelijk gestoorde) buurjongen, aan wie het labyrint heeft toebehoord: ‘In starre bewondering keek Oskar naar dit merkwaardige, in zichzelf besloten wezen’ (p. 37) en benijdt hem om diens ‘onbewogenheid’, die zowel in letterlijke als in overdrachtelijke zin opgevat kan worden. In het eerste geval is zij imiteerbaar: ‘Net zo roerloos als de zoon lag hij op het warme grint van het dak, kijkend, dromend’ (ib.). Zo ontdekt hij het onbeweeglijke opeens *in zichzelf.* Hij is het centrum der dingen geworden.

Het gevoel van onbeweeglijkheid

De bouw van deel een berust op een tegenstelling tussen de eerste drie en de laatste drie van de zeven hoofdstukken. Het middelste, hoofdstuk 4, bevat een keerpunt. Aan het eind van het voorafgaande kapittel ontdekt Edo ‘het gevoel van onbeweeglijkheid’. De wending die het verhaal neemt berust op zijn bevinding, dat dit vrije gevoel ‘er ook kon zijn als hij zich bewoog’, immers: ‘Het gevoel zat ergens in hemzelf’ (p. 39). De tegenstelling tussen beweging en stilstand, roerloosheid lijkt opgeheven, zodat bevoorrechte plaatsen met een besloten karakter (bed, huis, tuin, labyrint) het veld moeten ruimen. De begrenzing van de heg (p. 27) en het embargo op beweging worden opgeheven. Twee fietstochten markeren de nieuwe fase in het veranderingsproces dat Edo ondergaat; de eerste maakt hij op de bagagedrager van zijn moeder, de tweede zelfstandig. Ze verruimen zijn blik. De ogen, waarvan het goede tijdens de eerste toch nog steeds bedekt is met een pleister, worden hem geopend voor de indrukken van het landschap, dat hij al kende ‘maar nu pas werkelijk

leek te zien' (p. 41). Hij wordt opgenomen in de algemene beweging van het 'voorbijglijdende' landschap, de steeds harder fietsende moeders met hun fladderende jurken en de suizende wind. Het leek 'alsof hij zich na een lange aanloop in de lucht verhief en in plotselinge stilte wegzweefde' (p. 41). In dit beeld wordt bijzonder treffend het geluksgevoel weergegeven dat bezit van Edo neemt, wanneer hij zich kan bevrijden van zijn angst. Dit vrije gevoel, waarin de tegenstellingen opgelost lijken in een hogere eenheid en waarin de scheidslijnen tussen het 'ik' en de buitenwereld vervagen, kan vergeleken worden met de extase en is van mystieke aard. Vanzelfsprekend wil hij het zo lang mogelijk vasthouden, hetgeen in de tekst tot uiting komt in een aantal ruimtelijke beelden waarin de begrenzingen van plaats (en tijd: ook geluk gaat voorbij) overschreden worden. Met de buurjongen wil hij *over het hek* klimmen van het weiland waar ze uitrusten (p. 42). Wat voor hem niet is weggelegd, idealiseert hij maar in de buurvrouw. Zijn verbeelding neemt de overhand als hij deze ex-athlete tijdens een hardloopwedstrijd met de anderen gadeslaat: '(...) en aan het eind van het weiland verhief ze zich met een geweldige sprong in de lucht.' Even later, alleen met de buurjongen, kiest hij zelf het luchtruim: 'Als een leeuwerik stond hij tussen de wolken'. Maar het is de vertikale ontsnapping die de terugkeer van de oude angst inluidt. Opnieuw is hij roerloos, verlangt naar stilte en alleenzijn: 'Alles zat weer vast' (p. 49). En tenslotte steekt de buurjongen definitief een stokje voor de terugkeer van het gevoel, en wel letterlijk, tussen de spaken van zijn moeders fiets. Het geluksgevoel en de eenheid zijn verbroken in de boze scène die volgt: 'Toen hoorde alles bij elkaar, nu niets meer' (ib.).

Van immobilisme naar dynamisme

De ontdekking van het gevoel van onbeweeglijkheid heeft een veranderingsproces in Edo teweeggebracht. Hij tracht de sensatie ervan systematisch te heroveren maar dit streven gaat met mislukkingen gepaard. Pogingen tot grensoverschrijdingen worden gevolgd door regressies in het oude eskapisme. Op ruimtelijk nivo betekent dit: dat de open hemel en het vrije verschiet weerom 'het veld ruimen' voor de geslotenheid van huis, tuin en verbeeldingswereld.

Tweemaal doorloopt hij opnieuw alle stadia van de vlucht: van buiten naar binnen, en, na het sluiten van ramen en deuren, van beneden naar boven. Dit is het geval na de eerste en de tweede fietstocht. Deze laatste is boordevol indrukken van de zichtbare wereld die in lange opsomming de revue passeren. 'Bijna begerig klitten zijn beide ogen aan de dingen om hem heen' (p. 52), immers de pleister die zijn rechteroog bedekte is de vorige avond verwijderd. Niet dat hij onvoorwaardelijk in de algemene beweging van water, wind, voer- en vaartuigen en dagjesmensen is opgenomen; 'om de zoveel minuten test hij zijn remmen' (ib.) om alsnog tot stilstand te kunnen komen. Het verlangen naar expansie is echter groter, maar wordt opnieuw overweldigd door de drukte: 'Allemaal mensen die maar door elkaar lopen en over dingen praten die ik niet begrijp' (p. 54). Hij verschuilt zich en rent weg naar de *vlucht*haven, waar hem een nieuwe beproeving wacht: zijn leeftijdgenootjes. Hij stort zich 'door een onzichtbaar scherm' naar hen toe (p. 55), maar opnieuw neemt zijn eskapisme de overhand: *onder water* ('even weet hij zeker dat alles wat zich boven water afspeelt maar verbeelding is' - p. 57); in tegengestelde richting (met een reuzenvlieger) *de lucht in*; in de hoop 'dat alles voorgoed tot stilstand zal komen' (p. 58); *achter* een meerpaal en tenslotte in de vlucht zelf. Einde fietstocht.

Hoofdstuk 7, het laatste, brengt Edo na een nieuwe grensoverschrijding tenslotte vlakbij de begeerde extase. Hij betreedt de tuin van mevrouw Koelman en raakt in de ban van de beschonken buurvrouw: hij *vriest vast* aan zijn stoel. Even lijkt de betovering verbroken maar als zijn onzekerheid is weggenomen omtrent de

afwezigheid van zijn moeder en de buurjongen, ‘zweeft hij naar haar toe’. En als hij wordt opgenomen in haar dansbewegingen ‘zweeft hij door de lucht’ (p. 65). Als tegen de avond de wind is gaan liggen, heeft Edo de plaats van de buurjongen ingenomen. Liggend tuurt hij in de (onbegrensde) blauwe hemel en wacht gerust het gevoel van onbeweeglijkheid af. Maar de *spiegels* in de gang hebben de lezer al gewaarschuwd; zij doen dikwijls dienst om het illusoire karakter van zekere ervaringen te onderstrepen.

Belichting

Licht en donker kontrasteren even vaak als de dag en de nacht of de ochtend ende avond, hetgeen op zichzelf genomen niet opmerkelijk mag heten. Opvallender is natuurlijk de repetitio 'Een licht. Overal schelt licht' (p. 52) in verband met de chaotische drukte en beweging van overdag. Het is de enige keer dat er van 'kleurige' zakken sprake is. Voor de rest moeten we het hoofdzakelijk stellen met wit, zwart en hun grijze tussentinten.

Intussen spelen zich beangstigende gebeurtenissen traditiegetrouw in de schemering af (p. 50). De klankkleur of synesthesie in 'de *donkere* stem van de zoon', en het verdwijnen van zijn moeders adem 'in het donker' (p. 51) moeten dan ook als metaforen beschouwd worden. Het donker is een niemandsland, een mysterieuze diepte, zoals de zee buiten de vluchthaven, 'waar de wind het water donker maakt' (p. 55). (En over de stem van mevr. Koelman: 'Het leek of ze vanuit een diepe put tegen hem fluisterde' - p. 46.) Het is niet zo dat er bij de vermelding van de belichting of kleur sprake is van vaste symbolische betekenissen. Donker of zwart is niet synoniem met dat wat het daglicht niet kon verdragen. Soms is het kontrast tussen zwart en wit gewoon funktioneel zoals bij de twee partijen van het waterpoloteam (p. 46), maar het is niet toevallig dat de minnaar van de buurvrouw waarin Edo een, nou ja, rivaal ziet, bij de 'zwarten' hoort. Evenmin als het feit dat de bal (beweging!) die zijn moeder hem toewerpt (p. 57), of dat het gordijn bij de oogarts waar hij zonder haar achter moet (p. 14) deze niet-kleur vertonen. Ook de loodsen die fungeren als begrenzing van het land, waarachter de eindeloosheid van water en rietvelden begint, zijn zwartgeteerd (p. 28). Zwart is ook het haar van mevr. Koelman voor wie hij zijn angst nooit helemaal kwijtraakt.

Minder opvallend is het gebruik van *wit* (p. 32, 33, 47, of impliciet, bijv. wolken) of grijs (p. 13, 14, 30).

Belangrijker is het aantal keren dat de kleur rood vermeld wordt, i.v.m. *bloed*vlekken (p. 48; vgl. ook p. 20), of de rode streepjes op de *felverlichte* lat bij de oogarts; ze keren als kontrastmotiefje terug in het wit van Edo's zwembroek. Volgens de konventionele kleurensymboliek duidt rood o.a. op gevaar. Een erotische betekenis moet niet uitgesloten worden bij het motief van de *rode* pudding en dito bessen (p. 16, 31, 39), traktaties van zijn moeder respektievelijk de buurvrouw. Dan is er het rode truckje met (grijze) oplegger waar Edo mee over het tafelkleed schuift ('door de rode woestijn... over de rode bergen' - p. 13) om de onrust in zichzelf te bedwingen. En is de achtergrondmuziek, de sonates van *Scarlatti* (=scharlaken), tenslotte geen variatie op hetzelfde thema? De kleur rood heeft een uitgesproken signaalfunktie. Een enkele keer is er sprake van geel (p. 9, 62) en slechts eenmaal van blauw i.v.m. de lucht (p. 65). Het kleurgebruik kan op zijn minst berekend worden genoemd. Naast de kontrasterende niet-kleuren wit en zwart zijn de primaire kleuren (rood, geel en blauw) favoriet, op slechts twee uitzonderingen na: lichtbruin (p. 9) en groen (p. 27). Deze kwestie verdient nadere beschouwing.

Overzicht

Overzien wij nu even de romanruimte van deel een. In een van de openingsbeelden van *De Spiegel*, een film van Andrej Tarkovsky uit 1974, begint als gevolg van de plotseling opstekende wind een korenveld hevig te golven; de sterke 'bewogenheid'

die het gevolg is, heeft niet alleen betrekking op het veldgewas, maar vooral op het gemoed van het personage in beeld.

Het gebruik van een dergelijk filmische beeldtaal is in *Opwaaiende Zomerjurken* schering en inslag. Beweging symboliseert emotie, hetgeen bijzonder treffend tot uiting komt in het eerder geciteerde beeld van de ruisende bomen aan de Stationsweg (p. 12).

De beweeglijkheid van de elementen en lichamen in de ruimte symboliseert tevens het raadselachtige karakter van de werkelijkheid. Dat geldt tegelijkertijd voor de oorsprongen van onze gemoedsbewegingen die vaak voor het verstand verborgen blijven alsook voor de oneindigheid van het aantal bijbetekenissen die het waargenomene kenmerkt. Hoe dan ook, Edo ervaart de buitenwereld als een chaotische dwarreling van zintuiglijke indrukken waarvan de betekenis hem ontgaat (p. 37). 'Overal zie ik iets, hoor ik iets, moet ik ergens aan denken' (p. 54).

De dynamiek van de buitenwereld en van zijn eigen gevoelsleven heeft op Edo een verlammende uitwerking. Zijn steeds terugkerende hoop 'dat alles voorgoed tot stilstand zal komen' (p. 58) is uiteraard ijdel. Hij verruilt het dynamische voor het statische in de roerloosheid die hij zichzelf steeds oplegt als reaktie. De systematiek waarmee dit gebeurt verraadt de hardnekkigheid van het verlangen om vat te krijgen op het ongrijpbare dat hem steeds opnieuw overweldigt: zijn emotionaliteit (hij 'maakte zichzelf aan het huilen' - p. 14), zijn angst voor de anderen, de raadselachtigheid van de dingen. Hij schept bewust afstand tussen zichzelf en de anderen door ze te ontvluchten en zich te verbergen. Zijn eskapisme maakt de kloof tussen binnen- en buitenwereld er niet geringer op. De voorkeur voor gesloten ruimten en besloten plaatsen heeft psychische betekenis: in zichzelf opgesloten tracht hij de realiteit te ordenen en zich een eigen werkelijkheid te scheppen. Het labyrint is rond: het symboliseert niet alleen de raadselachtigheid van de makrokosmos, maar tegelijk de hermetische geslotenheid van de mikrokosmos, die Edo in zijn verbeelding schept. Urenlang zit hij zo te dromen: het statische perspektief van de beschouwende levert de noodzakelijke afstand tot de *Umwelt* en de eigen gevoelswereld. In dit licht is de tegenstelling tussen beweging en stilstand of rust van meet af aan de metaforische uitdrukking van het konflikt tussen gevoel en verstand dat in de delen twee en drie meer expliciet aan de orde komt. Het semantische feit dat het adjektief 'bewogen' een betekenisoverdracht inhoudt van natuurkundige naar gevoelsbeweging wijst erop dat de metafoor in het gewone taalgebruik gangbaar is. Hetzelfde geldt voor 'rust'. Het woord duidt een fysieke en psychische toestand aan.

Beweging gaat gepaard met wrijving en veroorzaakt geluid: het beweeglijke en het luidruchtige zijn bijgevolg steeds onafscheidelijk, zoals omgekeerd rust en stilte bij elkaar horen. Het dubbele betekenisaspekt van woorden als 'stil', 'doodstil', 'rustig' onderstreept ook hier de gangbaarheid van de metafoor. Wind en water zijn de beweeglijkste van de elementen en symboliseren de eeuwige stroom. Slechts wind*stilte* brengt rust en helderheid, in de ochtend en avond; per saldo is de wind in de literaire topologie een oerkonventioneel vanitassymbool. Water komt slechts tot stilstand in de vaste aggregatievorm van ijs (blokjes, p. 62); de tegenstelling vast/vloeibaar, evenals koud/warm, wordt benut wanneer het ijs tussen Edo en mevr. *Koel*man gebroken moet worden. Water kan duiden op loutering, maar ook op gevaar (het Sas, het kanaal, de sluizen); op eindeloosheid (Buitenst Verlaat); en in verband met beweging tenslotte op emotie. We zien in water overwegend de levensstroom gesymboliseerd, die bij Edo zo vaak emoties opwekt of er synoniem mee is; temmen de 'helden' niet het water vanaf de duiktoren?

Er is slechts één vorm van beweging die in Edo niet zijn tegendeel oproept, maar op zichzelf genomen rust brengt: de harmonie die gelegen is in de trillingen van de muziek (p. 13, 32).

In Edo's eigen bewegingen zijn twee richtingen te onderscheiden: een middelpuntvliedende en een middelpuntzoekende. De laatste wordt geaccentueerd door de intrapositie van huis, tuin, keuken, kamers en tenslotte het bed, onderling, en gezamenlijk ten opzichte van aanpalende ruimten als straat en fabriek. Ze zijn gecentreerd rond zijn moeder. Hij cirkelt dagenlang in haar omgeving: zij is onmisbaar bij de ordening van zijn wereldbeeld.

Maar wanneer de kloof tussen beiden groeit, ontstaat er een middelpuntvliedende beweging die aanvankelijk van spiritualistische aard is en haar centrum heeft in het labyrint. Het verlangen om steeds kleiner en tenslotte onvindbaar te worden - Edo's angst om in een fietstas gestopt te worden is mogelijk een rem op deze psychische regressie die zijn denkbeeldig eindpunt in de baarmoeder vindt - stoot uiteindelijk op fysieke grenzen; de verbeelding echter verschaft een uitlaatklep. In de gedroomde zeiltochten overschrijdt Edo alle denkbare grenzen en meet zijn nietigheid af aan het grootst mogelijke kontrast: de oneindige uitgebreidheid van god, waarin alle tegenstellingen zijn opgeheven. Deze dromen geven gestalte aan zijn verlangen naar het absolute. De hemel en het water zijn de konventionele dekors van dit verlangen naar het oneindige en onbegrensde.

Maar ook in de stoffelijke realiteit wijzen een aantal grensoverschrijdingen er op dat de tegenstelling tussen beweging en roerloosheid niet absoluut is. Wanneer Edo in het ‘gevoel van het onbeweeglijke’ *in* zichzelf een emotioneel rustpunt heeft ontdekt, dat niet kontrarieert met beweging, ontstaat er ruimte voor een dialoog tussen ‘ik’ en Umwelt. De aanvankelijke polarisatie leidt tot een dialektiek waarin de tegenstellingen betrekkelijk blijken. ‘Besloten’ maakt plaats voor ‘open’, verbeelding voor empirische werkelijkheid. Een werkelijke synthese ligt echter niet binnen bereik. Het vrije gevoel, dat uitgedrukt wordt in de metafoor van een ‘zweefvlucht’, biedt weliswaar de extatische opheffing van de grenzen tussen subjekt en objekt, maar is jammer genoeg van tijdelijke aard. Daarna rest slechts de herinnering aan een verloren geluk dat gelegen is in de oorspronkelijke eenheid van alles, onaangetast door de korrosieve werking van de tijd. (‘Later wist hij ook niet hoe lang dit gevoel geduurd had’ - p. 41; deze zin is bijzonder funktioneel, omdat hij aangeeft dat het geluk vaak alleen maar in de herinnering, dus *post festum* beleefd kan worden.)

De ontdekking van het gevoel van onbeweeglijkheid brengt dan wel geen synthese van ‘bewogenheid’ en ‘beschouwing’ tot stand (al zijn dit grote woorden voor een kind; ik loop vooruit op de toekomstige ontwikkeling tot adolescent), maar verleent een nieuwe impuls aan de stilgevallen dynamiek tussen binnen- en buitenwereld. Er ontstaat een wisselwerking. Niet alleen in de fysieke, ook in de sociale ruimte doet Edo een reeks verkenningen. Weliswaar gebruikt hij daarbij de voortschrijdingstechniek van een springprocessie: drie schreden voorwaarts, twee stappen terug. Zuiver naar het resultaat beoordeeld, loopt het streven, om de kloof tussen hem en zijn vriendjes te dichten, uit op een verhevigde opflakkering van de moederbinding. Anderzijds heeft de gevoelsmatige verwijdering tussen moeder en zoon een vervangende toenadering tussen Edo en mevr. Koelman tot gevolg, die beslist niet van erotische aspekten is gespeend. Dit laatste is niet zonder betekenis, maar geenszins hoofdzaak: Edo neemt de plaats in van haar *zoon.* Maar in zijn fantasie heeft hij haar man - zij is weduwe - in de oorlog laten sterven. En was zijn vader niet ‘naar de oorlog’, n.l. op herhalingsoefening? Bepaald oedipaal van karakter is dus deze symbolische vadermoord via meneer Koelman zaliger, terwijl de moeder in deel een min of meer wordt voorgesteld als een onbestorven weduwe. De vader is van meet af aan afwezig, heeft politieke denkbeelden en ‘gelooft alleen maar in zijn boeken’ (p. 19). Aan het slot ligt Edo in de tuin van de buurvrouw. Maar het is in de gevoelswereld van zijn moeder dat hij het gevoel van onbeweeglijkheid hoopt te hervinden.

II Van Titiaan naar Mondriaan

De ruimte in deel twee

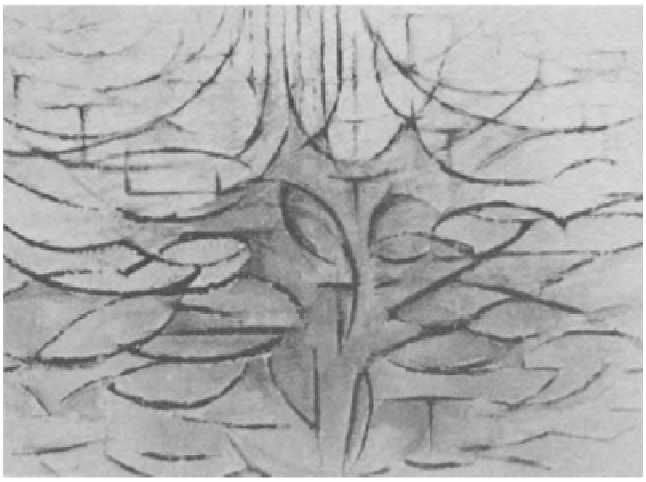
Aan de opbouw van de ruimte in het middendeel van de roman liggen dezelfde principes ten grondslag als aan deel een. Edo Mesch is inmiddels 17 jaar en logeert bij oom en tante Waayman, wier behuizing, een specimen van de funktionalistische bouwtrant in Nederland uit de jaren dertig, een belangrijk ruimte-element vormt. De ‘rechthoekige architektuur’, haar ‘strakheid en overzichtelijkheid’ doen zijn vurige verlangen naar helderheid even in vervulling gaan. De ligging van deze lokatie op een *eiland* is een ander interessant gegeven. Edo's ontwaakte belangstelling voor de voorsokratische natuurfilosofen vestigt andermaal, maar nu op verstandelijk in plaats van intuïtief nivo, de aandacht op zijn hang naar een allesomvattende eenheid der dingen of een kosmisch oerbeginsel, waarmee hij de ‘chaos’ kan overzien en beheersen. Herakleitos vond het in de wet van de eeuwige beweging (het *Panta Rhei*) waarin het onveranderlijke der dingen - hun ‘Zijn’ - is gelegen. Vrij weergegeven: niets *is*, alles *wordt.* Dit worden voltrekt zich in voortdurende tegenstellingen, die elkaar in evenwicht houden. In hun spanning zag Herakleitos de eeuwige harmonie als een eenheid van tegendelen weerspiegeld.

Hockney

In het slotbeeld van deel twee komt het gebeuren tot stilstand, hoewel de beweging, eigen aan ieder handelingsverloop, zich nog lijkt voort te zetten. Het is tevens het beeld waarmee deel twee inzet en dat samenvalt met hoofdstuk 1. De deelnemers aan dit tableau vivant zijn Edo Mesch, zijn oom Herman en diens vrouw Simone. De eerste staat, de tweede zit, terwijl de derde ligt. Edo bevindt zich in de hal, zijn oom in de woonkamer en zijn tante op het terras. Terwijl Herman in zijn stoel gezeten al pratend gestikuleert, zwijgen de beide anderen en bewegen zich niet. Simone bevindt zich op haar stretcher in het verlengde van de gestrekte benen van haar echtgenoot; Edo neemt hèm van achter waar en kijkt háár aan, terwijl zij terugstarend zijn blik beantwoordt. De tinten van dit tafereel zijn, voorzover vernoemd, achromatisch en worden in verband gebracht met neutraliteit (grijs) resp. briljantheid (chroom). De sterke ruimtelijke kompositie van dit beeld, waarin de polariteiten buiten/binnen, beweging/rust en open/gesloten opnieuw benadrukt worden, roept onweerstaanbare associaties op met schilderijen van David Hockney, m.n. *A bigger Splash* uit 1967. Dit doek toont ons een zeer blauw zwembad waarvan de strakke sereniteit verbroken wordt door een netwerk van ragfijne witte lijntjes die de (titel)plons voorstellen. Al in het begin van deze eeuw was het streven van de futuristische schilders erop gericht om beweging in volle aktie weer te geven op het tweedimensionale vlak van het schilderij. In Hockney's techniek echter - hij schilderde *A bigger Splash* naar een foto - komt de beweging tot rust in volle aktie; de tijd, waarmee iedere beweging gepaard gaat, wordt gevangen in de driedimensionale ruimte van de voorstelling en voegt er zo een vierde dimensie aan toe. Deze extra dimensie is het doel van Edo's metafysische streven (in deel twee) dat hij zijn ‘onderneming’ noemt: zijn gedrag (het ‘systeem’) af te stemmen op de veronderstelde grondslag van zijn Umwelt: de kosmische harmonie van beweging in rust (p. 105).

Het praten en gestikuleren van Herman is de beweging die vertaald kan worden in de emoties van de beide anderen die als het ware gestold zijn in het zwijgend staren van Simone en de ingehouden adem van Edo. De ‘brandende ogen’ van de laatste

onderstrepen dat. Symmetrisch is het gedrag van de laatste twee, waardoor Herman de buitengesloten derde wordt. Ook hun blikveld sluit hem uit.



Mondriaan, boomstudies.

De identiteit van het begin- en slotbeeld suggereert een cyclisch kompositieprincipe en vestigt opnieuw de aandacht op de dubbele metafoor van het labyrint (rond, gesloten). Het heet nu 'de gebeurtenissen', waarvan de raadselachtigheid gesloten blijft voor de systeemdwang van het ordenende verstand. 'Er zijn de gebeurtenissen, er zijn mijn gedachten over die gebeurtenissen, maar wat er werkelijk gebeurd is begrijp ik niet, en dat is onuitstaanbaar.' Systematiek schuilt ook in het maken van notities, hetgeen de schrijver-in-spe aankondigt.

Verhevenheid en verzonkenheid

Er zijn meer parallellen. Het labyrint keert in vergrote vorm terug in het natuurreservaat met zijn doodlopende weggetjes; de stafkaart van zijn oom (!) heeft Edo voor viervijfde vernietigd. Ook de funktie is hetzelfde: dromen, tot zichzelf komen - zo nodig langs de weg van Onan - herinneringen ophalen, ordenen, onvindbaar zijn. Het is 'de geheime tuin' van zijn eenzelvigheid en zijn hang naar het absolute (het systeem). In het *midden* van de zandvlakte - een 'terra incognita' waar zelfs zijn vader ooit verdwaald was (p. 108) - bevindt zich een meertje, met *stilstaand* water. In het midden van het meertje een stok. Hier neemt Edo zijn rituele baden. Dergelijke reinigingen vinden aanvankelijk plaats in de logeerkamer. Op de zwarte vloer een rode stip (p. 121). Tussen deze twee vaste punten beweegt zich Edo's verlangen naar rust, stilstand, enerzijds in het kosmische gevoel van onbeweeglijkheid dat - na jaren - opnieuw van de partij is (p. 108), anderzijds in de pathetisch aandoende hang naar een allesomvattend systeem. Dit verlangen naar een orde der dingen dient zich aan in de vorm van 'de extase in de stoptrein', die tot *stilstand* komt in de ondergesneeuwde weilanden (p. 91). De bedoeling wordt ook duidelijk in de strandscène (p. 139, ik kursiveer): 'Dan bewegen ze zich weer (...) Haar tong moet *vastkleven* aan de bovenlip die hij nu likt. Mijn tong moet *verlamd* raken. *Stollen* moeten de golven van de zee. *Er mag niets meer gebeuren*'.

Het beweging/rust-schema loopt, behoudens een aantal betekenisuitbreidingen die met Edo's opgroeien van kind tot puber samenhangen, parallel met dat van deel een. Wind betekent vaak emotie ('de rukwinden van de ontmoeting', p. 78; vgl. ook p. 81, 85, 88, 117). Wind, wolken en water symboliseren het cyclische bewegingsritme van het heelal. Stilte en/of rust hebben betrekking op het visuele zowel als op het auditieve: de afwezigheid van beweging en geluid. Maar voor de muziek wordt opnieuw een uitzondering gemaakt: 'Mijn systeem zal zijn als deze muziek' (p. 139).

De onbeweeglijkheid van de buurjongen herhaalt zich in de urenlange zonnebaden van Simone in liggende positie op haar handdoekje.

Open ruimten zijn vaak vol beweging, zoals het strand, het zweefvliegveld; zij kontrasteren met besloten ruimten en beschutte plekken: het huis van de Waaymans, het logeervertrek, de badkamer, het natuurreservaat, de kabine van de auto (p. 78, 124) of de cockpit van het zweefvliegtuig (p. 114), de hangar (p. 97), diepe kuilen (p. 90, 116), een duinpan (p. 117).

Vol betekenis zijn de ruimtebeelden waarin de verhouding tussen *aarde en water* aan de orde is. We denken even terug aan de zandbak waar Edo droomde van zeiltochten op het Buitenst Verlaat, waar de aarde overging in water. Deel twee is in zijn geheel gesitueerd op een eiland. Ook de afgelegen ligging van de woning wijst op isolement. Het gevoel van verhevenheid, verbonden met de extase, en gesitueerd in het denkbeeldige landschap van de Griekse eilanden (p. 91) kontrasteert scherp met het ‘gevoel van verzonkenheid’ (p. 90), dat opgeroepen wordt door kuilen met grondwater. Als reak-

tie op de onderhuidse gebeurtenissen tussen hem en zijn tante laat Edo zich door kinderen aan het strand onder het zand *begraven* (p. 116). Eerder was hij jaloers op het *modderbad* van een groep andere kinderen (p. 106). Zo zien we het terugverlangen naar de prenatale staat voortgezet in het verlangen naar niet-zijn, naar de rust en stilte van het graf. Uit de mythologie kennen we Moeder Aarde; zij omvat baarmoeder en graf. *Uit* haar komt het water, de levensstroom, tot leven (vgl. het vruchtwater); *in* het haar komt het opnieuw tot stilstand. Vormt het stilstandsverlangen of het gevoel van verzonkenheid, dat het niet-meer-zijn van de dood of het nog-niet-zijn van de prenatale staat nastreeft, de ene pool van Edo's werkelijkheidsvlucht, aan de andere kant is er opnieuw zijn drang tot expansie. Hij tracht zijn geestelijke grenzen te overschrijden in de verhevenheid van de extase, en die van de materie in de eindeloosheid van licht en lucht. Als moderne Icarus had Edo ‘door het wolkendek willen stoten, naar het zonlicht en die eindeloos lichtblauwe zee, om het eiland niet langer te zien’ (p. 144). Tezamen met Edo's (horizontale) verkenningstochten van het eiland tussen punt x en punt y vormt de polariteit tussen de hoogte en de diepte de ontbrekende dimensie in het koördinatenstelsel waarmee de ruimte kan worden gerekonstrueerd. Het keert terug in de funktionalistische architektuur van het huis, de ‘ruimtelijke kompositie’ van de logeerkamer en het affiche van de kontruktivist. El Lissitzky dat daar hangt. De betekenis van de schilderkunst blijkt ook uit de geometrisch abstrakte schilderijen van Herman Waayman, die de verstandspool belichaamt, en uit het kleurgebruik in dit deel, twee aspekten waarop ik later terugkom. Het laatste hoofdstuk eindigt met de esthetische verstarring waarvan Edo al droomt op p. 132: ‘Waarom kan zij niet altijd zo blijven zitten, zo mooi? Waarom kunnen de schaduwen van de bomen niet verstarren? Waarom kan ik hier niet altijd blijven staan, dromend over alles wat er zou kunnen gebeuren?’ Waar de schrijver verder moet, ligt het einddoel van de schilder.

De ruimte in deel drie

Deel drie, getiteld ‘Scherm der Reflexie’, is gewijd aan het derde stadium van de leerjaren van Edo Mesch. Hij heeft inmiddels gedebuteerd als schrijver met het verhaal van zijn jeugd als Oskar Vanille. Hij is inmiddels 23 jaar en heeft zijn studie in de kunstgeschiedenis afgebroken. Zes jaar geleden droomde hij van een reis naar Italië met zijn tante Simone. Deze wordt nu gemaakt in gezelschap van zijn vriendin Nina, evenals hij eenzelvig, ‘maar zonder bezeten te zijn van zichzelf’ (p. 154). Het Bildungsideaal: evenwicht, harmonie blijft van kracht maar het streven naar synthese leidt niet naar het hartstochtelijk begeerde geluk, waardoor het steeds meer plaats maakt voor het verlangen naar verlossing.

De ‘Wander’jaren zijn begonnen en gaan gepaard met verplaatsingen over grote geografische afstanden. De hoofdstukken 1 t/m 5 zijn gesitueerd aan boord van een passagiersschip dat de Middellandse Zee doorkruist, 6 t/m 8 in Rome, 9 t/m 11 terug in Nederland, waarvan het laatste geheel in het Friese merengebied. Goethe was Edo's illustere voorganger in de Italiaanse hoofdstad. Zoals de eerste daar zijn officiële funkties in Weimar ontvluchtte, ontloopt de tweede er zijn verkering met Nina. En net zoals Thales, zijn geliefde wijsgeer - die in water het oerbeginsel zag -, bezoekt Edo Egypte en zijn pyramiden, waarin dood en onsterfelijkheid zijn gereduceerd tot geometrische proporties. Na de Nijldelta wordt Griekenland zelf aangedaan.

Talloos zijn opnieuw de parallellen met de voorafgaande delen door kontrasten tussen beweging en rust, open en gesloten, hoog en diep, begrensd en onbegrensd, vast en vloeibaar of warm en koud (zoals in het pregnante beeld van een ijsbeertje dat in de tropische hitte van Gizeh in Egypte rondtolt in een kooi - p. 169). We zouden ons beperken tot enkele voorbeelden.

De eilandsituatie, het *isole*ment wordt herhaald in de situering van de handeling op een schip in volle zee (hfdst. 1 t/m 3), waar de eenzelvigheid Edo, op enkele schaarse momenten na, maakt tot een ijsbeer in de tropen. Het 'eiland van dood en gelukzalig leven' (p. 258-259) geeft de metafoor een eschatologische betekenis: het betekent 'de overwinning op het zelf' (ib.), waarin de verlossing van de doem van het aardse bestaan is gelegen. Wie kan de veerman anders zijn dan de mythologische Charon, die de zielen der gestorvenen de Styx overzet.

Het labyrint, aanvankelijk gesitueerd in de buik van het schip vol gangen en deuren, waar hij op zoek is naar Nina of Marta, bevindt zich vervolgens in Rome, waar hij zonder plattegrond wil ronddwalen en in katakomben (!) afdalen; in de doolhof van sloten en eilandjes van het Princenhof bij Eernewoude in Friesland tenslotte ontdekt Edo dat hij verdwaald is in het labyrint van zijn eigen persoonlijkheid: het streven naar uitersten, het scheiden van gevoel en verstand, het willen leven volgens een logische konstruktie. De beginscène van deel drie is thematisch belangrijk. Het verleden kristalliseert zich in de *verlamming* die Edo opnieuw bevangt wanneer hij gekonfronteerd wordt met de kamers (bewegende beelden) van Bolten. Deze belichaamt als jonge briljante prof de akademische carrièrewereld die Edo tracht te ontlopen in diens persoon. Door het incident 'besefte hij dat de tijd gekomen was om tot het uiterste te gaan, om zich te bevrijden van de ideeënwereld van zijn jeugd' (p. 154). Het beeld waarmee deze scène eindigt, preludeert op de aangrijpende halve verdrinking aan het slot van deel drie:

> 'Hij zag een vuilniszak langs de scheepswand buitelen, hij stuitte op het water, werd overspoeld, kwam snakkend naar adem en roepend om hulp weer boven, niemand zag hem en hij verdween in het kielzog van het schip'.

Reaktie: Edo 'klemde zijn handen vaster om de railing' (ib.). Niet alleen in defensieve maar ook in offensieve zin tracht hij een (verstarrende) greep op zijn omgeving te krijgen: door het gefotografeer waarmee hij de zonnebadende menigte op het dek fixeert (p. 163) en het noteren van citaten over de werkelijkheid tot een kaart*systeem* (p. 162). Alleen het schrijven werkt echt bevrijdend.

De mogelijkheden van de omgeving worden intensief benut als variaties op het grondschema van de polariteiten. Het vogeltje dat hij wilde zijn, heeft een metamorfose ondergaan: 'Ik ben een meeuw' (p. 161). In de 'gigantische ruimte van de zee en de hemel' biedt een *redding*sloep uitkomst (p. 157). In de Amsterdamse verkeersstroom zoekt hij heul op een *vlucht*heuvel (p. 236). Treinen en boten komen in horizontale richting tegemoet aan zijn neiging tot eskapisme. Zijn vluchtpogingen kulmineren in 'een van die befaamde en onverklaarbare verdwijningen in het niets' (p. 264), die terug kan slaan op voetstappen die Edo hoort wegsterven, maar evengoed op hemzelf van toepassing is.

De man van de galleria Doria

De esthetisch-filosofische funktie van huize Waayman komt overeen met die van de Villa Borghese en de Galleria Doria in Rome, twee musea die Edo als amateur-kunstkenner bezoekt. De logeerkamer rijmt op de hotelkamer. Evenals in

deel twee is er sprake van een as van bewegingen tussen vaste punten: de hotelkamer waar hij ordent, schrijft, en de Galleria Doria waar hij droomt, filosofeert en speelt dat hij een ander is (vergelijk de bijnaam in deel een en de vermommingen van de puber). 's Avonds bezoekt hij de schouwburg, de natuurlijke omgeving van zijn akteerverlangen, in gezelschap van de claquer Mario, bij wie ‘spelen’ en ‘zijn’ elkaar niet uitsluiten.

In water vindt opnieuw de loutering, reiniging plaats die telkens weer nodig is om het schuldgevoel weg te nemen dat zich op zijn beurt uit in talloze zelfverwondingen. Het masochisme

vecht om de voorrang met het narcisme, waar Nina ('eenzelvig maar zonder bezeten te zijn van zichzelf als degene van wie ze met bewonderenswaardige volharding hield' - p. 154) blijkbaar aan ontkomt. Edo echter schept zich tot troost een ideale dubbelganger, in 'de man van de Galleria Doria' (p. 200). Deze is voor hem wat Dorbeck is voor Osewoudt in W.F. Hermans, *De donkere kamer van Damocles*; ze verhouden zich tot elkaar als de afdruk en het negatief van een zwart-witfoto. Ook zijn funktie is hetzelfde: hij vervult voor Edo de rol van autoriteit, van sleutelfiguur op weg naar het begeerde ideaal, het geluk.

In het water van de zee trachtte hij het verleden uit te wissen en zich te verenigen met Simone (p. 147). Deze scène herhaalt zich in de douche met Nina, zij het ook dat het verleden hen juist herenigt in plaats van scheidt (p. 167); Marta neemt onder de douche (p. 254) de gestalte aan van de moeder, die al geprefigureerd werd in de mythische gedaante van de badmeesteres (de 'moeder van de zwemles. Zij leerde de jongetjes zwemmen in het gevaarlijke water dat de aarde omspoelt, en ze drukte hun hielen tegen haar borsten, ter kennismaking' - p. 197).

Het water is tegelijk levenssymbool en doodsgestalte, en verbindt talrijke motieven uit verleden en heden met elkaar. Het water is oerbeginsel (deze opvatting wordt aan de presokratische wijsgeer Thales toegeschreven) en de meest vormeloze van alle vormen (het 'onbepaalde' volgens zijn leerling Anaximandros). In het water herkent Edo tenslotte de 'oorspronkelijke eenheid' (p. 259) van de dingen. 'Water ben ik maar voor altijd gevangen in een vorm' (p. 175).

Tocht naar de onderwereld

Het slothoofdstuk (11) beschrijft Edo's hallucinerende tocht naar zijn 'onderwereld', waarin al het voorafgaande tot een synkretisch geheel samensmelt. De ruimte van het Friese merenlandschap wordt volledig getransformeerd tot metafoor. De tijd is voor Edo gekomen om tot het uiterste te gaan van wat hij aan waarheid kan verdragen, en de systematische afrekening met de wereld van zijn jeugd te laten plaatsvinden. De kloof tussen Edo en de anderen is groter dan ooit. Hij heeft achtereenvolgens alle kontakten met de levenden verbroken: Nina, Marta, zijn moeder, de veerman. De man van de Galleria Doria, zijn superego, vergezelt hem niet op zijn laatste tocht...

Dat wil zeggen dat het Bildungsideaal: een harmonieus samengaan van gevoel en verstand buiten bereik is gebleken. In de plaats van het redelijke streven naar een synthese, dat ontmaskerd wordt als een konstruktie, treedt het verlangen naar verlossing. In de plaats van de optimistische filosoof Hegel treedt de pessimist Schopenhauer. De dubbelganger wordt afgewezen als een vorm van gespletenheid. De oplossing van het levensraadsel blijkt niet gelegen in het filosofische zoeken naar de oorspronkelijke eenheid van de dingen. Dat is tenslotte een romantisch ideaal, dat als een dwaallicht Edo's hang naar geluk keer op keer frusteerde. Juist in het labyrint van het eigen innerlijk - dit 'weliswaar ingewikkelde maar niettemin verklaarbare apparaat' (p. 259), waarvan gevoel en verstand gelijkelijk deel uitmaken - moet de Minotauros gedood worden: het 'zelf'. Edo's zoeken naar een grondwaarheid van het bestaan neemt langzaam maar zeker de vorm aan van de Indische verlossingsfilosofie, waar ook Schopenhauers wijsbegeerte in laatste instantie op uitliep. De verlossing uit het aardse lijden is gelegen in de uitschakeling van de *wil.* De wil is immers de motor van de begeerte, die als gevolg van onvervulbaarheid ongelukkig maakt. Door onthechting maakt men zich vrij van de

begeerte en door het doden van de wil heft men de voornaamste drijfveer van het 'zelf' op; dan pas is de enkeling in staat om op te gaan in het Al. Reeds in deel een wordt gezinspeeld op dit essentiële verlangen naar niet-zijn: 'Steeds weker en losser was hij geworden, tot hij vervluchtigde, en haar adem werd die verdween in het donker' (p. 51; vgl. ook p. 268). Deze adem brengt hem in vervoering:

> 'Ze had hem tegen zich aangetrokken en haar hele angstige bestaan, haar diepgewortelde afkeer van de wereld en haar zoeken naar verlossing in het oor gefluisterd. Nu, nú, Edo. Hij voelde haar extatische adem weer kriebelen in zijn oor' (p. 263).

Deze extase nu is het doel van de askese in de Indische filosofie, want zij leidt tot de uitblussing van de wil en schenkt rust en vrede. In deze toestand, die wij slechts kennen in de het verstand te boven gaande mystiek, zien we de ziel van de enkeling ('Atman') opgaan in de wereldziel, het Al ('Brahman'). Het is niet toevallig dat de woorden 'adem' en 'ziel' in het Sanskriet synoniemen zijn en een enkel woord vormen: 'atman' (vergelijk het Latijnse 'spiritus'). In dit kader krijgen de zelfkastijdingen van Edo, die ons sterk die van de Indische fakirs in herinnering brengen, hun plaats en betekenis. Evenals de askese helpen ze het individu, dieper in zichzelf en daardoor in het wezen van de omringende werkelijkheid door te dringen. Als kind zocht Edo diep in zijn binnenste het Buitenst Verlaat op. De betekenis van dit paradoxale kontrast wordt duidelijk in deel drie. Zijn reis naar het dodenrijk heeft het psychoanalytische karakter van een tocht naar het onderbewuste. Op de bodem van zijn ziel ligt in het komplex van de moederverbinding de levensangst voorgoed aaneengeklonken aan de hang naar het absolute, dat beurtelings de vorm aannam van de oneindige uitgebreidheid van god, het gevoel van het onbeweeglijke, het konstrueren van de eigen goddelijkheid en de drang tot zelfdestruktie. Wind en water bleken steeds de getuigen van het oneindige, het onbegrensde. Zij verbinden verschillende motieven uit verleden en heden met elkaar. Het verlangen om een vogeltje te zijn, de vlieger van de Breezands, de zweefvluchten met Kramer, het zwevende gevoel van verhevenheid komen alle samen in het verlangen naar niet-zijn, vormeloosheid, zelfopheffing: '(...) hij werd de wind, vormloos en viel niet langer' (p. 270). Het water spreekt hij toe als het meest vormeloze van de molekulen. In tegenstelling tot het ijsbeertje in Gizeh past het zich volmaakt aan aan zijn omgeving:

> 'Jullie kabbelen stijfjes op een voorjaarsdag, jullie bruisen opgewekt op een zomerochtend; somber en strakgespannen deinen jullie op een regenachtige dag, geel worden jullie als het onweer nadert, en jullie blozen als de zon ondergaat. Hoe gelukkig moeten jullie zijn, vormloos, *willoos*, slaven van de oevers, de wind, de zon en de hemel' (ib., ik kursiveer).

Edo hoort de stem des doods terwijl hij in zijn zeilboot voortglijdt in de *luwte* van het *Diepte Gat.* Als de lokroep van de Lorelei weerklinkt in de verte een dof dreunen. 'Vol verlangen luisterde hij naar het meer, dat naderbij kwam, en opeens was het of hij zijn hand loswrong uit de hand van zijn moeder, uit de hand van de man (...)'.

Maar in de half bewuste, half onwillekeurige verdrinkingspoging die volgt, zegeviert tenslotte de levenswil. In dit irrationele levensbeginsel, zowel bevrijd van de levensangst (moeder), als verlost van het 'scherm der relexie' (vader), ontdekt Edo de grondwaarheid van zijn bestaan. In de laatste regels van het boek fluistert hij, als Henderson in *The Rain King* van S. Bellow, zijn vitalistisch credo: 'Ik wil. Ik wil. Ik wil.'

Belichting en schilderkunst

In het voorafgaande stonden wij al even stil bij de *belichting* van deel een. Deze proefneming wees uit dat De Jong zijn kleurenpalet met zeker raffinement hanteert. Het gebruik van hoofdzakelijk primaire kleuren naast het kontrasterende zwart/wit en hun achromatische tussentinten maakt deel uit van het kompositorische principe van de roman. De kleuren hebben een meer dan louter naturalistische of afbeeldende funktie; hun waarde is merendeels metaforisch. Dat blijkt

uit de beide andere delen van het boek en de belangrijke rol die de schilderkunst daarin speelt.

Van de beeldende kunsten is de schilderkunst degene die zich bij uitstek met *kleur* en *licht* bezig houdt. Met de architektuur en de beeldhouwkunst deelt zij de noodzaak, problemen van *ruimtelijke* aard op te lossen.

Legio is het aantal verwijzingen naar de wereld van de beeldende kunst en de architektuur. De rechtstreekse hebben betrekking op schilders en schilderijen (Titiaan, Monet, de portretten van *kluizenaars* - p. 199, Kandinsky, Magritte, El Lissitzky) of richtingen (zoals het funktionalisme, het konstruktivisme, Cobra). Indirekte verwijzingen gelden de personele sfeer: Mario *Arnolfini* (naar Jan van Eycks dubbelportret van de gelijknamige koopman en zijn vrouw uit 1434), Bolten (kunstgeschiedenis), Marta (beeldend kunstenares), Herman Waaymans estheticisme en Edo's verleden als gesjeesd kunsthistoricus-in-spe.

Bovenaardse en aardse liefde

Edo's warme belangstelling voor de Milesische natuurfilosofie en zijn pelgrimage naar een der hoogtepunten van de Venetiaanse school, Titiaans doek *Amor Sacro e Amor Profano* (1515), vestigen de aandacht op het klassieke karakter van zijn ideaal. Men vindt het terug in de architektonische struktuur van een Griekse tempel of in de grote wijsgerige en ethische stelsels van de zeventiende eeuw (Descartes, Leibniz, Spinoza), die met een klassiek bouwwerk vergeleken kunnen worden; Hegels synthetisch denken vormt er een laatste uitloper van. De pessimistische wijsbegeerte van Schopenhauer - waarvan de invloed op *Opwaaiende Zomerjurken* aantoonbaar is - vertegenwoordigt de breuk met de antieke gedachte van een universele eenheid of harmonie. Zowel het schoonheidsideaal van de renaissancisten als het ethische streven van de humanisten grijpt op deze idee terug. Dankzij deze gelijktijdig optredende bewegingen en het latere klassicisme heeft hij als ethisch en esthetisch ideaal zijn grootste verspreiding in Europa gevonden: rust, evenwicht, harmonie, eenheid der tegendelen, symmetrie.

'Amor Sacro' is een symmetrisch gekomponeerd schilderij, waarin de kontrasten tussen licht en donker, horizontaal en vertikaal, beweging en rust tot een wonderlijke eenheid samensmelten, die het bovenaardse en het aardse, het eeuwige en het tijdelijke, het antieke en het moderne verenigt in een idyllische ruimte, een altijd durende Gouden Eeuw[11]. Het doek vertegenwoordigt voor Edo een volmaakte harmonie die hem ontroert en waartegen zijn eigen onevenwichtigheid en extremisme schril afsteken.

Deze eerder op het statische gerichte renaissancekunst vormt een tegenwicht tegen de duizelingwekkende perspektivische konstruktie van het schouwburgplafond (p. 189, 206), dat naar de barok verwijst en ondertussen een beeldrijm vormt met de hemel boven de heuvels en de niet minder ontzagwekkende stationsoverkapping (p. 209). In de plaats van het moeiteloze evenwicht van Titiaans godinnen treedt balanceren om niet te tuimelen.

Exterieurs en interieurs

Niet minder belangrijk is de plaats die de architektuur inneemt, zowel in de vorm van gebouwen (zoals huize Waayman; de tot musea ingerichte villa's in Rome, die Simone hem vroeger al op prenten aangewezen had - p. 196, de pyramiden) alsook binnenshuis. Konstruktivistische uitgangspunten (de El Lissitzky-affiche op de logeerkamer verwijst ernaar - p. 83) gelden ook voor de interieurs, zowel in indeling als kleurstelling. Witte wanden, zwarte vloeren of tapijten kenmerken de logeerkamer, en de appartementen van Edo en Marta. Grijs, zilver (werktafel met voetjes), aluminium (lamellen), chroom (framewerk van stoelen e.d. - p. 83) verzachten de tegenstellingen in dit achromatische palet, dat zich herhaalt in de 'grijzige' foto's van het huis: '*Zwarte* aarde schemert door een dunne laag *sneeuw*' (p. 87, ik kursiveer; vgl. p. 92). Het goudkleurige plafond bij Marta (p. 245) stemt tot mildheid, en enige tempering is te bespeuren in het 'romig wit, lichtblauw, zachtroze, stoffig geel, zilvergrijs' (p. 243) van het door Edo gewenste interieur in een denkbeeldige advertentietekst.

Koloriet

Ook in andere domeinen is het gebruik van de kleuren berekend en symbolisch. Laten we even stilstaan bij hun funktie in de delen twee en drie.

Rood heeft, evenals in deel een, een uitgesproken signaalfunktie (p. 121). Kon deze kleur aanvankelijk geassocieerd worden met het gevaarlijke terrein van de emoties (het truckje, de rode bessen, de gelatinepudding), in het vervolg krijgt hij een onverholen erotische geladenheid: het aardbeienijs (p. 127), de rode zeilschoenen (p. 131), het roodplastieken emmertje (p. 132), de bloedrode limonade (p. 139), een flesje (vermoedelijk rode) wijn (p. 169). Deze op zich onschuldige voorwerpen en vloeistoffen lichten op in scènes die onderling thematisch verbonden zijn door de gevoelswereld van de moederbinding, de geslachtsdrift en de erotiek.

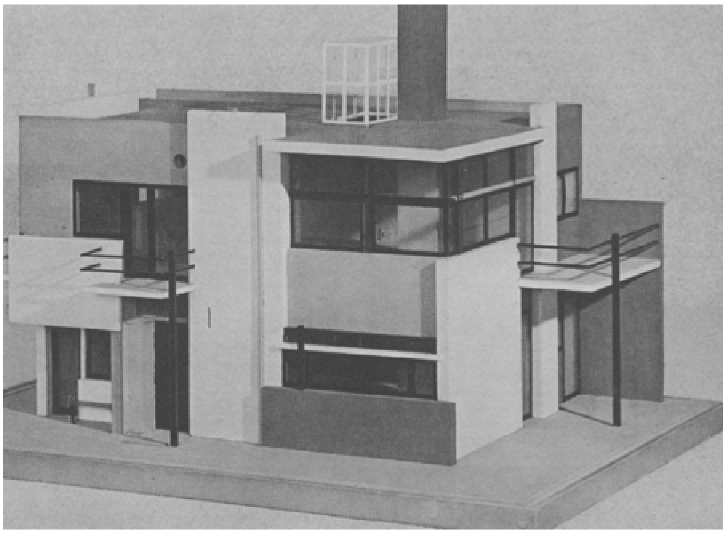
Rood en wit kontrasteren soms op bovengenoemde plaatsen en elders: *blozende* meiden op het *ijs* (dat gebroken moet worden tussen Edo en Marta ditmaal - p. 172; vgl. p. 62); de tandpasta (van een bekend merk - p. 173); het schaamrood onder het scheerschuim (p. 175), het blozen (p. 201); de bloeddruppels op het (witte) jack (p. 214); de rode en de witte port (p. 135). De kontrastfunktie is in een aantal van deze gevallen van beeldrijm zinrijk in zijn erotische geladenheid.

Overigens is Edo bij voorkeur gehuld in het *wit* (p. 77, 112, 153 en passim), terwijl *zwart* de wereld van de anderen kenmerkt (het haar van mevr. Koelman, Simone, Marta en van de zwartogige man uit de Galleria; de auto van de Waaymans enz.). Op genoemde uitzondering na is *geel* doorgaans de kleur van limonade, voortgezet in het *bier* dat Edo met Kramer drinkt. Deze bevindt zich met Edo in een geel gebouwtje en (uiteraard alleen) in een overal van dezelfde kleur. *Blauw* is meestal gereserveerd voor de hemel en zijn weerkaatsing in het water (peilloze diepte). De sekundaire kleur *groen* treedt op in harmonische kombinatie met geel (p. 97, 220) of blauw (p. 132). Ook *oranje* en *violet* zijn namens de sekundaire kleuren van de partij: de abrikozen (p. 168); de schemering (p. 263). *Grijs* verzacht de tegenstellingen en vormt bij tijd en wijle een tussengebied: de 'neutraliteit' van de hal (p. 69); het beton van het zweefvliegveld (p. 97); de loodkleurige zee (p. 175); de grijze en roze hemel (p. 263, vgl. p. 243); en is Simone niet opvallend-onopvallend in grijs en beige gekleed (p. 78, 132) en de dubbelganger in een lichtgrijs kostuum (p. 200)? Op de *Mondriaanjurk* van Edo's moeder kom ik nog terug.

Van Titiaan naar Mondriaan

Behalve op een vrij traditionele, in de middeleeuwen tot konventie geworden kleurensymboliek (rood=liefde, gevaar enz.) wijzen de voorafgaande passages over de belichting op een veel interessanter fenomeen: het konsekwent gebruik van de primaire kleuren (rood-geel-blauw) en de achromatische (zwart-wit-grijs). Het bleek deel uit te maken van het kompositorisch stramien van de roman: voortgang via tegenstellingen, een dialektiek van polariteiten. De citaten uit de schilderkunst vestigen eveneens de aandacht op dit verschijnsel. Het clairobscur, de symmetrie en de andere eigenschappen van de hierboven besproken Titiaan beelden een harmonie uit, waarin

beweging en rust voorgoed verenigd zijn. Claude Monet (1846-1926), een baanbreker van het impressionisme[12], werd soms tot wanhoop gebracht door de voortdurende wisselingen van licht en kleur waardoor een landschap van moment tot moment kan veranderen van atmosfeer. Zijn doel was erin gelegen, het vluchtige, het voorbijgaande, de stroom van de werkelijkheid vast te leggen in verf. Zijn impressies, vaak geartikuleerd in onvermengde kleuren, brengen het moment van de eeuwige beweging onder in een eeuwigheid van rust. De artistieke problematiek die in dit streven ligt, brengt de schrijver-in-spe Edo Mesch tot de verzuchting: ‘Dit moment, hoe moet ik het grijpen, hoe moet ik het beschrijven?’ (p. 157).



Maquette Schröderhuis, Gerrit Rietveld (1888-1964).

Voor mijn rekening kan er een parallel getrokken worden tussen de esthetische verstarring, waarin deel twee begint en eindigt en de fotografische schilderkunst van Hockney, waarin beweging in volle aktie tot serene stilstand wordt gedwongen. Een vergelijkbare verstarring wordt in herinnering gebracht door het feit dat Edo zijn dubbelganger ontmoet in de *beelden*zaal van de Galleria (p. 200). Maar de gelijkenis wordt werkelijk frappant als we het ‘self-made’ lot van Edo vergelijken met de artistieke ontwikkeling van Piet Mondriaan (1872-1944), die uitliep op een absoluut non-figuratief gebruik van voornoemd kleurenvocabulaire.

Zijn evolutie van een figuratieve naar een abstrakte schilderkunst laat zich stap voor stap rekonstrueren. Evenals Edo zocht Mondriaan - evenwijdig aan het streven naar nieuwe pikturale uitdrukkingsvormen - naar een nieuwe levensbeschouwing, een universele waarheid met een filosofisch en tegelijk mystiek karakter. In 1909 trad hij, vanuit een calvinistische achtergrond, toe tot de Theosofische Vereniging. In deze parallelle ontwikkeling wordt een toenemende doorwerking zichtbaar van abstrakt en rechtlijnig denken, die in artistiek opzicht aavankelijk uitliep op een variant van het kubisme, maar later eindigde in volkomen abstraktie, los van de waargenomen werkelijkheid. Bijzonder illustratief zijn zijn *Boomstudies.* Door een steeds verder doorgevoerde abstrahering van de individuele kenmerken van de boom, bereikt hij een vereenvoudiging, waarin de grondvormen van het universele zichtbaar worden. Door een dergelijke elementaire analyse van de vormen (kubus, kegel, cylinder e.d.) naderden de kubisten de grondslagen van een van het voorwerp losgemaakte vorm. Mondriaan zette deze tendens voort tot in zijn uiterste konsekwentie: een universele harmonie van vormen, zoals die in de muziekleer of in de poëtica opgeld doet.

Aanvankelijk schilderde hij in de impressionistische trant van de Haagse en Amsterdamse school, daarna volgde een symbolistische en expressionistische doorgangsfase. Na zijn kubistische periode in Parijs trad hij tijdens W.O. 2 toe tot *De Stijl.* Binnen dit stimulerende kader kwamen de zogenaamde *Komposities* tot stand, die hij vanaf 1917 begon te vervaardigen. Zij manifesteren in zijn opvatting een volmaakte harmonie, die gebaseerd is op het evenwicht tussen absolute tegendelen. Horizontalen en vertikalen kruisen elkaar onder een hoek van 90°. Het koloriet is beperkt tot rood, geel en blauw. De kleuren vormen rechthoekige vlakken die gescheiden zijn door zwarte lijnen op een lichtgrijze ondergrond. Het geheel is absoluut twee-dimensionaal en anti-perspektivisch uitgevoerd; in zoverre is er sprake van een breuk met het traditionele, op het naturalistische renaissance-ideaal georiënteerde schilderen.

Deze horizontaal-vertikale harmonie was voor Mondriaan zo essentieel, dat hij er een breuk voor over had met zijn bentgenoten van De Stijl, toen Theo van Doesburg[13] dergelijke komposities ontwierp, maar dan een kwart slag gekanteld. Mondriaans streven naar het absolute wordt door Edo in verband gebracht met de gevoelswereld van zijn moeder. Het beeldcitaat van de Mondriaanjurk fungeert als verbindings-

teken.

Zoals uit het voorafgaande al enigszins blijkt, speelt de wiskunde een grote rol bij Mondriaans streven om op het spoor te komen van een universeel kosmisch beginsel en dit uit te drukken. Zo ook bij Edo. Bij zijn pogingen, het gedrag van zijn oom en tante te kwantificeren, laat hij zich blijkbaar inspireren door de getallenleer van Pythagoras, die in het kwantitatieve aspekt het grondprincipe van al het bestaande zag. Mondriaan baseerde zijn opvattingen over de zogenaamde *Nieuwe Beelding* (of neo-plasticisme) op de *Beginselen der Beeldende Wiskunde* (1916) van de wiskundige en wijsgeer M.H.J. Schoenmakers, met wie hij bevriend raakte. Het ging hen beiden erom, de innerlijke konstruktie van de werkelijkheid te doorgronden, en deze vervolgens in beeldende vorm weer te geven.

De wereld als wil en voorstelling

Het onderzoek naar de romanruimte maakte duidelijk, dat in Edo's werkelijkheidservaring het visueel of anderszins waargenomene alras het veld moet ruimen voor een innerlijke voorstelling van het gebeuren of de subjektieve projektie daarvan op de Umwelt ('alles beweegt'). Deze gang van zaken is geheel in overeenstemming met Schopenhauers leer, waarvan de kern ligt uitgedrukt in de titel van zijn hoofdwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Maar treedt bij Mondriaan toch duidelijk de gedachte aan een *objektieve* harmonie naar voren, bij Schopenhauer werd deze antieke eenheidsidee prijsgegeven ten gunste van de opvatting dat de logos van het bestaande in een *irrationeel* en *subjektief* beginsel is gelegen: de *wil.*

Bij Edo zijn de schaarse momenten van eenheidservaring mystiek getint. Evenals in Mondriaans boomstudies herkennen we in Edo's visie een abstraheren van het bijzondere en individuele van de dingen. Zijn rationalisme brengt hem ertoe, de chaos van zijn ervaringen systematisch te rekonstrueren tot een kosmos via abstrakte en universele beginselen. Ook Mondriaans abstrahering van het gevoelsmoment (nog duidelijk proefbaar in de 'atmosfeer' van een impressie à la Monet) loopt uit op een (re)konstruktie van de natuur. Schopenhauer blijkt in de jaren dertig springlevend. Zijn reïnkarnatie is de levensfilosofie, die, via allerlei varianten, in het irrationalistische principe van de levenswil nieuwe uitgangspunten formuleert voor ethiek, kunst en maatschappijordening. Ook Mondriaan raakt in zijn New-Yorkse periode in de ban van het vitalisme: zijn strakke koördinaten in zwart en witgrijs maken plaats voor de meer ritmische en kleurige blokjespatronen die onder invloed van de Boogie-Woogiemuziek ontstonden.

Ook Edo komt, na de door Schopenhauer gewezen esthetische ('de orde van het verhaal') en de ethische weg der verlossing (via de askese naar de extase en de innerlijke rust) gevolgd te hebben, tot de ontdekking van de levenswil als de fundamentele, het verstand te boven gaande waarheid van het bestaan.

Slot

Verraadt het Mondriaanse kleurgebruik een zeker *maniërisme* in de opbouw van de romanruimte, dan kan ook het grote aantal stijlcitaten waarmee extra dimensies geschapen worden, niet onopgemerkt blijven. Het klassieke ideaal van de

renaissance kwam al ter sprake; spiegels, perspektivitische plafonds en hun beeldrijmen verwezen naar het illusionisme van de barok. Ook de perspektiefwisseling tegen het eind van deel drie is hieraan niet vreemd: het *personage* Edo Mesch, meermalen in de tweede persoon aangesproken door de *schrijver* Edo Mesch, gaat op in de tekst van de laatste, die op zijn beurt door zijn eigen verhaal wordt opgeslokt: de tekst wordt tot *spiegel*tekst. Ook in thematisch opzicht zijn de paradoxen niet van de lucht. De overladenheid aan kontrasten en het intellektuele gehalte van de toespelingen die ze in metaforische zin vaak bevatten, doen 'sophisticated' aan en verwijzen zo rechtstreeks naar de *literaire barok.* Maar terwijl deze historische stijlrichtingen de renaissance voortzetten, zij het ook in dekadente zin, konstateren wij in *Opwaaiende Zomerjurken* een breuk met het klassieke ideaal, zowel in esthetisch als in ethisch opzicht. Deze verschuiving binnen de roman naar meer modernistische kunstopvattingen en een intuïtief wereldbeeld hoop ik geaccentueerd te hebben met de titel 'Van Titiaan naar Mondriaan'. Onze vermaarde landgenoot markeerde in zijn eentje de komplete overgang van een figuratieve naar een abstrakte schilderkunst, nadat het mimetische principe eeuwenlang de westerse schilderkunst had gedomineerd. En zoals vaker het geval is geweest, volgde ook hier de pen de richting, gewezen door het palet. Toen rond de laatste eeuwwisseling de schilderkunstige avantgarde zich steeds duidelijker van het figuratieve afwendde, raakte niet lang daarna in de roman het naturalisme, dat meende een objektieve realiteit te 'schilderen', op zijn retour. Deze ontwikkelingen hangen natuurlijk nauw samen met de frontale aanval op het positivistische wereldbeeld in diezelfde tijd. De centrale gedachte van één ondeelbare werkelijkheid die in principe toegankelijk is voor het kennende verstand, moest wijken voor een pluralistische waarheidsopvatting, waarin het onderbewuste, de wil of andere irrationele instanties de hegemonie van de rede aantastten. In de beeldende kunst en literatuur trad, temidden van een reeks andersgeaarde oriëntaties, de konstruktivistische tendens duidelijk naar voren en breidde zich snel uit naar de architektuur en andere levensgebieden: de opbouw van een nieuwe werkelijkheid uit de basiselementen van de oude, met artistieke middelen en met universele pretenties. Mondriaan herschiep de legpuzzel van de bijzondere en individuele vormen tot de heldere orde van hun elementaire struktuur. Edo Mesch streeft naar een artistieke transformatie van zijn subjektieve chaos in de orde van het verhaal. Deze rekonstruktie mag dankzij De Jongs grote talent geslaagd worden genoemd.

Eindnoten:

1 Zoals in Jan Siebelink, *De herfst zal schitterend zijn* (1980)
2 BZZLLETIN nr. 82 (januari 1981), 'De macht van de muziek. Musico-literaire verkenningen'
3 Oek de Jong in een vraaggesprek met W.J. Otten. *Vrij Nederland*, Bijvoegsel 20 okt. 1979
4 Ik gebruik deze term als synoniem van 'Bildungsroman'
5 Ook de dichter H. Marsman hoopt daar zijn innerlijke rust te vinden (*Tempel en Kruis*) en hij was niet de enige Italiëreiziger in de literatuurgeschiedenis
6 De rivier in de klassieke mythologie, waaruit de zielen der afgestorvenen dronken om hun aardse bestaan te vergeten
7 Vgl. J. Weisgerber, *Proefvlucht in de romanruimte* (2e dr., 1974), p. 166-167
8 in: *De verhalen* (1979)
9 p. 11, 12, 16, 22, 25, 28, 29, 30, 32, 36, 37, 38, 39, 44, 47, 50, 59, 62, 63, 65
10 H. Mulisch, 'Quauquautinchan in den vreemde'. *Ibid*
11 Een antieke sarkofaag vestigt de aandacht op de oorsprong van deze literaire gemeenplaats
12 Deze richting dankt haar naam aan zijn doek *Impression, Soleil Levant* (Impressie, Zonsopgang) uit 1872

13 Ook bekend onder het dadaïstische dichterpseudoniem I.K. Bonset

Jaap T. Harskamp
Modernisme en het 'kostuum der tijd'

1. De historische context

De uitdrukking het 'kostuum der tijd' treft men op verscheidene plaatsen aan in Nederlandse kritische geschriften van de negentiende eeuw, vooral daar waar het de schilderkunst of de historische roman betreft.

Naar aanleiding van Carolina Pichler's roman *Agathokles* bijvoorbeeld wordt in de 'Vaderlandsche Letter-Oefeningen' van 1817 (1e stuk, p. 249) vermeld dat dit werk als historische roman 'de kleur en het kostuum van tijd en plaats' heel wel behoudt. In het tijdschrift 'De Recensent, ook der Recensenten' van 1833 (1e stuk, p. 97) merkt men op dat Jacob van Lennep's *De Pleegzoon* de 'grootste verdienste bezit... van de kleur en het kostuum van den tijd, waaruit het genomen is, zeer goed te hebben bewaard'.

De historicus R.C. Bakhuizen van den Brink, in zijn *Studiën en Schetsen* (dl. 3, p. 206), verwijt de Nederlandse romantische schilders eenzelfde dwaling te hebben begaan als onze romantische schrijvers, namelijk dat zij te dikwijls zijn afgeweken van het 'strenge kostuum der tijden... om zowel tronie als kleeding te verknippen naar hetgeen de wufte mode onzer dagen bevallig prees'.

De gehele discussie rondom datgene wat Friedrich Nietzsche in 1878 omschreef als het 'Zeitkostüm', is nauw verbonden met de gedachte van het *couleur locale.* Daarnaast echter heeft de opvatting van het kostuum der tijd een andere en zelfstandige weg gevolgd en is van belang gebleken in de strijd voor het modernisme in de negentiende eeuw.

Om de herkomst van de uitdrukking het kostuum van de tijd terug te vinden, dient men terug te grijpen naar het Italiaanse esthetische denken van de zestiende en vroegzeventiende eeuw.

De dichter Giovan Battista Marino (1569-1625) is vooral befaamd gebleven door zijn lang mythologische gedicht *Adone* (1623 - het gedicht bestaat uit 20 cantos en telt 45.000 regels). Hij wordt algemeen beschouwd als de meest representatieve Italiaanse schrijver van zijn tijdperk. De dichters die hem volgden en navolgden (Marino's invloed was Europees) staan bekend als 'Marinisti'.

In *Adone* heeft de dichter gebruik gemaakt van een groot aantal bronnen, zowel antieke als contemporaine. Op geraffineerde wijze zijn het Grieks klassieke en het contemporaine barokke in dit werk verweven. Het spreekt dan ook bijna vanzelf dat Marino op een probleem van representatie stuitte dat vele latere generaties van schrijvers en schilders eveneens zou gaan bezighouden. In een brief van 1624 geschreven vanuit Napels aan Girolamo Petri, merkt Marino op:

> Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo.[1.]

Met andere woorden, Marino stelde historische accuratesse als een belangrijke voorwaarde aan de kunst.

Diezelfde eis vindt men alom herhaald later in de zeventiende eeuw, met name in Frankrijk. In een studie getiteld *Idée de la perfection de la peinture* (1662) schreef de kunsthistoricus R. Fréart de Chambray dat hij na een kritische studie van het oeuvre van Michelangelo tot de conclusie was gekomen dat in die werken het element van historische getrouwheid ontbreekt.[2.] In het denken van deze historicus

blijkt geschiedkundige getrouwheid reeds tot een esthetisch en kritisch criterium te zijn verheven. Een dergelijke kritiek op het werk van Michelangelo toont overigens met nadruk hoezeer in de loop der tijden de waardering voor zelfs de meest geniale kunstenaars fluctueert.

In de vroege achttiende eeuw beweerde Fénelon dat de schilder die ‘ignore ce qu'on nomme *il costume* ne peint rien avec vérité’.[3.] En Abbé du Bos in een studie over poezie en schilderkunst, toont bewondering voor het werk van Poussin juist omdat de schilder zich streng hield aan die regels welke door de Italianen waren samengevat onder de term *costume.*[4.]

In het Italiaans betekent de term *costume* zowel gewoonte of gebruik als kostuum of kleding. De term omvat zowel het Engelse ‘costume’ als ‘costum’, zowel het Franse ‘coutûme’ als ‘costume’. Het woord costume wordt overigens ook in Van Dale genoemd in de betekenis van een oud gebruik of gewoonte. Het ene woord omsluit wat in latere geschriften uiteen zou vallen in de verschillende uitdrukkingen van *couleur locale* en fysionomie van de tijd.

De wijde interpretatie van de term kan men nog vinden in Thomas Carlyle's boek *Past and Present* (1843) waarin de schrijver het woord kostuum gebruikt niet slechts in de zin van ‘garment alone, but of thought, word, action, outlook and position’.[5.]

De gedachtenwisseling over het kostuum van de tijd concentreerde zich aanvankelijk op historische getrouwheid, op de ware weergave en typering van ‘le costume des civilisations passées’.[6.] Rond 1830 echter breekt de strijd voor het modernisme in de kunst los en het kostuum van de tijd zou daarin een niet onaanzienlijke rol gaan spelen. Niet langer het historische maar het eigentijdse krijgt alle nadruk. In de probleemstelling van de weergave van het contemporaine zou de wijde interpretatie van de Italiaanse term *costume* zich verengen tot een twist over het moderne, als prozaïsch beschouwde kostuum.

2. Kostuum en tijdgeest

Eén van de eerste opdrachten die Heinrich Heine tijdens zijn gedwongen verblijf in Parijs ontving, was een verslag te schrijven over de *Salon* van 1831 voor Cotta's ‘Morgenblatt’. Daartoe

selecteerde Heine een aantal schilderijen dat zijn oog had getroffen uit het enorme totaal van 3.000 inzendingen. In zijn beschrijvingen vermeed de schrijver en dichter ieder commentaar aangaande schilderkundig-technische problemen. Hij concentreerde zich uitsluitend op de inhoud van de werken.

Heine zelf was in die jaren sterk onder de indruk van het sociaal-filosofische denken van Saint-Simon, wiens werk in die jaren in Parijs 'en vogue' was geraakt. Bovendien bracht de *Salon* van 1831 tot uitdrukking dat recente politieke gebeurtenissen vele kunstenaars hadden bewogen een andere, meer actuele inhoud aan hun werk te geven. Er waren portretten van Talleyrand en Camille Desmoulins tentoongesteld, alsmede zo'n veertig scènes geïnspireerd door de Juli Revolutie waaronder Deleacroix's befaamde werk 'Liberté guidant le peuple' met de zo schitterend uitdagende figuur van de 'Godin der Vrijheid'.

Het ligt voor de hand dat een sociaal gemotiveerd schrijver als Heine - zelf slachtoffer van politieke onderdrukking - niet kon nalaten commentaar te leveren op contemporaine gebeurtenissen en ontwikkelingen. De kunstwerken die op de *Salon* van 1831 waren tentoongesteld, aldus Heine, weerspiegelden meer dan ooit tevoren het leven van en de tendenzen in de eigen tijd. Heine's interpretatie van het eigentijdse in de kunst is in de beschouwingen over de *Salon* van 1831 politiek bewogen. In dat opzicht staat hij buiten de discussie over het modernisme zoals deze in de jaren 1830 in Frankrijk plaatsvond. Zijn denken echter zou later van invloed blijken.

Het hele vraagstuk omtrent de moderniteit van de kunst was rond 1830 centraal komen te staan in het Franse denken ten aanzien van de esthetica. De eis dat kunstenaars het eigentijdse dienden te verwoorden of te verbeelden werd vooral in literaire kringen gesteld. Het zou een geducht wapen blijken in de strijd van romantici tegen de classicisten. 'Il faut être de son temps' - aldus formuleerde Emile Deschamps de strijdkreet in 1828 in het voorwoord tot zijn *Etudes françaises et étrangères.*

Een soortgelijke strijd had al eerder in Frankrijk plaatsgevonden, namelijk in de zeventiende eeuw. Toen al had de 'Querelle des anciens et des modernes' heel wat stof doen opwaaien. Het is zeer wel mogelijk dat vooral Mme de Staël in haar invloedrijke studie *De l'Allemagne* (1813) ertoe heeft bijgedragen dat die strijd weer in alle hevigheid los zou barsten. Met klem drong de schrijfster erop aan dat het onmogelijk zou zijn nog langer werken te scheppen in de naïeve stijl van de klassieken. In de eigen tijd behoort een waarlijk *moderne* kunst tot stand gebracht te worden om zodoende een eigentijdse en geheel eigen schoonheid te ontdekken.[7.]

De discussie rondom het modernisme in Frankrijk rond de jaren 1830 is geheel verweven met de strijd tussen romantici en classicisten. Jonge romantici verklaarden dat het de missie van hun generatie zou zijn om de kunst in de banen van het moderne denken te leiden. V. Schoelcher bijvoorbeeld, ook al schrijvend over de belangrijke ontwikkelingen die de *Salon* van 1831 te zien gaven, schreef in het tijdschrift 'L'Artiste' van dat jaar (p. 211) dat men de vooruitgang die in de kunst geboekt was niet meer tot stoppen zou kunnen brengen. Al poogde men het werk van David als model op de jongere generatie te drukken, steeds weer bleek dat de kunst een eigen en tegengestelde weg zocht: 'David fut un divin artiste, mais sa mission est remplie: à nous la nôtre!'.

Buiten Frankrijk overigens kan men in die jaren al pogingen waarnemen om de gedachte van het eigentijdse in de kunst te scheiden van de elkaar bestrijdende romantische en classicistische bewegingen. Dat komt bijvoorbeeld tot uiting in een gesprek tussen Goethe en Eckermann op 27 juli 1827, waarin de eerste poogt zijn waardering te verwoorden voor de grote bijdrage die Lord Byron aan de kunst zou

hebben geleverd. Het werk van Byron, aldus Goethe, is 'nicht antik und nicht romantisch, sodern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst'. In Frankrijk echter blijven voorlopig de termen romantisch en modern gesteld tegenover classicistisch en 'perruque'.[8.]

In de jaren rond 1830 werd het begrip moderniteit nog hoofdzakelijk gepropageerd door literatoren. Na de romantische overwinning luwde de gehele ruzie rondom dit strijdpunt. In de jaren 1860 komt de gedachte opnieuw naar boven en wordt zelfs met grotere felheid geponeerd. Nu echter is de discussie vooral gericht op de schilderkunst al nemen de schrijvers daaraan actief deel. Merkwaardig genoeg schijnt de strijd voor het eigentijdse in die jaren minder gedocumenteerd te zijn dan de botsing die tussen romantici en classicisten had plaatsgevonden.

Naar aanleiding van de *Salon* van 1868 schreef Emile Zola: 'Il faut être de son âge, si l'on veut créer des oeuvres viables.'[9.] Dezelfde gedachte treft men alom aan in de jaren 1860. E. Chesneau in 1862; T. Silvestre in 1862; Proudhon in 1865 en Castagnary in 1868 hadden al identieke gedachten verwoord. Opmerkelijk is dat de strijd voor het moderne opnieuw oplaaide nadat, chronologisch gezien, de 'bataille réaliste' was verflauwd.

Uitgedaagd door deze hernieuwde strijd voor het eigentijdse en moderne, poogde Baudelaire in *Le peintre de la vie moderne* (1863) het concept van moderniteit een nieuwe en polemische definitie te geven. De dichter-criticus richtte zich daartoe fel tegen het academische in de kunst. Wat Baudelaire in het werk van Constantin Guys onderscheidde als het essentieel moderne, was de poging van de kunstenaar om het blijvende in het voorbijgaande te zoeken, om aan het leven van alledag een mysterieus element van schoonheid te onttrekken. Moderniteit, aldus Baudelaire, 'c'est le transitoire, le fugitif, le contigent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable'.[10.]

De basis voor deze gedachte was reeds door Baudelaire gelegd in zijn beschrijvingen van de *Salons* van 1846 en 1859. De grondgedachte is dat ieder tijdperk een geheel eigen fysionomie bezit, een aantal van kenmerkende eigenschappen waardoor het in essentie verschilt van voorafgaande tijden. De term fysionomie is één van de sleutelwoorden in het Frans historische denken van de negentiende eeuw.

Rond 1800 was in Duitsland bij wijze van weerslag op de Franse Revolutie het begrip 'Zeitgeist' in omloop geraakt. In 1805 publiceerde Ernst Moritz Arndt zijn kritische geschriften over de *Geist der Zeit.* Het gebruik van dit begrip verspreidde zich in alle richtingen. In 1825 publiceerde William Hazlitt zijn *Spirit of the Age* en twee jaar daarvoor reeds had Isaac da Costa zijn *Bezwaren tegen de geest der eeuw* opgetekend.

Het begrip tijdgeest impliceert dat er een verband zou bestaan tussen de meest heterogene aspecten binnen een tijdperk, een bezielend beginsel dat alle verschijnselen van een tijd zou doordringen, dat ieder tijdperk een verborgen kern zou hebben die achter de sluier van de verschijning verborgen ligt. Of zoals Bakhuizen van den Brink het uitdrukte in een reeds eerder aangehaalde verzameling studies, er zou een 'geheim verband' bestaan dat 'daad en beschouwing, personen en zaken, handeling en costuum' in overeenstemming brengt.

Mede door de ongrijpbaarheid van het begrip tijdgeest is, om een gehele beschaving aan te duiden, in de negentiende eeuw de term *stijl* in opgang geraakt. Een stijl immers impliceert zichtbaarheid - het is de wijze waarop de geest van een tijd zich in de meest uiteenlopende verschijnselen manifesteert.

In Frankrijk echter doet de term fysionomie opgang. Zo nu en dan kan men het woord gebruikt in een historische context al in de achttiende eeuw tegenkomen. Zo schrijft Jean-Jacques Rousseau in *Emile* (1762) bijvoorbeeld dat de eigentijdse geschiedenis 'n'a plus de physionomie'.[11.] Maar pas rond 1820 raakt de term in de

geschiedschrijving in algemener gebruik. De belangrijke samenstellende delen van de term zijn visualiteit (Victor de Laprade definieerde kunst als 'la physionomie d'une époque, c'est son âme devenu visible'),[12.] individualiteit en homogeniteit.

Vanuit theoretisch oogpunt kan men de waarschuwing doen luiden dat de poging van Jules Michelet bijvoorbeeld om

de fysionomie van het tijdperk van Henri IV te doorgronden,[13.] uiteindelijk een circulaire methodiek oplevert. De fysionomische eenheid die de historicus meent te kunnen aflezen uit de talrijke manifestaties en verschijnselen, is precies die eenheid waartoe de methodiek van zijn benadering hem gedwongen heeft. Hij zelf heeft de beschikbare gegevens tot eenheid gebracht om deze vervolgens te interpreteren. Datzelfde circulaire aspect komt ook al tot uitdrukking in de wijze waarop Lamartine het begrip fysionomie trachtte te definiëren als ‘l'âme dans les traits et les traits dans l'âme’.[14.]

Baudelaire's definitie van moderniteit is verbonden met de gedachte dat iedere tijd een kenmerkende fysionomie bezit. Wil de kunstenaar echter doordringen tot die verborgen kern achter de verschijnselen, dan zal hij de eigen tijd juist in de voorbijgaande fenomenen moeten bestuderen. Eén van de eigentijdse verschijningsvormen is het moderne kostuum. En daarin ligt één van de hoofdbezwaren die Baudelaire uit tegen de schilderkunst van zijn tijd.

Baudelaire verwijt de schilders van de tweede helft van de negentiende eeuw dat zij hun figuren kleden in een kostuum dat geheel tot het verleden behoort. Eigentijdse figuren worden door schilders afgebeeld alsof zij in de Renaissance of de Middeleeuwen thuishoren. David koos onderwerpen uit de klassieke oudheid, hij was gedwongen zijn figuren in authentieke kleding weer te geven. De schilders behorend tot latere tijdvakken van de negentiende eeuw kozen onderwerpen van een meer algemene aard, maar zij bleven volharden in de keuze van een kostuum dat niet tot de eigen eeuw behoorde.

Baudelaire had deze gedachte reeds verwoord in zijn beschrijving van de *Salon* van 1846. In een zojuist verschenen studie over Baudelaire wordt er door de schrijfster op gewezen dat vooral Courbet zich in zijn ‘Un enterrement à Ornans’ geïnspireerd zou hebben op de gedachtengang van de dichter-criticus.[15.] Dat is op zichzelf niet onjuist - maar het blijkt dat de gehele en wijdverspreide discussie over het kostuum van de negentiende eeuw nog nauwelijks is beschreven.

Baudelaire publiceerde zijn ideeën over het moderne in de schilderkunst in 1863, maar de grondbeginselen waren reeds in 1846 verwoord. In 1848 arriveerde Alexander Herzen, een banneling uit Rusland, in Parijs. Heeft hij in die jaren het werk van Baudelaire leren kennen? Zijn opmerkelijke brieven aan Toergenjew geschreven in het jaar 1862-1863 vanuit Londen hebben in bepaalde passages een toon die sterk aan Baudelaire doen denken. Of waren de denkbeelden die Baudelaire in 1846 verwoordde algemener bekend in Parijs en hebben zij wellicht opgang gedaan in de kring rondom Proudhon (met wie Herzen op goede voet stond), Courbet en andere sociaal bewogen denkers? Het was vooral in die jaren dat Baudelaire zelf een sociale en politieke interesse toonde en in de *Salon* van 1846 zijn volgens Claude Pichois passages aan te wijzen die herinneren aan het denken van Leroux en Proudhon.[16.]

Hoe het zij, in één van die brieven aan Toergenjew schrijft Herzen dat in de kunst geen enkel onderwerp beneden de waardigheid van de kunstenaar kan zijn. De kunstenaar bezit juist de schitterende gave om het meest gewone of alledaagse tot een hogere orde van waarde te verheffen. In de negentiende eeuw echter is de vulgariteit van de *petit bourgeois* het grote struikelblok voor de kunstenaar geworden. De kunst, aldus Herzen, is beter gesitueerd in pure armoede dan in het geestdodend comfort waarnaar de bourgeois streeft, kunst is meer thuis bij de hoer die haar lichaam verkoopt dan bij de gerespecteerde dame die voor drie maal de prijs het werk van een hongerige naaister op de markt brengt.

In de dominerende en deprimerende vulgariteit van de eeuw ligt volgens Herzen één van de grootste problemen voor de eigentijdse kunst. De kunstenaar, schrijft de auteur, die ‘excellently portrays a man completely naked, covered with rags, or so completely dressed that nothing is to be seen but armour or a monk's cassock, is reduced to despair before the *bourgeois* in a swallow-tail coat. Hence the extravagance of casting a Roman toga upon Robert Peel’.[17.]

In het denken van Herzen heeft het schilderkundig probleem hoe de moderne mens in zijn eigentijdse kleding weer te geven, een duidelijk cultuur-kritische ondertoon gekregen. De hele discussie rondom het ‘habit noir’ die in de jaren rond 1830 begon en heeft voortgeduurd tot ver in de twintigste eeuw, is ondenkbaar zonder een sterk element van cultuurkritiek dat daarbij steeds weer is uitgedrukt.

Dat moge bijvoorbeeld blijken uit Huizinga's meesterwerk *Homo Ludens* dat in 1938 verscheen. In zijn conclusie tot de studie, merkt de historicus op dat de negentiende eeuw weinig plaats heeft gelaten voor de spelfunctie als factor in het cultuurproces. Huizinga omschrijft deze ontwikkeling als een verernstiging der cultuur. Als één van de meest typische symptomen van de prijsgave van het ludieke noemt hij het slinken van het fantasie-element in de mannelijke wijze van kleden. De klachten over het verval van vorm en kleur overigens, ook die in de negentiende eeuw, betreffen uitsluitend de kleding van de man. Wellicht ligt de oorzaak daarvan in het feit dat het dameskostuum eenzelfde vervlakking en versobering niet heeft meegemaakt.

Het herenkostuum, aldus Huizinga, wordt in toenemende mate kleurloos en vormloos en steeds minder onderhevig aan verandering. De edele heer van voorheen, die zijn waardigheid ten toon spreidde in zijn staatsiedos, is nu een ernstig burger geworden die, gekleed in grijs of zwart, zich met de beursberichten bezig houdt. De hele nivellering en verstarring van het manskostuum is een cultuurverschijnsel waarin de totale omzetting van de geest in de maatschappij sedert de Franse Revolutie ligt uitgedrukt.[18.]

Sinds die tijd ook is aan kleding een element van protest en ongenoegen toegevoegd. Men herkent iedere generatie van ‘angry young men (and women)’ aan een alternatieve wijze van kleden. De classicisten dreven de spot met de bonte manier waarop de romantici zich kleedden zoals bontgejaste dames in Oxford Street zich vermaken over de opzichtige wijze waarop *Punks* of *Skins* tegenwoordig uitgedost wensen te gaan. Jeugdig ongenoegen met de wijze waarop onze samenleving functioneert, is sinds de vroege negentiende eeuw allereerst in de kleding uitgedrukt (en daar is het dikwijls bij gebleven).

De klacht over het verval van vorm- en kleurgevoel met name daar waar het de kleding betreft, werd in het Frankrijk van de negentiende eeuw al vroeg uitgedrukt. In zijn *Mémoires d'outre-tombe* schrijft Chateaubriand dat reeds in 1792 de variatie in kleding zoals hij die voor de Revolutie had gekend volledig was verdwenen.

Het thema van het ‘habit noir’ echter is wellicht het eerst in het Franse denken geïntroduceerd door de scherpste onder de observators van de ontwikkelingen in de eeuw: Honoré de Balzac. In zijn ‘Complaintes satiriques sur les moeurs du temps présent’ schrijft Balzac dat ‘nous sommes tous vêtus de noir comme des gens qui portent le deuil de quelque chose’.[19.]

De bevolking van onze ernstige eeuw, aldus Gérard de Nerval in 1836, gaat in het zwart gekleed. Men is voortdurend in de rouw.[20.] Achter de zwarte rouwkleding waarin wij gehuld gaan ligt een diepere betekenis, schreef Alfred de Musset in *La confession d'un enfant du siècle* (1836): het symboliseert het einde van alle illusies in een materialistische eeuw.[21.] ‘Nous célébrons tous quelque enterrement’, observeerde Baudelaire in 1846 naar aanleiding van de kleding van zijn tijdgenoten.[22.] En Taine vergelijkt de eigen tijd met de Renaissance. De rijk-bonte kleding van die periode is scherp afgetekend tegen het eigentijdse ‘funèbre habit noir’.

Gustave Courbet's enorme schilderij ‘Un enterrement à Ornans’ is op verscheidene wijzen geïnterpreteerd. Men heeft in zijn weergave van de ruige boerenkoppen rondom het graf een verwerking willen zien van zijn politieke gezindheid. Anderen hebben in Courbet's streven de boerenbevolking in het hun eigen kostuum te schilderen de boodschap herkend welke uit Baudelaire's beschouwingen rondom de *Salon* van

1846 naar voren was gekomen (Courbet kende die beschouwingen). Men heeft erop gewezen dat Courbet in die jaren van zeer nabij met de dood geconfronteerd was: binnen een korte periode van tijd stierven zowel zijn vrouw als zijn revolutionair gezinde grootvader voor wie Gustave altijd groot respect had gehad.

Gezien de Franse discussie ten aanzien van het stemmige zwart dat de kleur in kleding had onderdrukt en de termen waarin de kritiek was uitgedrukt, is het veelbetekenend dat Courbet juist een ter aarde bestelling als thema voor zijn schilderij heeft gekozen. Ondanks zijn kritisch-ironische houding tegenover het eigentijdse begrafeniskostuum, had Baudelaire er in 1846 op gewezen dat een groot kolorist in staat zou moeten zijn de moderne mens in zijn sombere kleding op esthetisch aanvaardbare wijze te verbeelden. Courbet heeft ongetwijfeld die uitdaging aangenomen en zijn grootse begrafenisscène is een ware ‘symfonie in grijs en zwart’.

Bovendien meen ik in het schilderij van Courbet een aanval op de gehate Parijse *bourgeois* te herkennen (met wie in vrijwel alle gevallen de zwarte kleding geassocieerd is) door de gehele scène in een boerengemeenschap te plaatsen. De afkeer van dit schilderij in Parijse kringen is dan ook niet verbazingwekkend. Het zwart van Courbet krijgt daarvoor een andere betekenis: er spreekt stellig droefenis uit, maar aan de andere kant heeft het werk een dreigende ondertoon. Zozeer zelfs dat men zich zou kunnen afvragen: wie wordt er (symbolisch) in Ornans begraven, is het de Franse bourgeoisie?

In dat opzicht is het denken van Baudelaire geheel weggevaagd. Baudelaire had in zijn beschouwingen stellig niet de boerenbevolking in gedachte, maar juist die burgerbevolking waartegen Courbet zich keerde. Als er dan ook één schilderij in gedachten springt waar men het denken van Baudelaire in zou kunnen terugvinden, dan is het Manet's ‘La musique aux Tuileries’ (1862). Op dit schilderij overigens staat Baudelaire zelf tussen de zwarte pandjesjassen en hoge hoeden afgebeeld.

Als een specifiek thema van cultuurkritiek werd de discussie over het verval van het manskostuum in 1830 ingezet en regelmatig werd daarbij de onschilderbaarheid van de moderne mens uitgedrukt. Welke mogelijkheden kon de kunstenaar benutten?

Hij kon zich op het verleden concentreren, op de Middeleeuwen of op de Renaissance om zich zodoende af te keren van de verguisde grauwheid van het eigentijdse bestaan. Of hij kon hopen op en werken voor een ommekeer in sociaal-politiek denken. Zowel Heine als Herzen (beiden sterk beïnvloed door de leer van Saint-Simon) meenden dat een politieke ommekeer tevens een revolutie in zeden en gewoonten zou bewerkstelligen waardoor het eigentijdse voor de kunstenaar opnieuw artistiek aanvaardbaar zou worden. Wellicht zou de kunstenaar zijn werk daartoe een sociale boodschap kunnen meegeven, zoals in het geval van Courbet (hoewel men dit niet moet overdrijven - Courbet was teveel kunstenaar om zijn kunst ondergeschikt aan de boodschap te maken).

Baudelaire verwierp beide mogelijkheden. Noch in het historische noch in het futuristische zou de kunst kunnen bloeien. Nergens anders dan in het eigentijdse - hoezeer ook verguisd - kan de kunstenaar zijn werk verrichten.

Zoekt men achter de verschijningsvormen naar een doordringend beginsel, dan kan men de verschijningsvormen niet selecteren. Beeldt men de stompzinnige zelfgenoegzaamheid van de Parijse *bourgeois* af, dan zou men wellicht dat alles-doordringende en alles-vernietigende beginsel dat de negentiende eeuw kenmerkt kunnen aanduiden. Dat beginsel is het commercieel-industriële denken, of simpelweg: de aanbidding van het geld. Anderzijds zou die kunstenaar gedwongen worden zich te begeven (indien hij nog niet het lot met hen deelde) naar de paria's die de zelfkant van de stad bewoonden.

Het is opmerkelijk hoezeer beide stromingen het modernisme in de Franse kunst hebben beheerst. De avant-garde opereerde vanuit de zelfkant. Talloze kunstenaars vonden daar hun onderwerpen. Anderzijds werden de aanvallen op de *bourgeois* steeds feller: van Flaubert's *Bovary* tot Jarry's *Ubu Roi* wordt het beeld van de burger steeds grotesker en neemt de burgerbelediging dikwijls bittere vormen aan.

Juist omdat Baudelaire zijn esthetische denkbeelden baseerde op de eigen praktijk als dichter en zijn ideeën altijd in essentie is trouw gebleven, heeft hij zich ontwikkeld tot een groot dichter, tot één van de eerste waarlijk moderne kunstenaars.

Laten wij echter terugkeren naar Heinrich Heine's *Salon* van 1831. In zijn beschouwingen sprak Heine de hoopvolle verwachting van politieke en daardoor artistieke vernieuwing uit. Politieke ontwikkelingen in die jaren, aldus Heine, schenen de jonge kunstenaar opnieuw mogelijkheden te gaan bieden welke men kon vergelijken met die waarvan de grote kunstenaars in Athene of Florence op zo'n vruchtbare wijze gebruik hadden weten te maken. De werken van die geniale kunstenaars waren de visionaire expressies van de eigen tijdgeest.

Na deze rethoriek van de toekomstverwachtingen stelt Heine in een passage over het werk van Léopold Robert het belangrijkste probleem dat de moderne schilder naar zijn idee diende op te lossen, opdat de kunst opnieuw een hoge vlucht zou kunnen nemen. Heine schrijft:

> Als die Kunst, nachdem sie lange geschlafen, in unserer Zeit erwachte, waren die Künstler in nicht geringer Verlegenheit ob der darzustellenden Stoffe. Die Sympathie für Gegenstände der heiligen Historie und der Mythologie war in den meisten Ländern Europas gänzlich erloschen, sogar in katholischen Ländern, und doch schien das Kostüm der Zeitgenossen gar zu unmalerisch, um Darstellungen aus der Zeitgeschichte und aus dem gewöhnlichen Leben zu begünstigen. Unser moderner Frack hat wirklich so etwas Grundprosiasches, dass er nur parodistisch in einem Gemälde zu gebrauchen wäre.

Het prosaïsche aspect van het moderne kostuum, vervolgt Heine, is er oorzaak van dat zovele eigentijdse schilders inspiratie in het verleden zoeken. Heine verwijst daartoe naar Duitsland waar schilders werkzaam zijn die de ‘heutigsten Menschen mit dem heutigsten Gefühlen’ afbeelden in het kostuum van de Middeleeuwen.

Dat soort werken noemt Heine een anachronisme in de tijd en een contradictie tot het heden. Niet de geest van de tijd, maar juist die contradictie binnen de schilderkunst zelf is er oorzaak van dat de ontwikkelingen van de kunst nog vaak geremd worden. Dat neemt niet weg dat Heine op de *Salon* van 1831 de eerste tekenen meende te zien van artistieke vernieuwing omdat kunstenaars zich wederom op het heden gingen concentreren. Hij voorspelde dat de Fransen de kunst van de historische ballast zouden bevrijden. De strijd voor het contemporaine in de kunst werd volgens Heine in 1831 nog uitsluitend in Frankrijk gevochten.

De gedachte dat de verbeelding van het eigentijdse kostuum, prosaïsch of niet, van belang was in de expressie van de tijdverschijnselen, vormde een onderdeel in het gevecht voor het modernisme rond de jaren 1860. Heine was stellig één van de eersten die dit thema onder woorden heeft gebracht toen hij zijn hoopvolle verwachtingen van politieke en artiestieke vernieuwing uitsprak.

Met andere woorden, in de tijd dat het denkbeeld van een moderne kunst in Frankrijk nog onverbrekelijk was verbonden met de strijd tussen Romantiek en Classicisme, was Heine's benadering niet slechts ongewoon maar bovendien van invloed op latere ontwikkelingen in het Franse denken. Toen Baudelaire in 1863 een nieuwe definitie van het begrip modernisme poogde te verwoorden (mede gebaseerd op denkbeelden die hij reeds in 1846 en 1859 had uitgesproken), waren de grondgedachten van zijn beschouwing reeds tot uitdrukking gebracht door Heinrich

Heine zo'n 32 jaar eerder in zijn beschrijving van de *Salon* van 1831. Het politieke optimisme was stellig bij Baudelaire niet meer aanwezig, maar dat kan men ook moeilijk

verwachten na de gebeurtenissen die Europa in 1848 hadden getroffen.

Eindnoten:

1. Lettere, Ed. M. Guglielminetti. Torino 1966, p. 396.
2. In het werk van Michelangelo vindt men noch historische waarheid 'ny la Convenance des figures à leur sujet, et au lieu ou elles sont peintes, ny la discrétion en ce qui est de l'honnesteté; ne le grand mode d'exprimer les choses; ny enfin aucune partie de ce qui concerne le Costume'. (Paris 1662, p. 75).
3. Oeuvres choisies. Ed. A. Cherel. Paris 1923, p. 643.
4. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Slatkine Reprints. Genève 1967, p. 273. (1719)
5. London 1843, p. 93.
6. H. Fortoul. Revue encyclopédique 59 (1833), p. 151.
7. Paris 1813, t. II, p. 260.
8. Het woord 'perruque', aldus Balzac in de *Illusions perdues*, was één van de veelgebruikte romantische scheldwoorden. (Oeuvres complètes. Paris 1859, t. VIII, p. 345).
9. Salons. Ed. F.W.J. Hemmings et R.J. Niess. Genève 1959, p. 143.
10. Oeuvres complètes. Ed. Pléiade 1961, p. 1163.
11. Oeuvres complètes. Ed. M. Launay. Paris 1971. t. III, p. 167.
12. Questions d'art et de morale. Paris 1861, pp. 254-255.
13. 'Je crois l'avoir vu au visage, ce siècle, et j'ai tâché de le faire voir. J'ai donné tout au moins une impression vraie de sa physionomie'. (Histoire de France. Paris 1856, t. X, p. 446).
14. Cours familier de littérature. Paris 1856, t. I, p. 12.
15. Lois Boe Hyslop. Baudelaire: Man of his Time. New Haven/London 1980, p. 20.
16. Baudelaire. Etudes et témoignages. Neuchâtel 1967, p. 101.
17. My Past and Thoughts. The Memoirs. Trl. by C. Garnett. London 1968, vol. IV, p. 1686.
18. In een brief van 14 januari 1866, brengt Jacob Burckhardt de tekeningen van Schiller in de stijl van Hogarth ter sprake. Met afgunst ziet de historicus terug naar de achttiende eeuw toen men nog met levendige kleuren werkte en 'das Schwarz ausdrücklich für den Pastor aufbewahrt war. Jetzt gehen wir ja Alle Schwarz oder höchstens grau'. (Briefe. Basel 1953, Band IV, S. 208).
19. Oeuvres diverses. Ed. Bouteron et Longlon. Paris 1935, t. I, p. 345.
20. Le Carrousel, mars 1836.
21. Nouv. éd. Paris 1840, p. 11.
22. Oeuvres complètes. Ed. Pléiade 1961, p. 950.

Frank van Dijl
Wie niet durft moet geen schrijver worden
Een portret van Sal Santen in brieven en gesprekken

We zouden elkaar een aantal brieven schrijven bij wijze van voorbereiding op het interview dat zowel de literatuur als het socialisme als socialisme-en-literatuur en literatuur-en-socialisme zou behandelen. Allengs werden de brieven persoonlijker, we spraken beiden onze twijfels uit, en kwamen via meer of minder pessimistische levens- en wereldbeschouwingen toch altijd weer bij het schrijven uit. Toen we elkaar dan opnieuw ontmoetten - ik interviewde hem eerder in 1977 - zaten we als vrienden tegenover elkaar: ik was opgenomen in zijn ‘vriendenkooi’. Zowel in de brieven als in de beide vraaggesprekken toonde Sal Santen zich een openhartig man die volledig bereid was om, zoals hij het in een van zijn brieven uitdrukte, samen met mij naar de waarheid te zoeken.

Hebben we die waarheid gevonden? Als dat zo was, zouden we beiden op onze lauweren kunnen gaan rusten. Een schrijver moet de waarheid zoeken, maar hij mag hem nooit vinden. Wat we wel hebben gevonden, zijn de verbanden, de tegenstellingen, de raakvlakken, in dit ene schrijversleven, de verwachtingen, de hoop, de schuldgevoelens, de teleurstellingen, kortom, de elementen waaruit de boeken van Sal Santen bestaan, geplaatst in het verband van Tijd & Wereld. Het beeld dat dit alles oplevert is dat van een *mogelijke* waarheid, niet dat van die ene ondubbelzinnige waarheid.

Credo

Voortgekomen uit het overwegend socialistische Amsterdamse joodse proletariaat, ben ik socialistisch gebleven, omdat m.i. de mensheid het lot van de Europese joden zal treffen als er geen eind komt aan de heerschappij van multinationals en staatsbureaucraten.

In 1933 werd het mij duidelijk dat de sociaal-democratie, waartoe ik behoorde, verlamd was in een periode van maatschappelijke catastrofe (crisis, dreiging van het fascisme), terwijl de officiële communistische beweging, verlengstuk van de stalinistische bureaucratie, niet minder machteloos was tegenover de opmars van Hitler. Om die reden vond ik de weg naar Trotsky en de trotskistische Vierde Internationale.

Dit heb ik tot 1963 volgehouden, na een volledige inzet van tientallen jaren. Toen werd die taak mij te zwaar, en daar ik mij deze als levensopgaaf had gesteld, was er sprake van falen.

Nadat ik mij bewust werd van dit falen, niet zonder door een crisis te zijn gegaan, ben ik schrijver geworden. In 1969 is mijn eerste boek: *Jullie is jodenvolk* gepubliceerd, dezer dagen als Salamander herdrukt, en gevolgd door zeven andere boeken.

Opgevoed in een socialistisch gezin, ademt mijn werk daar de geest van, zonder dat er van opzet sprake is. Ik heb gepoogd bij socialistische literatuur-theoretici mijn licht op te steken, maar bij het schrijven heeft het mij niet geholpen en ik kan er geen zinnig woord over zeggen. Alleen van Hegels *Aesthetik* heb ik profijt kunnen trekken voor het schrijverschap.

Het sociaal-realisme is m.i. een kunstbeschouwing die alles met bureaucratische overheersing en niets met socialisme te maken heeft. Niet toevallig zwijgt De Waarheid mijn boeken dood.

Het meest wezenlijke van het socialisme is m.i. de opheffing van de onderdrukking van de ene mens door de andere. Een schrijver die bewogen is door het lot van de onderdrukte, is vooruitstrevend, ongeacht zijn politieke overtuiging.

Tot de wapens waarvan de onderdrukker zich bedient, behoort bewust of onbewust misleiding, zoals omgekeerd zelfmisleiding de onderdrukte psychisch heeft misvormd. De schrijver die daar bij het zoeken naar de waarheid uitdrukking aan geeft, ondermijnt de burgelijke maatschappij, ongeacht zijn politieke overtuiging.

De werkelijke kunstenaar i.c. schrijver, is in zijn artistieke werkzaamheid anarchist, d.w.z. hij laat zich door niets en niemand voorschrijven wat hij wil zeggen, en ontmaskert autoritaire verhoudingen in de maatschappij en in het gezin. In die zin is hij deelgenoot in het ondergraven van de burgerlijke orde.

(---)

Sal Santen

Amsterdam, 24 november 1980

I De brieven

1. Amsterdam, 20 januari 1981

Waarde Frank van Dijl,

Natuurlijk vind ik het prima, dit in antwoord op je brief van de 16de, elkaar te tutoyeren. Dit schijnt zozeer de gewoonte te zijn geworden bij interviews, dat Bibeb zelfs vijanden van de socialistische beweging, zoals Mr. Haars en Prof. Duynstee met jij en jou aanspreekt. Waarom zouden wij het dan niet doen, die allebei, zij het op een ander tijdstip en in een andere stad, bij Het Vrije Volk hebben gewerkt?

Bovenstaande constatering impliceert, dat het tutoyeren als ‘usance’ nog geen echte werkelijke wederzijdse vertrouwelijkheid behoeft te betekenen. Bij mij althans roept je naam niet alleen de herinnering aan het interview van drie jaar geleden voor Het Vrije Volk op, en de vriendschappelijke wijze waarop ik je heb ontvangen, maar onmiddellijk ook moest ik denken aan het interview dat je hebt gehad met Gert Jan Hemmink in BZZLLETIN. Daarin kwam ik ter sprake op een manier die niet zo erg leuk voor me was, ik zou voor de uitgeverij AP zo weinig coöperatief zijn dat het de verkoop van mijn boeken beïnvloedde, een verwijt dat mij door de AP nooit was gedaan en dat ook in strijd was met de waarheid.

Gelukkig had ik, kort voordat deze aanval op mij werd gedaan, mijn manuscript *De kortste weg* al bij Theo Sontrop, of zakelijker: bij de AP ingeleverd, de duidelijkste weerlegging van het gepubliceerde in BZZLLETIN. Theo Sontrop en Martin Ros, ieder afzonderlijk, reageerden met verbazing en afkeuring op het interview, en wel in zo scherpe bewoordingen dat ik ze, nu de vrede met Gert Jan Hemmink is getekend, niet wil herhalen.

Door een grote dosis wijsheid van beide kanten zijn er toen geen brokken gemaakt.

Als ik op deze nare geschiedenis terugkom, dan omdat een interview met een schrijver iets anders moet zijn dan quasivertrouwelijkheid of sensatie, en veeleer wederzijds respect tot basis moet hebben.

Misschien kent men elkaar voor dit laatste niet voldoende, maar dan is er des te meer reden om duidelijke afspraken te maken.

Daarom wil ik uit een brief, die ik op 25 november 1980 aan Phil Muysson zond, de volgende passage aanhalen:

‘Gisteravond vroeg u mij, of ik bereid was, samen met Ger Verrips, in Den Haag op een literaire avond te komen spreken over *Socialisme en literatuur*, iets wat ik u graag heb toegezegd.

Het zal u waarschijnlijk zijn opgevallen, dat mijn theoretische kennis op dit terrein beperkt is. Weliswaar heb ik gepoogd mij serieus voor te bereiden, maar het is eenvoudig waar dat die kennis mij als schrijver weinig doet en zelfs verwart.

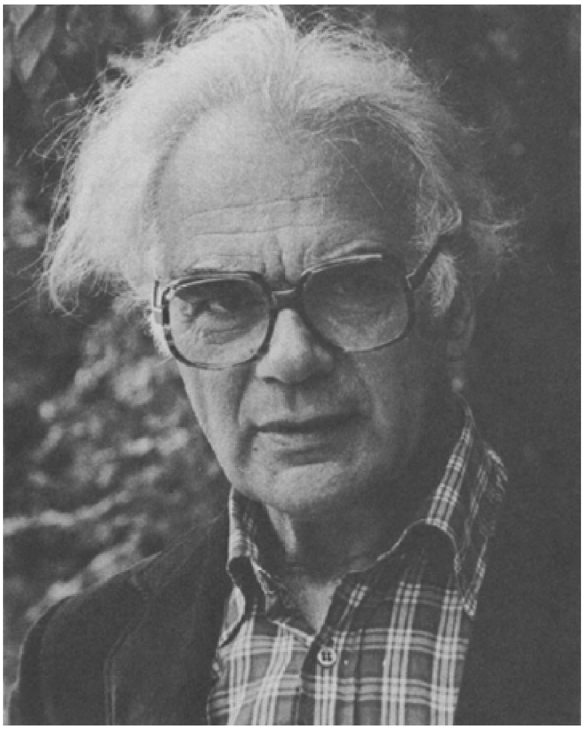
Voor Ger Verrips ligt het misschien anders, maar wat mijzelf betreft wil ik mij liefst beperken tot het socialistisch element in mijn eigen werk, aangevuld bijv. met het gisteren door mij voorgelezen standpunt. Niet dat ik enige druk op u wil uitoefenen, maar anders zie ik liever van deelneming af.’

Diezelfde voorwaarde stel ik voor een eventueel interview. ‘Het gisteren door mij voorgelezen standpunt’, waarover ik in het citaat spreek, heb ik in De Populier in Amsterdam voorgelezen. Ik stuur je dit *Credo* hierbij toe, waarbij ik er op wil wijzen dat ik n.a.v. de passage: ‘Niet toevallig zwijgt De Waarheid mijn boeken dood’ ben benaderd door de literaire redacteur van De Waarheid, die mij verzekerde dat er

van opzet geen sprake was, en dat mijn volgende boek in zijn krant zou worden besproken.

(---)[1].

Ik heb er geen bezwaar tegen dat deze brief en het *Credo* in BZZLLETIN worden gepubliceerd.



Sal Santen (foto: Lon van Keulen).

Voilà...

Met vriendelijke groeten,
Sal Santen

2. Amsterdam, 29 januari 1981

Beste Frank van Dijl,

Om tot een goede relatie met jou te kunnen komen, onmisbaar voor deze briefwisseling, moest ik je interview met Gert Jan Hemmink wel aansnijden. Ter vermijding van verdere onduidelijkheden wil ik mij, ter afsluiting van het incident, beroepen op wat Martin Ros mij op 10 mei 1979 schreef: 'Ik (wil) nogmaals onderstrepen, dat Theo en ik het interview van Hemmink in BZZLLETIN volstrekt onjuist en verwerpelijk achtten.'

Je boek *Schrijvers op de rand van '80* had ik niet gelezen, zoveel woede heeft het interview toch wel bij me opgeroepen. Nu uit je brief blijkt, dat je er de passage over mij in hebt weggelaten, ben ik graag bereid, onder de hele geschiedenis een streep te zetten.

Een uitgebreid antwoord op je vragen, zelfs aangenomen dat ik me ertoe in staat zou achten, zou een boek vereisen. Ik moet me dus wel beperken, en daarmee simplificeren, zoals ook jouw brief simplificaties bevat.

Het lijkt me wat ver gaan, een parallel te trekken tussen de situatie van 1931 en die van vandaag-de-dag. Er waren toen alleen al in Duitsland bijna 10 miljoen werklozen, slechts een vierde deel van de georganiseerde arbeiders was daar nog volledig aan het werk. De Duitse heersende klasse loste het probleem op, door met

behulp van Hitler de arbeidersbeweging te vernietigen en een oorlog tegen de Sowjet-Unie voor te bereiden (en te voeren).

In zoverre is er wèl van een parallel sprake, dat de economische crisis waarvoor het Westen zich geplaatst ziet, opnieuw

gepaard gaat met de heroriëntering op een oorlog tegen de Sowjet-Unie. Zou die werkelijkheid worden, dan zou in vergelijking daarmee de tweede wereldoorlog slechts kinderspel zijn geweest, en in die zin zouden de zes miljoen vermoorde joden in het niet vallen bij de nieuwe aantallen doden onder alle bevolkingsgroepen. Hoeveel? In Nederland, basis van kernraketten, zo'n 14 miljoen. En voor de rest? Laten we het voorlopig op een half miljard houden, niemand zou het waarschijnlijk kunnen navertellen (en natellen). Het 'inleveren', dat alom wordt gevraagd, maar waarvoor men veiligheidshalve eerst een toch waarlijk niet revolutionaire politicus als Den Uyl heeft buitengesloten, kan m.i. slechts geplaatst worden in het kader van een nieuwe oorlogsvoorbereiding. Niet toevallig gaat de voorliefde voor de levering van duikboten aan Taiwan boven de ontwikkeling van normale werkgelegenheid door de uitbreiding van de handel met China, hoe deze geschiedenis zich verder ook ontwikkelt, want dàt is het nieuwe karakter van dit tijdperk: elk reactionair initiatief roept onmiddellijk een tegen-initiatief op. Vandaar ook dat het drijven naar een nieuwe oorlog nog heel wat tegenstand zal ontmoeten, laten we hopen voldoende om voorgoed een einde te maken aan deze dreiging voor de mensheid.

Dat in het raam van deze ontwikkeling nieuw leven wordt ingeblazen aan fascistische stromingen, om eventueel verzet van de socialistische beweging te breken, ligt voor de hand. Dat 'links' tegenover de dreiging weerloos zou zijn, is m.i. niet waar. Het gaat erom of men als een struisvogel de kop in het zand steekt, of het gelid mobiliseert en de strijd niet uit de weg gaat. Dat eerste deden de socialistische en communistische partijen in 1933 in Duitsland, uit angst voor de gevolgen van een waarschijnlijk hard gevecht. En het gevolg? Een wereldoorlog, met miljoenen slachtoffers.

Je vraagt: 'Wat zou nú het antwoord zijn op deze algehele crisis?' M.i. zou de socialistische beweging moeten beginnen, zich als zelfstandige kracht op te stellen, los van de heersende klasse. Ze zou een eigen program moeten ontwikkelen, waarin de overgang naar een socialistische maatschappij mogelijk wordt gemaakt, en op basis daarvan dienen te streven naar het aanvaarden van een uitsluitend linkse regering. We hebben onder de eerste regering-Den Uyl gezien, waartoe een coalitie met de burgerlijke partijen leidt. De clericale partijen hebben toen de gelegenheid gekregen, hun crisis te overwinnen door zich te verenigen in het CDA, om daarna bij de eerste de beste gelegenheid, een fictieve parlementaire meerderheid, zich op te stellen tegenover links. En nu mag links door de knieën, en 'inleveren' ..., desnoods door 'nooddecreten' van Albeda en andere illustere politici. Dit herinnert inderdaad aan de 'Notgesetze', die in Duitsland vooraf gingen aan de machtsgreep door Hitler.

Dat er sprake is van een crisis van de gehele mensheid, China en de Sowjet-Unie inbegrepen, ben ik met je eens. De bureaucratische heerschappij in die landen is een ramp voor de internationale socialistische beweging. Men neme slechts een robot als Breznjew, die niets gemeen heeft met een socialistische leider, om nog te zwijgen van een misdadiger als Stalin, om te begrijpen dat de arbeidersklasse zich moet bevrijden van een dergelijke bureaucratische overheersing, wil zij zich als klasse weer in dienst stellen van de strijd voor het socialisme. Dit geldt voor China in nauwelijks mindere mate. De walgelijke vertoning, dat Chinese communistische leiders 'het Westen' oproepen zich vooral tegen de Sowjet-Unie te bewapenen, kan slechts tot de grootste verwarring in het socialistische kamp leiden. Het voorbeeld van de Joegoslaven, die het arbeiderszelfbeheer instelden, moge nog verre van volmaakt zijn, het geeft wel de richting aan voor de andere zogenaamd socialistische

landen. Het is immers duidelijk gebleken, dat een streng centraal geleide planmatige economie tot bureaucratische gezwelvorming leidt.

Nu een ander chapiter. Je wilt weten in hoeverre mijn periode in de gevangenis (een jaar of twee voordat ik de Vierde Internationale verliet) tot het inzicht heeft bijgedragen dat in 1963 de taak mij te zwaar werd, en dat er sprake was van falen.

Ik kan slechts pogen, samen met jou naar de waarheid te zoeken, die ook voor mij niet voor het oprapen ligt. Na mijn vrijlating (of liever: onze vrijlating, het gold ook voor Michel Raptis) ben ik nog anderhalf jaar uitermate actief geweest in de Vierde Internationale. Ik was toen ook niet pessimistisch. Door de overwinning van de Algerijnse revolutie, doemde voor het eerst in de geschiedenis van onze beweging het perspectief op van een 'doorbraak'. Michel Raptis, de voormalige internationale secretaris van de Internationale, en sinds de dood van Leo Trotsky verreweg haar bekwaamste leider, woonde in Algerije en werd economisch secretaris van Ben Bella. Onder zijn invloed, op zijn initiatief, werd het arbeiderszelfbeheer in Algerije ingevoerd. De machtsgreep in 1965 van Boumédienne was daar in belangrijke mate tegen gericht. Dit gebeurde, zoals ik zei, pas in 1965, en mijn 'afhaken' in 1963 werd niet veroorzaakt door een veranderd inzicht. De taak was mij werkelijk te zwaar geworden. Er stonden in de Vierde Internationale twee stromingen tegenover elkaar, waarvan de voornaamste leiders waren: Michel Raptis aan de ene, Ernest Mandel aan de andere kant. De handen van Raptis waren in Algerije gebonden door de taken die hij daar moest verrichten. Daarom verlangde hij van mij, dat ik bij zijn afwezigheid leiding zou geven aan de door hem (ons) vertegenwoordigde tendens. Zelfs als ik mij daartoe theoretisch in staat had geacht, maakte mijn feitelijke situatie dit onmogelijk. Ik woonde in Nederland, moest hier mijn brood verdienen voor mijn gezin, en was nauwelijks in staat voor de beweging buitenslands op reis te gaan. Aan alle kanten werd aan mij getrokken. Had ik aan de mij gestelde eisen willen (althans pogen te) voldoen, dan had ik met mijn gezin moeten breken. Dit betekende een crisis in mijn leven, temeer omdat er zowel van de kant van Michel Raptis als van die van Ernest Mandel geen enkel begrip voor mijn situatie bestond. Op het beslissende ogenblik heb ik voor mijn vrouw Bep en de kinderen gekozen. Vanuit revolutionair standpunt was dit ongetwijfeld een falen, want als je je helemaal inzet, moet je ook de consequenties aanvaarden. Tijdens de oorlog, tijdens mijn reis naar Latijns-Amerika en tijdens de Algerijnse revolutie heb ik dit nog kunnen opbrengen, nu had ik die kracht niet meer.

Het is waar dat ik mij, zoals ik je destijds in een interview vertelde, niet gelukkig heb gevoeld in de revolutionaire beweging. Het trieste gevoel dat mij altijd beheerste, werd niet veroorzaakt door gebrek aan overtuiging, wèl omdat ik mijn wezenlijke aanleg, die voor het schrijverschap, voortdurend moest onderdrukken. Nu vraag je: 'Hoe is dit te rijmen met een "volledige inzet van tientallen jaren"?' Daarvoor moet ik je iets uit mijn leven vertellen, dat je ongetwijfeld bekend is. Tijdens de oorlog zijn moeder, vader en broer door de nazi's vermoord, mijn schoonvader werd gefusilleerd, mijn schoonmoeder zat drie jaar in Ravensbrück, er was meer dan genoeg 'as van Claes' om met Uilenspiegel te spreken, om mijn opstandigheid tegen wat er in deze burgerlijke maatschappij aan misdaden mogelijk is, te voeden.

Je vraagt: 'In hoeverre kan het socialisme een einde maken aan de heerschappij van multinationals en staatsbureaucraten?' Het antwoord daarop is eenvoudiger dan de verwerkelijking ervan: door de socialisatie van de productiemiddelen, d.w.z. door ze uit handen te nemen van individuen of groepen individuen, en ze aan het democratisch beheer van de maatschappij over te dragen. Niet van bovenaf, niet streng gecentraliseerd, omdat dit tot een nieuwe bureaucratische kaste leidt, met alle afschuwelijke gevolgen van dien, maar door de invoering van het zelfbestuur in alle fabrieken en ondernemingen.

Een andere vraag: 'Zou het socialisme ooit zo sterk kunnen zijn, dat het het fascisme kan vernietigen?' Daar ben ik van overtuigd. Het fascisme is geen

abstractie, het is het product van mensen, waarachtig niet van de beste soort, en godzijdank niet de meerderheid van de bevolking. Hun kracht ligt in de

steun die ze achter de schermen genieten van het grootkapitaal (dat zich tot elke prijs wil handhaven) en in hun vastberadenheid, zolang ze geen wezenlijke weerstand ontmoeten. In Spanje ondervonden ze die wel, en als de arbeidersbeweging daar niet was ondermijnd geworden door het gif van het stalinisme, was de Spaanse revolutie nooit verloren geworden.

Familie in Tuindorp Oostzaan (1928).

Grafsteen van Saartje op de Joodse begraafplaats in Diemen. Onder aan de grafsteen zijn de namen van vader, moeder en broer bijgeplaatst.

Je schrijft: ‘Leert de geschiedenis van de mensheid niet, dat de onderdrukking van de ene mens door de andere, helaas, een wezenlijke karaktertrek van de mens is?’ Het is niet eenvoudig, daarop antwoord te geven. Wat is ‘een wezenlijke karaktertrek?’ Afgunst, ongetwijfeld. Daarom wil de een meer hebben dan de ander. Dat is allemaal waar. Gevaarlijk wordt die slechte' eigenschap pas, als de

productiemiddelen eigendom zijn van individuen en niet van de maatschappij. Of als die productiemiddelen beheerd worden door een bureaucratische kaste. Daardoor wordt het aan enkelingen mogelijk, de hele maatschappij te manipuleren ter wille van hun eigenbelang. Iemand zal wel een moord plegen om zich te verrijken, maar niet om zijn dorst te lessen als hij het water overvloedig en gratis uit de kraan kan krijgen. De burgerlijke maatschappij sanctioneert de massamoord zodra het om het gewin gaat: de verovering van nieuwe markten, nieuwe grondstoffen. Het is waar, daarmee heb ik nog niet geantwoord op je vraag. Als de 'onderdrukking van de ene mens door de andere een wezenlijke karaktertrek van de mensheid is', waarom is dan de overgrote meerderheid van de mensheid juist het *slachtoffer* van die onderdrukking? Daarvoor is een andere karaktereigenschap nodig: die van de onderwerping, de slaafsheid, en die wordt in alle toonaarden gepredikt. Desondanks verzet de mens zich daar voortdurend tegen, individueel, collectief. Blijft hij collectief, als klasse in gebreke, dan wordt hij vernederd totdat hij zich toch weer verheft. Blijft hij als individu in gebreke, dat is hij psychisch ziek, en zal hij bij een psychiater moeten proberen zijn 'slaafsheid' kwijt te raken en weer opstandig te worden.

In aansluiting daarop komt je vraag, of het socialisme niet een stroming is die 'teveel uitgaat van het goede in de mens'. Als voorbeeld daarvoor noem je: 'Bijvoorbeeld dat de beterbedeelde bereid zou zijn om te delen met de minderbedeelde.' De hele geschiedenis leert, dat die bereidheid er niet is, vandaar het revolutionaire karakter van maatschappelijke veranderingen in de eigendomsverhoudingen. Met goed of kwaad heeft dit niet veel te maken. Voor zover het 'goede in de mens' bestaat, heeft het betrekking op het feit dat de mens als zoogdier (met permissie van juffrouw Laps) in oorsprong een kuddedier is, d.w.z. sociaal georiënteerd. En juist die sociale oriëntering brengt de mens voortdurend in verzet tegen onderdrukking. Dat verzet tegen onderdrukking is veeleer een 'wezenlijke karaktertrek' dan de neiging tot onderdrukking, die een perversie is van het menselijk bestaan. Ziehier mijn 'optimistisch mensbeeld', dat nu ook weer niet zo geweldig optimistisch is, want de mens is de meest agressieve van alle diersoorten, een agressie die gekoesterd wordt door de klassentegenstellingen.

Welke taak de schrijver in dit alles heeft? Ik zou niet van een 'taak' willen spreken. Ieder doet het op zijn of haar manier, de een zweeft neutraal tussen de partijen door, de ander kiest stelling, zij het vaak onbewust. Mijn sympathie gaat uit naar de schrijver/schrijfster, die bestaande gezagsverhoudingen ondermijnt, de autoritaire vader aanklaagt (waar vindt men een mooiere, meer ontroerende uitdrukking daarvan dan in: *Brief an den Vater* van Franz Kafka?), of de allesverstikkende moeder van zich afschudt. Mijn sympathie gaat ook uit naar de schrijver/schrijfster, die het voor de onderdrukten, de sjlemielen opneemt. Dat hoeft heus niet nadrukkelijk, uit naam van welke theorie ook te gebeuren.

'Kan een schrijver de mensheid, of een deel daarvan, zijn dwalingen laten inzien?' wil je weten. De schrijver is geen dominee. Hij of zij kan slechts proberen, onbewuste gevoelens van onbehagen, van woede, van verdriet, van opstandigheid bewust te maken, níet door erover te theoretiseren, wèl door de lezers te doen meeleven in zijn of haar eigen bewustwording door middel van zijn of haar boek. Want ook het schrijven zelf is het zoeken naar de waarheid, die je niet op een presenteerblaadje aangeboden krijgt. Natuurlijk mag een schrijver alternatieven geven als hij die behoefte gevoelt, al zal zijn boek daardoor veelal meer op propaganda dan op literatuur lijken. Enkele uitzonderingen van heel grote schrijvers als Leo Tolstoj daargelaten. Veroordeen mag de schrijver ook, feitelijk mag hij àlles, als hij/zij het maar doet door de schepping van een kunstwerk. Wat is, ondanks de latere reactionaire ontwikkeling van Céline, diens *Reis naar het einde van de nacht* anders dan een hartstochtelijke veroordeling van de misdaad van de eerste wereldoorlog? Door zijn vernietigende aanklacht moet hij, als eenling geplaatst tegenover de

heersende orde, in paniek zijn geraakt, voor mij althans de enige verklaring voor zijn antisemitische uitspattingen.

De vraag of literatuur ooit kan helpen de onderdrukking

van de ene mens door de andere op te heffen, is alweer een gewetensvraag. Leo Trotsky, één keer wil ik mij toch op hem beroepen, schreef dat de Indiase massa's in opstand zullen komen ook zonder Shakespeare te hebben gelezen. Aan de andere kant waren er in Hongarije de schrijvers rondom de Petöfi-club, die wel degelijk hebben bijgedragen tot de revolutionaire gebeurtenissen van 1956.

'Hoe breed zijn de marges?' vraag je. Die liggen voor elke schrijver/schrijfster anders, en dat is het aantrekkelijke ervan.

'Wanneer is het ondergraven van de burgerlijke orde nog een goede zaak en wanneer niet meer?' Ik zou een betweter zijn als ik je daar antwoord op kon geven. Hoogstens kun je zelf een criterium daarvoor stellen. Voorzover hij/zij autoritaire gezagsverhoudingen ondermijnt, misdaden of corruptie aan de kaak stelt, huichelarij en bedrog ontmaskert, heeft hij of zij mijn zegen. Is het zijn doel de bestaande orde slechts te ondermijnen om plaats te maken voor de grafkelders van het fascisme, of een terugkeer naar het stalinisme, dan is hij mijn vijand.

Tenslotte vraag je je af, wat er overblijft van de sociale functie van literatuur als je ervan uitgaat dat er schrijvers zijn die zich vereenzelvigen met de onderdrukten, anderen die dit doen met de onderdrukkers. Je maakt er als het ware een aftreksom van, met als uitkomst: NUL. Zo is de werkelijkheid niet. In wezen weerspiegelen de schrijvers in al hun facetten de tegenstellingen die in de maatschappij bestaan, en die hun uitdrukking vinden in de klassenstrijd, de 'motor van de geschiedenis' aldus Karl Marx. In die motor is ook een plaatsje voor de literatuur: als bougie, als rem, als olie, vul zelf maar in.

Met vriendelijke groeten,
Sal Santen

3. Amsterdam, 5 februari 1981

Beste Frank,

Je laatste brief bevat heel wat twijfels. Dat is, hoe vreemd je het ook mag vinden, het punt waarop wij elkaar voor een groot deel kunnen vinden, want ook ik hang meer van twijfels dan van zekerheden aan elkaar. Je vroeg in je vorige brief om concrete antwoorden, en die heb ik gegeven. Veel meer dan veronderstellingen waren het evenwel niet, de 'zekerheid van het socialisme' waar iedere rechtgeaarde socialist vroeger stralend over sprak, bestaat nog slechts in de harten van de betweters. Daarvoor gaat de wereld te snel naar een botsing toe die, mocht zij zich voltrekken in de vorm van een atoomoorlog, èn van het kapitalisme èn van het socialisme geen spaan zal overlaten.

Hoe dan ook, we leven nog, er is dus nog hoop. Me daarop baserend, zal ik puntsgewijs, in beknopte antwoorden mijn standpunt ontwikkelen.

1. Ik geloof niet in een 'socialistische heilstaat', en die zal er m.i. ook nooit komen. Wel ben ik ervan overtigd dat de voortbrengingsmogelijkheden van het productieapparaat zo overvloedig zijn en zich zodanig blijven ontwikkelen, dat het: ten eerste een anarchronisme is geworden dat dit apparaat zich nog in het bezit van een kleine minderheid bevindt; ten tweede dat het bij een andere verdeling in staat is, ieder mens op deze aardkloot ruimschoots in zijn of haar behoeften te voorzien. Naarmate, in overeenstemming daarmee, de klassentegenstellingen zullen verdwijnen, wordt de behoefte aan het onderdrukkingsapparaat 'staat' minder. Het begrip socialistische heilstaat is dan ook een contradictio in terminis. En het woord

‘socialisme’ duidt slechts aan, in welke richting de maatschappij zich historisch zal ontwikkelen.

2. Ongetwijfeld zit er in de uitdrukking ‘falen’ iets van spijt. Im Anfang war die Tat, ook in mijn leven. In mijn boeken is ‘das Wort’ aan de beurt gekomen, waarbij ik steeds weer moet teruggrijpen naar de periode in mijn bestaan waarin ik een daadkrachtig mens was. Wie zou niet graag jong blijven?[2.]

3. De wedloop tussen de revolutie (d.w.z. de ontwikkeling van de maatschappij naar een socialistische oplossing) en het imperialisme (t.w. de heerschappij van het monopoliekapitaal) wordt er steeds meer een van een strijd met het horloge in de hand. Let wel: een horloge dat als tijdklok is gemonteerd in een waterstof- of neutronenbom. Het ziet er niet zo geweldig bemoedigend uit, en in dat opzicht is je pessimisme volledig gerechtvaardigd. Een ander alternatief dan de strijd voor het socialisme, om een eind aan de grote dreiging te maken, is er evenwel niet, en wordt door jou ook niet gesteld.

4. Ik ben het met je eens dat elke handel, ook de gesocialiseerde, een kwestie moet zijn van vraag en aanbod, althans tot het ogenblik dat de socialistische productie zo overvloedig is geworden, dat iedereen kan krijgen waar hij/zij behoefte aan heeft, zodat er van ‘handel’ geen sprake meer zal zijn.

5. Dan zullen de machines, volautomatisch, met computers, met chips, zo goed als al het werk verrichten, overal ter wereld, en zal er geen sprake meer zijn van ‘dure’ of ‘goedkope’ arbeiders. Er zullen trouwens geen ‘arbeiders’ meer zijn, omdat er geen klassen meer zijn. Iedereen zal naar vermogen enkele uren per dag ‘produceren’, om zich verder te wijden aan wetenschap, kunst, ruimtevaart, reizen, mogelijkheden te over.

6. Zolang er geproduceerd wordt uitsluitend voor de winst, zal er ‘nutteloze apparatuur’, zoals jij het noemt, worden voortgebracht, omdat er aan verdiend wordt. Wie evenwel zou daaraan behoefte hebben als die prikkel niet meer bestaat?

7. In een overgangsmaatschappij naar het socialisme, met arbeiderszelfbestuur, zal ongetwijfeld ook nog voor de winst worden geproduceerd, echter niet zoals onder het kapitalisme in het belang van enkelingen, maar om de fabrieken doelmatig te kunnen beheren en uitbreiden, en om de ruil van alle waren door middel van het marktmechanisme mogelijk te maken, waarbij de ‘concurrentie’ tussen de verschillende fabrieken waarborg zal zijn voor kwaliteit en de vaststelling van de prijzen volgens de werkelijke waarde. In een centraal productieplan kan dan worden vastgesteld wat de globale behoefte aan een elk product afzonderlijk in een bepaald periode is, zodat voor de voortbrenging ervan een verdeling kan worden gemaakt over de bestaande of op te richten bedrijven. Van manipulatie in de slechte zin van het woord zal derhalve geen sprake meer zijn, en aan ‘trucs’ geen behoefte. En daarmee zal de ‘beroemde spiraal’ verdwijnen.

8. Op de vraag hoe de ‘socialistische landen het er totnogtoe hebben afgebracht’ kan ik slechts antwoorden: er bestaan nog geen socialistische landen, wèl landen waar het kapitalisme is afgeschaft en vervangen door een planmatige economie. Zolang hun welvaartspeil beneden dat van de ontwikkelde kapitalistische landen ligt, en zolang er een overheersende bureaucratie is, is er van socialisme in de zin zoals Karl Marx en de ‘orthodoxe’ marxisten het begrijpen, geen sprake. De verdienste van die laten we zeggen ‘zogenaamde socialistische landen’ is, dat ze in een historisch korte tijd snel bezig zijn de achterstand in te lopen.

9. Wat er in Latijns-Amerika terecht is gekomen van de revolutie? Meer dan je denkt. Toen ik er was, in 1952/53, lag het politieke bewustzijn van de arbeiders daarginds niet hoger dan dat van die in Noord-Amerika. Ze waren georganiseerd in massale vakbonden, maar hadden geen zelfstandige politieke bewegingen en zochten hun heil bij burgerlijke partijen of bewegingen. De socialistische en communistische partijen waren er sektetjes, net als in de Verenigde Staten. En sindsdien? Met reuzenschreden zijn in Chili de arbeiders en arme boeren zich gaan

oriënteren op het socialisme en hebben Allende aan de macht gebracht. Washington beschouwde deze ontwikkeling als een grote dreiging voor de Noordamerikaanse belangen in Latijns-Amerika, en met een laaghartige manoeuvre is Nixon er toen in geslaagd, Allende ten val te brengen, om hem te vervangen door de marionet Pinochet.

Daar kan het socialisme geen verwijt van worden gemaakt, hoogstens kan men het betreuren dat Allende te goed van vertrouwen was tegenover de ‘welwillendheid’ van het kapitalistische Amerika. Een dergelijk vertrouwen heeft Fidel Castro niet met hem gedeeld, reden waarom hij zich wel heeft kunnen handhaven met zijn socialistisch experiment. Ook dàt is een enorme stap vooruit in vergelijking met 1952/53, toen de wrede dictator Batista in Cuba nog aan de macht was. In Guatemala is een ontwikkeling in die richting, onder Arbenz, eveneens door Washington getorpedeerd. In Nicaragua heeft het volk de strijd gewonnen, in Salvador tracht Noord-Amerika het massaverzet met geweld te breken, zoals het ook in Bolivia, waar de Indiaanse mijnwerkers zich ‘trotskistisch’ noemden, aan de Amerikanen is gelukt een bloedige dictatuur op te richten.

Er is in Latijns-Amerika een geweldige beweging naar het socialisme, die weliswaar met de vuilste middelen wordt onderdrukt, maar niet met de terreur van de atoombom kan worden gebroken. Daar ligt m.i. voor een groot deel de hoop van de mensheid, want als Noord-Amerika is vastgelopen in zijn pogingen Latijns-Amerika tot een slavenkerkhof te maken, als het de strijd moet aanbinden tegen 300 miljoen mensen, kan het verzekerd zijn van een nederlaag, want met atoombommen kan men geen volksbewegingen vernietigen.

10. Je gelooft niet aan ‘eenheid onder vier miljard mensen’. Ik evenmin. Het socialisme zal pluriform zijn of het zal niet zijn. Het enige waar het op aan komt is dat de ene mens de andere niet meer kan onderdrukken, zijn arbeidskracht niet meer kan uitbuiten, omdat de productiemiddelen dan geen privé-bezit meer zijn, en de een zich niet meer kan verrijken ten koste van de ander. Voor het overige moet ieder maar op zijn of haar manier zalig worden en opnieuw politieke partijen vormen, niet voor de bescherming van de winsten van enkelingen, of de strijd daarentegen, maar over de vraag bijvoorbeeld of particulier autobezit, als parasitisch, moet worden vervangen door een perfect openbaar vervoer; of steden voortaan ondergronds moeten worden gebouwd om de wereld bewoonbaar te houden; of een groot deel van de openbare middelen moet worden besteed aan gezondheidszorg of voor verkenning van de ruimte, enz. enz. En wat nog belangrijker is: vrouwen zullen wellicht haar eigen partij vormen, sex-stakingen organiseren, weigeren kinderen te baren om werkelijke gelijkberechtiging tussen man en vrouw te bevechten.

11. Je zegt dat ‘het niet de mens is die verandert, maar de omstandigheden’. Ik geloof veeleer dat er sprake is van een wisselwerking, dat de omstandigheden de mens vormen maar ook veranderen, en omgekeerd dat de mens die veranderingen teweegbrengt en daarmee zichzelf verandert. Ook dat is ‘permanente revolutie’. Hoe oud is de mens als ‘nieuweling op aarde’ nu helemaal, en welke veranderingen hebben zich al niet in hem/haar voltrokken? In tegenstrijdige zin, dat is waar. Naast wetenschappelijke en kunstzinnige genieën heeft zij ook misdadigers als Hitler en Stalin voortgebracht, allebei evenwel het product van maatschappelijke crisis, als reactie op de ontwikkeling van de maatschappij naar het socialisme. Zelfs in het bestek van één leven kan de mens al veranderen, ik heb het om het plastisch uit te drukken ‘aan den lijve ondervonden’.

12. Je mening dat de socialistisatie van de productiemiddelen niet meer zou zijn dan het verschuiven van de verantwoordelijkheden is juist, als je ‘niet meer dan’ tussen aanhalingstekens plaatst. Die verantwoordelijkheden zouden worden ontnomen aan op winst beluste enkelingen of groepen van enkelingen, om te worden overgedragen aan de maatschappij. Daar komt het nu juist op aan.

13. Je schrijft dat je ‘net zo bang bent als iedereen voor een maatschappelijke omwenteling, enz.’ Terecht. Omwentelingen zijn ‘excessen van de geschiedenis’ om met Trotsky te spreken, de mensen worden niet voor hun plezier revolutionair,

uitsluitend als ze geen uitweg meer zien. Zulke situaties ontstaan internationaal voortdurend, nu eens in dit, dan weer in dat land, en bepalen de richting van de ontwikkeling op wereldschaal.

14. 'Zou jij, als je je leven nog eens mocht overdoen, hetzelfde doen als je hebt gedaan?' Nee, want ik zou voor geen prijs de bezettingstijd willen 'over doen', en ongetwijfeld bijtijds naar een ander werelddeel zijn vertrokken. Gefrustreerd voel ik me evenwel niet. Om te beginnen ontmoette ik er mijn (latere) vrouw, die mij in het milieu van Henk Sneevliet introduceerde, een geheel nieuwe wereld voor een jongen die uit een volksgezin afkomstig is. Ik leerde er nieuwe mensen en nieuwe ideeën kennen, wat zich later, in de Vierde Internationale, heeft voortgezet. Michel Raptis, Ernest Mandel, om slechts twee te noemen, ze hebben een grote intelligentie en een enorme inzet. Wie zou daar niet van leren? Om nog te zwijgen van de 'gewone' prachtige mensen die ik er heb ontmoet, bijvoorbeeld in Latijns-Amerika. En wat mijn idealen betreft: toen ik geboren werd, in 1915, was het kapitalisme als stelsel nog volledig intact, al was de eerste wereldoorlog precies een jaar oud. Sindsdien, in het bestek van één mensenleven, hebben zich in de wereld geweldige veranderingen voltrokken. Zeker een derde deel ervan is niet-kapitalistisch meer, hoe ver ook nog verwijderd van het socialisme. Dat de ontwikkeling zich in die richting zou voltrekken heb ik derhalve in mijn jeugd juist gezien of aangevoeld. Dat deze zou gepaard gaan met zoveel teleurstellingen, had ik nooit kunnen geloven. Dat mijn idealen 'haalbaar' zijn, zoals jij het uitdrukt, geloof ik zeker. Kijk naar de opstanden in de Oosteuropese landen, waar gevochten werd of wordt tegen de stalinistische of post-stalinistische bureaucratie, níet voor herstel van het kapitalisme, wél voor meer socialisme.

15. Dat mijn terugtrekken uit de beweging niet uitsluitend aan eigen falen is te wijten, doch ook een falen van die beweging ten opzichte van mij is, daar ben ik meer van overtuigd dan wie ook. Weinigen hebben zich er zo volledig ingezet als ik, en zó weinig begrip ontmoet toen het er voor mij op aankwam.

16. Het is natuurlijk niet waar, dat er binnen een revolutionaire beweging geen plaats voor gevoelens zou zijn. Niet toevallig evenwel noemden Lenin en Trotsky hun stroming die van de 'harden', tegenover de 'zachten' van het reformisme. En ofschoon ik geen 'zachte' in die zin ben geworden, was het milieu mij op den langen duur toch te bars, kon ik er niet meer tegenop. In dat opzicht betekende het schrijverschap inderdaad een bevrijding voor me, temeer omdat ik het verlangen ernaar zo lang heb onderdrukt.

17. Je vraagt waarom er bij Raptis en Mandel geen begrip voor mijn situatie bestond. Ze hebben geen van beiden kinderen, Raptis omdat hij meende dat ze een sta-in-de-weg voor zijn revolutionaire activiteit zouden vormen, Mandel om redenen die ik niet ken. Ze hadden er eenvoudig geen plaats voor in hun bestaan, ondervonden het bij anderen, bij mij althans, als iets hinderlijks, joegen ook mij op zoals men een paard opjaagt totdat het er dood bij neervalt, want 'ohne Leidenschaft' brengt men in de geschiedenis niets groots tot stand, zoals Hegel schrijft. Dat wil niet zeggen dat zij altijd hun gevoel uitschakelden. Op een dag tijdens onze 'Algerijnse' gevangenschap werden Michel Raptis en ik samengebracht om aanwezig te zijn bij een getuigenverhoor. Diezelfde dag ging mijn oudste dochter trouwen, wat ik hem (ofschoon we niet met elkaar mochten praten) kon vertellen. Hij kreeg de tranen in de ogen, iets wat ik nooit zal vergeten. Lang daarvoor, in de tweede helft van de jaren veertig, toen Ernest Mandel bij ons thuis placht te logeren wanneer hij in Amsterdam was, zei hij dat hij nergens in de beweging zulke lieve kinderen had ontmoet als de onze. Daar zat ongetwijfeld een element van overdrijving in, zoals hij altijd pleegt te overdrijven, maar hij meende het oprecht, omdat hij een gevoelige jongen was. Als leider van de revolutionaire beweging word je evenwel zo

opgejaagd door de taak waaraan je je hebt gewijd, ben je zozeer op het doel gericht, dat er lang niet altijd plaats is voor gevoeligheid, laat staan voor de 'overgevoeligheid' die mij wel eens werd verweten, al had die menige deuk opgelopen en was ook ik niet altijd de 'lekkerste'.

18. Ik ben zeker van plan ook over mijn 'revolutionaire periode' nog te schrijven. In *Adios companeros* heb ik veel verzwegen, om niet indiscreet te zijn tegenover vroegere kameraden. In romanvorm kan ik evenwel terugkomen op ervaringen die mij nog 'achtervolgen', zonder wie dan ook in moeilijkheden te brengen. Zo ben ik nu bezig met het schrijven van een roman over mijn reis naar Latijns-Amerika.

19. Je vraagt wat meer uitingsmogelijkheden aan mijn opstandigheid biedt: het revolutionair-zijn of het schrijverschap. Als georganiseerde revolutionair ben je een collectieve rebel, als schrijver een individuele. Trotsky noemde de revolutionaire partij eens een parallellogram van krachten, als individu kun je daar niet tegenop. En toch is er soms, zo in je eentje achter de schrijftafel, meer moed voor nodig om bepaalde dingen over jezelf te schrijven, dan, ik noem maar wat, valse Franse francs voor de Algerijnen te drukken. Of liever: eraan mee te doen, want ik ben nu eenmaal nooit drukker geweest. Je hebt gelijk: mijn schrijverschap in zijn bestaande vorm zou ondenkbaar zijn zonder mijn verleden, een verleden dat trouwens geen aanleiding geeft mij te verzoenen met de burgerlijke maatschappij. Ik ben evenwel te gesleten voor de revolutie, wat er nog aan opstandigs, aan socialistisch in mij bivakkeert zal men moeten proberen te ontdekken in mijn boeken, iets wat trouwens de grondslag zou vormen van onze briefwisseling. Daar zijn we een heel stuk van afgedwaald. Jij hebt me verleid tot een min of meer 'orthodoxe' discussie over het socialisme, als oud cavaleriepaard ben ik toch op hol geslagen. Dat was ik niet van plan, want ik heb altijd geprobeerd, woord en daad zoveel mogelijk met elkaar in overeenstemming te brengen, zodat ik niet veel recht meer kan doen gelden om anderen van de noodzaak van het socialisme te overtuigen, 'rustende schutter' als ik ben geworden om een uitdrukking van Henk Sneevliet te gebruiken.

Hoe dan ook, niemand hoeft me op mijn woord te geloven. Blinde Maupie, ik moet het nog zien, zeiden de joden vroeger in Amsterdam. Daarbij zinspeelden ze op een blinde sjnorrer (bedelaar) van die naam, die er altijd blijk van gaf in vage beloften en grootspraak geen vertrouwen te stellen. Zeg gerust tegen mij: 'Blinde Maupie'. Ik weet het ook niet allemaal. Beschouw mijn woorden desnoods als een stukje literatuur van een vroegere revolutionair.

Eén ding weet ik evenwel zeker: de waarschuwing van Karl Marx, dat de maatschappij bij het uitblijven van een socialistische oplossing door haar eigen tegenstellingen in de barbarij ten onder zou gaan, begint zich als duidelijke dreiging voor ieders ogen af te tekenen, hoe je er verder ook over denkt.

Met handdruk,
Sal Santen

4. Amsterdam, 15 februari 1981

Beste Frank,

Hartelijk dank voor je boekje *De terugkeer* met de vererende opdracht, dat ik met intensiteit zal lezen, om het daarna in mijn boekenkast te voegen bij andere mij opgedragen boeken: door professoren, een priester zelfs (voor deze atheïst...), vroegere politieke vrienden, collega's, onder wie Maarten 't Hart met zijn *De*

droomkoningin dat hij mij schonk met erin de woorden: 'Voor Sal Santen, die ik zo graag (ik zat in de jury) de Multatuli-prijs had gegeven voor *De kortste weg.*'

En nu je brief zelf, die in wezen, en daar is niets tegen, het onderwerp socialisme en literatuur heeft verlaten, om veeleer op het psychologische probleem van de persoonlijke inzet en structuur in te gaan. Bij dergelijke vragen zijn concrete antwoorden nog moeilijker dan als het sociaal-politieke vraagstukken betreft, maar daarom niet minder interessant, want zij eisen een benadering van de eigen persoonlijkheid, en ook dat kan verhelderend werken.

Je eerste vraag: 'Waar moet je ophouden met twijfelen en tot daden overgaan?' Ik zou bijna antwoorden: wanneer de twijfel plaatsmaakt voor zekerheid. Dat klinkt erg algemeen, er zijn echter voorbeelden genoeg. Je kon tijdens de bezetting twijfelen aan de noodzaak om onder te duiken, omdat het risico ervan groter was dan de 'bestaans-zekerheid' van de legaliteit. Je bezat een geldig stempel (dat dacht je althans, het kon immers van de ene op de andere dag worden ingetrokken), je had geen 'duikadres' en geld evenmin. Voldoende redenen om je twijfel te rechtvaardigen. Ineens wist je (door allerlei aanwijzingen) dat 'ze' je spoedig zouden komen halen, dan móest je duiken, dan betekende verdere twijfel je waarschijnlijke ondergang.

En nu, om op ons onderwerp terug te komen, wie loopt met het garantiebewijs op zak dat het socialisme een werkelijk alternatief is voor het kapitalisme? Wie zou kunnen betwisten dat, voorlopig althans, het leven in Nederland (als je geen zigeuner of gastarbeider bent) een vrij grote basis van bestaanszekerheid biedt, en wie zou zo dwaas zijn in die toestand revolutionaire veranderingen te willen aanbrengen (of liever, te denken dat de mensen dit zouden willen)? Alles prima. Maar nu worden in Nederland kernraketten geïnstalleerd, ofschoon het land, door zijn dichte bevolktheid, slechts te vergelijken is met een open stad, die niet aan algehele vernietiging mag worden prijs gegeven. Rome, open stad; Paris, brûle-t-il; randstad Nederland in het laatste jaar van de bezetting: de oorlogvoerende partijen komen overeen de dijken niet te bombarderen, op voorwaarde dat het geen gevechtsgebied zou worden.

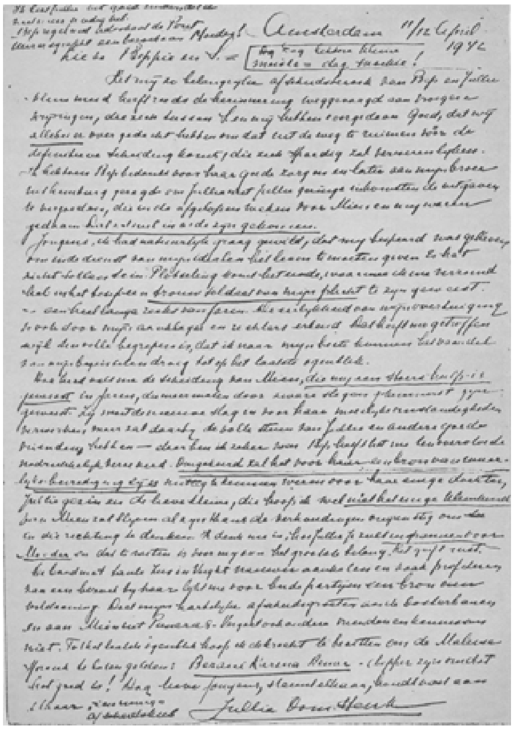
Nu Nederland. Alleen een dwaas kan geloven, dat een dergelijk dichtbevolkt land bij een atoombeschieting de oorlog zou overleven. Met de schepping van atoombases in dat land wordt derhalve het risico (bijna de zekerheid) genomen, dat het vernietigd zal worden. De maatregel wordt voorgespiegeld als een noodzaak om het oorlogsgevaar te verminderen (hier heb je het element van 'bedrog' waarover ik in mijn *Credo* spreek), ofschoon het gevaar van oorlog er juist enorm door wordt vergroot. Het land wordt immers tot lokaas gemaakt. Als dáár de eerste atoombommen op worden afgevuurd, is er voor de aanvaller wellicht niet voldoende tijd gewonnen om de 'grote tegenstander' de doodklap te kunnen toebrengen voordat er op zijn eigen gebied een atoomantwoord op grote schaal komt. Fantasie? Zo 'fantaseren' militairen, die ook vrouwen en kinderen voor hun troepen uitsturen om zichzelf daarmee te 'beschermen'. Wie een stad als Rome tot 'militair gebied' wilde verklaren, aan welke kant ook, werd als misdadiger beschouwd. Ligt dit anders wat een land als Nederland betreft?

Zodra je zekerheid omtrent een dergelijke probleem groter is geworden dan je twijfel, is het ogenblik gekomen om te handelen, in welke vorm ook, dat is individueel. Zij die (op zoek naar een zogenaamde oplossing) gaan wauwelen over het afstoten van 'enkele atoomtaken', handelen als de 'leiders' van de Joodsche Raad tijdens de bezetting, die steeds weer uitvluchten zochten en vonden voor hun eigen lafheid (begrijpelijke lafheid, ze sjoemelden met hun eigen leven tot inzet) en de joden in slaap susten met allerlei soorten stempels.

Dat bij mij de (twijfel)drempel lager was dan bij jou, zoals je constateert, is heel betrekkelijk. Toen ik als 17-jarige jongen voor het radionieuws hoorde dat er een scheuring in de SDAP was gekomen en dat de OSP werd opgericht, kwamen de tranen mij in de ogen. Een scheuring in de SDAP? Ondenkbaar, heiligschennis.

Toch stond ik aan de kant van de linker-vleugel. Zó lang twijfelde ik. Toen ik Ir. Albarda op Kerstvergaderingen

in het Amsterdamse Concertgebouw hoorde verkondigen dat er onherroepelijk oorlog zou komen ‘indien de nieuwe ontwapeningsconferentie mislukte’, geloofde ik hem op zijn woord, om na enige jaren van mislukte ontwapeningsconferenties begeleid door Albarda's steeds weer herhaalde gebedsformule:



Afscheidsbrief van Henk Sneevliet uit de cel, een dag voor zijn executie

‘Als deze ontwapeningsconferentie mislukt’ enz. te gaan

denken: die man kletst maar wat. Hoe groot mijn naïveteit ook was, mijn critisch inzicht won het van mijn twijfel. Daar ligt waarschijnlijk de grens tussen de individuen: hoe critisch zijn ze? Zonder prat te gaan op, of me gelukkig te voelen met mijn jood-zijn (ze hadden het van mij mogen houden), ligt daar toch wel een stukje verklaring. Je kunt niet in de pishoek zitten zonder je critisch vermogen te ontwikkelen.

Het een 'historisch bepaald verschil' noemen zoals jij je afvraagt is alleszins gerechtvaardigd. Als joodse jongen was ik in de dertiger jaren natuurlijk gevoeliger voor de dreiging van het aan de macht komen van Hitler in Duitsland dan degeen die met deze dreiging minder rechtstreeks werd geconfronteerd. Slechts in die zin kun je spreken van het 'verschil tussen de generaties waarvan wij deel uitmaken', want voor de generatie van vandaag geldt eenvoudig een andere (niet minder ernstige) problematiek: het voortbestaan van de mensheid.

Je pessimisme is, schrijf je, gebaseerd op je *persoonlijke* onmacht om in de aard van de mens iets als een houvast voor een betere wereld te kunnen zien. Een dergelijke benadering is uiteraard subjectief, en een antwoord (behalve dat van mijn persoonlijke ervaring) kan ik er niet op geven. Zelfs de grootste, edelmoedigste denkers konden of kunnen het daarover niet eens worden. Freud was bijvoorbeeld veel pessimistischer dan zijn collega Erich Fromm, die in zijn *The anatomy of human destructiveness* weliswaar uitgaat van het feit dat de mens het meest agressieve dier op aarde is, maar in diezelfde mens de mogelijkheden aanwezig acht voor de overwinning daarvan. Ik ben geen theoreticus en acht me niet bevoegd, met wetenschappelijke argumenten op een dergelijke discussie in te gaan. Wel heb ik mijn 65 levensjaren voldoende beleefd om iets van een 'eigen ervaring' op dit gebied te bezitten. Ondanks allerlei rottigheid, waaraan ik vaak ben blootgesteld, werd mij door anderen plotseling beslissende hulp geboden:

a. In mijn examenjaar van de HBS stierf mijn zusje. Ofschoon het in dat milieu aan agressie tegenover een sjlemielig jodenjongetje niet ontbrak, kwamen de leraren mij onverwachts te hulp, sleepten me er het laatste jaar door toen ik in een roes van verdriet leefde.
b. Tijdens de bezetting waakte (de latere professor) C. van Emde Boas, zelf joods en illegaal werker, bij wie ik in psychoanalyse was, als het ware over mijn bestaan, anders had ik niet meer geleefd.
c. Toen mijn vader, in een joods werkkamp, de kans kreeg te vluchten, samen met een broer van hem, weigerde hij mee te gaan, omdat hij vreesde dat ons gezin daardoor in gevaar zou komen, wat hem zèlf het leven kostte.
d. In Latijns-Amerika trad een vrouw, die mij zag 'verzuipen', voor mij in de bres, met opoffering van haar eigen belangen, overtuigde een student van de noodzaak om een som geld (door hem gekregen om zijn studie met een stage in Europa te voltooien) aan mij te geven, en behoedde me zo voor een catastrofe.
e. Na samen met Michel Raptis in de Algerijnse affaire een jaar in voorarrest te hebben gezeten, gingen jonge mensen (en een enkele oudere) spontaan protesteren, studenten belegden vergaderingen, demonstreerden op straat, en hielpen ons erdoor. Hetzelfde gebeurde trouwens in het parlement: PSP- en de PvdA-woordvoerders stelden lastige vragen.
f. Nadat ik enige jaren later in een crisis was geraakt en in een analytische groep werd opgenomen, ontdekte ik opnieuw hoe groot en diepgaand de solidariteit tussen mensen is, als zij geen tegenovergestelde belangen hebben. Ik geloof niet in wonderen, maar wat in zo'n groep gebeurt aan wederzijdse invoeling

en beleving, is bijna een wonder. Daar heb ik ook mijn schrijverschap aan te danken.
g. Dan zijn er mijn drie kinderen, die mij, ieder op hun eigen manier, soms op een beslissend ogenblik bijsprongen.
h. En achter dit alles doemt steeds weer de gestalte van Bep, mijn vrouw op, die mij nooit in de steek liet, en altijd de hand reikte.

Waarom zou ik pessimistisch zijn?
(---)[3.].

'Waaruit putte jij de hoop, de verwachting, de energie om je zo strijdbaar op te stellen?' wil je weten. Het is bijna een gewetensvraag, en naar het antwoord erop kan ik slechts tastend zoeken. Laat ik het proberen. Als kind, jaloers kind na de geboorte van mijn broertje vooral, werd mij met een pak slaag, morele argumenten, standjes, te kennen gegeven dat ik 'eerlijk moest delen', iets wat je terugvindt in de schets 'Afgunst' (*Deze vijandige wereld*). Ongetwijfeld heeft dit onbewust tot mijn vorming om communist te zijn, met anderen te moeten delen, het ideaal van 'gelijkheid voor iedereen' bijgedragen. Daar begon het mee. Thuis discussieerde mijn vader met een oom over het socialisme, en ik zat er opgewonden naar te luisteren (*Jullie is jodenvolk*). Mijn grootvader was nog veel meer socialist dan mijn vader (*De kortste weg*). Mijn schoonvader was bevriend geweest met Lenin, Trotsky, Rosa Luxemburg. Ik verbeeldde mij het beter te kunnen dan hij (lees *Sneevliet, rebel*), dan moest ik het toch ook beter doen! Het noodlot was dat mijn vader werd vergast, mijn schoonvader gefusilleerd. Ze lieten taken achter die ze maar halverwege hadden kunnen voltooien. En ik was hun erfgenaam, naar ik (terecht) meende, wat mij verplichtte me aan die andere, niet afgemaakte helft te wijden. Daarbij kwamen de nodige schuldgevoelens, voortgekomen uit conflicten die we niet hadden kunnen uitvechten, uitleven, en die een mens jaren blijven opjagen en martelen, totdat hij ineenstort. In zoverre wil ik tegemoet komen aan jouw opvatting over 'escapisme'[4.]. Dan, ineens, zeg ik: halt. Vergeet niet dat ik VOORAL EEN KIND VAN MIJN TIJD BEN, geboren tijdens de eerste wereldoorlog, geschokt tijdens de tweede, en met grote angsten bezield over de komst van een derde, die alles wat ik door de catastrofes tijdens mijn leven door heb weten op te bouwen, zou vernietigen.

Je vindt het interessant te filosoferen over de vraag 'in hoeverre ik het schrijven steeds heb uitgesteld om niet rechtstreeks met het pijnlijke verleden geconfronteerd te worden.' Dat heeft ongetwijfeld zijn (onbewuste) invloed doen gelden. Niet toevallig zegt Franz Kafka: 'De kunst is voor de kunstenaar een smart waardoor hij zich bevrijdt voor een nieuwe smart.' Wie vindt het leuk, zich in zijn eigen narigheid te verdiepen?

Jouw waarneming, dat het schrijven over je vader een mogelijkheid bood om de afgebroken dialoog met hem voort te zetten, geldt zeker ook voor mij. Wat is *De kortste weg* anders dan een gesprek met mijn vader, waarin ik hem (tussen verwijten door) vertel dat ik tot het laatst heb gepoogd 'het stinkeltje' voor hem te redden, zonder succes overigens, en mij in die zin verantwoordt tegenover 'hem', te weten de man die natuurlijk veel tot de vorming van mijn geweten heeft bijgedragen?

Je vraagt: 'Zou het dan de zin van alle ongeluk en ellende in de wereld zijn dat je er later over kunt schrijven?' Voor de schrijver wel. En zeker voor de lezer, zoals Proust opmerkt. De lezer verlangt een mooi boek. Hem of haar laat het koud, langs welke afgronden de schrijver is gegaan om ermee voor de dag te kunnen komen. Als hij/zij er maar mee voor de dag komt...

Je opmerking met betrekking tot het 'Nooit deed je genoeg' is een heel scherpe, en er is zeker een parallel met latere ervaringen, want ook toen, als

vergaderstenograaf, werd ik ziek, kreeg longontsteking, dezelfde ziekte die me in 1963 overviel.[5.] Het verhaal 'Kinderdief' (*Een geintje*) is niet helemaal autobiografisch. Wèl het gegeven, niet echter het laten weglopen van het jongetje. Het laatste was slechts een 'pointe', omdat ik toen de moed niet bezat eenvoudig de waarheid te vertellen zonder die 'mooier' te maken.

Tenslotte: bij de Rode Burcht (*Een geintje*) werkte ik als redactiestenograaf. Iedereen kon me letterlijk dicteren wat híj of zíj te zeggen had, ik noteerde slechts, werkte het uit. Vaak was ik het er niet mee eens, of de stijl was slecht. Wees ik

op een fout, dan werd me dit niet altijd in dank afgenomen. Nog afgezien van het feit dat ik een chef had die weliswaar geen slecht, maar wel een bekrompen mens was, wat ook niet tot de arbeidsvreugde bijdroeg.

Er is inderdaad een periode in mijn leven geweest, dat mijn vriendschappen eruit zagen als een puinhoop. Politieke vrienden bezat ik niet meer, nieuwe had ik nog niet verworven, al vocht ik ervoor, in de eenzaamheid van mijn werkkamer. Ook een dergelijke ontwikkeling kent zijn schokken. Er was een tijd dat ik niemand meer vertrouwde, agressief werd als iemand mij vriendelijk tegemoet trad. Dan maak je brokken, mijn goeie god, wat maakt een mens dan een brokken. Dat is gelukkig verleden tijd. Onder de schrijvers heb ik een aantal goede vrienden gevonden, een bont gezelschap, dat past bij de schrijver, zelf immers ‘een min of meer bonte vogel in de kooi van zijn bestaan’ (Franz Kafka). Als je wilt is er ook voor jou plaats in die kooi.

En om deze keer, terugkerend tot ons onderwerp, ook met Franz Kafka te besluiten, citeer ik: ‘Het kapitalisme is een systeem van afhankelijkheden die van binnen naar buiten, van buiten naar binnen, van onderen naar boven en van boven naar onderen werken. Alles is afhankelijk, alles is geboeid. Het kapitalisme is een toestand van de wereld en van de ziel.’

Je ziet: de schrijver die de boeien wil helpen slaken, heeft nog een grootse taak.

Met vriendelijke groeten,
Sal Santen

5.[6.] Amsterdam 27 februari 1981

Beste Frank,

(---)

Het is waar dat je als individu weinig kunt beginnen tegen de machten, die deze wereld naar de ondergang dreigen te voeren, en ik weet daar ook geen individueel antwoord op, anders was ik zeker politicus gebleven. Maar, zoals ze in het Spaans zeggen, *muchos pocos hacen un mucho*, en het gevoel dat jij tot uitdrukking brengt in je brief leeft bij de meeste mensen. Dat moet onherroepelijk ook een politieke uitdrukking vinden.

‘Wat is er toch zo geweldig aan macht, dat mensen bereid zijn er andere mensen voor te vernederen, te martelen, te doden?’ vraag je je af. Misschien zal men er eens nauwkeurig het antwoord op weten, maar met zekerheid kan nu al worden gezegd dat die ‘macht’ heel wat minder aantrekkingskracht zou uitoefenen als er geen materiële voordelen aan verbonden waren. Je ziet de mensen voor je ogen veranderen in dergelijke situaties. Ik weet nog heel goed, toen ik als redactiestenograaf bij Het Vrije Volk, tijdens de ondergangsperiode ervan als landelijke krant, werkte. Om die krant te redden moest onze afdeling plotseling gereorganiseerd worden. Stenografen moesten worden vervangen door dictafonisten, dat kostte minder geld. En omdat men toch niet zonder de ervaring van enige stenografen kon, mochten er twee blijven, als chefs van de aan te stellen dictafonisten. Zij werden daarvoor in rang verhoogd, kregen de prachtige titel ‘medewerkende voormannen’ en ontvingen de machtige salarisopslag van 25 gulden per maand. Dit alles op voorwaarde dat zij er met de collega's die ontslagen zouden worden niet over mochten spreken. Wij, de eerstdaags ontslagenen, wisten dus niet wat er ging gebeuren, maar wèl ontstond er plotseling een verschrikkelijke spanning

op de afdeling met de twee ‘bevoorrechte’ collega's, die vroeger normale mensen waren geweest. Ze werden arrogant, en niemand begreep waarom. Die miserabele 25 piek per maand kan het niet alleen zijn geweest, wezenlijker was waarschijnlijk hun angst anders ook te worden ontslagen. Het was een afschuwelijke ervaring, karakterbederf zonder meer, van mensen die tevoren niet de neiging hadden vertoond zich boven anderen te verheffen.

Mijn conclusie? Het blijft zaak, de maatschappij zodanig te veranderen dat de ene mens de andere niet meer kan uitbuiten, of zich ten koste van hem bevoordelen. Dat is geen eenvoudige opgaaf, maar toch ook geen dwaze. Is het dan zo normaal dat de productiemiddelen, een maatschappelijk gegeven, zich in handen bevinden van enkelingen, of door enkelingen worden beheerd? Is dat werkelijk de eindfase van deze wereld, waarin de mens biologisch gesproken nog een baby is? Waar blijft de fantasie van al die schrijvers, die de burgerlijke maatschappij of de Oosteuropese bureaucratische staat als hoogste scheppingsdaad beschouwen, wanneer zij een eigen kijk op de maatschappij moeten ontwikkelen?

Je vraag omtrent de betekenis van het schrijverschap: ‘Waar sta ik in de maatschappij, wiens zijde kies ik?’ is een heel zinnige. In een artikel ‘Die Seele der russischen Literatur’ schreef Rosa Luxemburg daarover: ‘Dieses soziale Mitgefühl ist es eben, was die Eigenart und künstlerische Grösse der russischen Literatur bedingt. Ergreifen und erschüttern kann nur, wer selbst ergriffen und erschüttert ist.’ (Geschreven in de strafgevangenis van Breslau, in juli 1918).

Het zal wel waar zijn dat literatuur vooral gelezen wordt door de beter-opgeleiden, de beter-betaalden (ze hebben nu eenmaal meer mogelijkheden), maar een wet van Meden en Perzen is het geenszins. Ik zal je mijn ervaring noemen, naar de volgorde van mijn boeken:

1. *Jullie is jodenvolk*: Toen het pas verschenen was, werd ik opgebeld door een mij onbekende (joodse) vrouw uit Schoorl, die mij ontroerd vertelde dat ik haar door mijn boek haar jeugd had teruggegeven, en mij uit dankbaarheid haar zomerhuisje enige weken aanbood.

2. *Sneevliet, rebel*: Op 30 september 1971 schreef Prof. Fr. de Jong Edz. mij: ‘Deze indringend geschreven vermenging van persoonlijke en politieke zaken is tot een geheel uitgegroeid, dat op zijn gebied een niet onbelangrijke bijdrage levert aan de geschiedenis van de Nederlandse arbeidersbeweging en van Sneevliet.’

3. *Deze vijandige wereld*: In december 1979, nog geen jaar voordat zij stierf, schreef Henriëtte van Eijk mij: ‘Zojuist heb ik de lezing van uw vijandige wereld beëindigd. Ik ben er erg van onder de indruk en hoop nog veel meer van u te gaan lezen.’

4. *Adiós companeros*: Andries Dolleman, oudste zoon van de in 1942 gefusilleerde revolutionaire socialist Willem Dolleman, medestrijder van Henk Sneevliet, stuurde me op 24 november 1974 een brief, waaruit ik citeer: ‘Zo goed als (m.i.) de Vierde Internationale tot de geschiedenis van de arbeidersbeweging behoort (zal gaan behoren), zo zeker zal *Adiós companeros* daarvan een deel zijn.’ ‘'t Is moeilijk uit te leggen, maar ik weet dat mijn vader erg blij geweest zou zijn met jouw boek... En toch ook heel verdrietig...’

5. *Een geintje*: Over het daarin voorkomende verhaal ‘De Rode Burcht’ schreef een arbeider mij op 16 februari 1976: ‘Met plezier je bundel *Een geintje* gelezen. Ook en vooral omdat ik bij het Algemeen Handelsblad erg nauw bij die staking betrokken ben geweest. Elk woord dat je daarover schrijft is juist.

6. *Stormvogels*: Een Nijmeegse student las het boek tijdens zijn vacantie in België, was er zo door ontroerd dat hij besloot een doctoraal scriptie over mijn werk in het algemeen te schrijven.

7. *Brand in Mokum*: Dit soms grof bejegende boek (onzedelijk, onsamenhangende dromen) lokte bij de erudiete schrijver Willem G. van Maanen de volgende reactie uit op 17 september 1977: ‘Ik heb *Brand in Mokum* 3 x gelezen, en bij de laatste

keer greep het me nog meer naar de keel dat bij de eerste - dus, als ik zo doorga staat me nog wat te wachten. Je hebt een mooi en smartelijk boek geschreven, Sal, mijn hart staat er soms van stil.’

8. *De kortste weg*: Een vroegere klant van mijn vader schreef me over het boek: 'Geboren in de Quellijnstraat en op vijfjarige leeftijd in de v.d. Helststraat op no. 15 komen te wonen. Juist precies ja, schuin boven 't Stinkeltje en voor mij een grote herinnering... De schoenmakerij, waarin een grote forse man altijd zat te werken met twee zoons, ja. Het rook er lekker en er hing zo'n gezellige onder ons sfeer, ik had daar wel uren bij die man willen zitten, maar ja, dat ging nu eenmaal niet. Een mager (ben nu aardig uitgedijd) verlegen meisje, opgegroeid bij een moeder, die alles en iedereen haatte... Altijd ruzie en daarom pik je als kind ieder graantje warmte mee. Natuurlijk verliefd op één van de zoons, dat zat zo in de leeftijd en daarom altijd even naar binnen kijken als je naar school moest of lekker over de Albert Cuyp ging zwerven... Nee, voor mij is die man een heerlijke herinnering. Daarom was het zo fijn voor mij over die man te lezen.'

Je ziet, het is een veelzijdig gezelschap, en daarom ben ik wel een beetje trots op, want niemand minder dan Sartre wees erop, dat de kwaliteit van een schrijver wordt gekenmerkt door de veelzijdigheid van zijn lezers. Het is wel een beetje opscheppen wat ik doe, maar als ik mezelf niet kietel, anderen doen het niet voor me. Misschien draagt het iets bij tot de verkoop van mijn boeken, want als de laatste duizend exemplaren van *De kortste weg* zijn verkocht, vat ik moed om bij mijn uitgever om herdruk van *Stormvogels* te vragen, dat in een jaar tijds was uitverkocht, dat in Vrij Nederland bij de beste boeken van het jaar was uitverkoren.

Als altijd kun je je brief niet afsluiten zonder gewetensvraag: 'Is de schrijver niet de fotograaf die de foto van zijn leven maakt door zijn camera te richten op een verdrinkend kind? Had hij niet beter het kind kunnen redden?' Voor de oorlog ging er in de Amsterdamse Jodenbreestraat een toneelstuk met de prachtige titel: *Mijn Arie is niet arisch.* En omdat ook ik niet arisch ben, veroorloof ik mezelf jouw vraag met een wedervraag te beantwoorden: 'Is de schrijver niet de fotograaf die de foto van zijn leven maakt door zijn camera op een verdrinkend kind te richten, en het daardoor te redden?'

Voor het overige ben ik het in grote lijnen met je eens, al wil ik op je opmerking 'timmeren doe je met je handen, en schrijven met je hele wezen' het volgende zeggen. Toen ik kind was woonde het gezin van mijn ouders in een niet-joodse buurt. Kennelijk was ik toen al opstandig, want tegen aller wens in sprak ik met mijn handen, wat steevast tot het verwijt leidde: 'Spreek toch niet met je handen, moet iedereen dan zien dat we joden zijn.' Op die manier ben ik 'beschaafd', of liever: bijgeschaafd, maar toen ben ik gaan schrijven, en wat is schrijven anders dan met je handen praten.

Voor het overige: welkom in de vriendenkooi.

Hartelijk groeten,
Sal Santen

II De gesprekken

Amsterdam, 10 en 16 maart 1981

'Ik heb ja gezegd voor die discussie-avond in Den Haag. Als ze het maar niet doen zoals in Amsterdam. De theoretische discussie ligt me niet, daar word ik stapelgek van. Als ik al die boeken lees over de marxistische theorie en literatuur enz., dat

komt op me af als een omgevallen boekenkast. Op het laatst duizelt het me. Als je daar een hele avond over zou moeten discussiëren... Maar *noblesse oblige...*, ik ben altijd socialist geweest, en al weer tien jaar ben ik schrijver, dus... Het is niet dat ik de theorie niet begrijp, het is mijn aard niet, zeg maar.

Ik geloof dat het marxisme voor de inspiratie van de schrijver geen enkele waarde heeft. Wel voor de politiek, voor een arbeider die zich gaat oriënteren in de maatschappij is het een heel nuttige theorie, maar bij het schrijven heb je er geen bliksem aan. Als ik een boek ga schrijven, ga ik niet aan het marxisme denken, maar aan wat me emotioneel aanspreekt. Als je eerlijk wilt schrijven, moet je uitgaan van je emoties. Socialisme is voor mij geen dwangbuis. Dat was het wel in de overgang naar mijn schrijverschap, ik heb me ervan moeten losmaken, dat heeft veel discipline van me geëist. In een paar boeken is die strijd wel tot uitdrukking gekomen. De marxistische literatuurcritici zien bepaalde emotionele aspecten over het hoofd, en daardoor verliest hun kritiek een deel van zijn waarde. Als je het werk van Mensje van Keulen gaat beoordelen op zijn spruitjeslucht, dan mis je de plank. Ik vind het antiautoritaire element dat eruit spreekt zeer waardevol. Bij Maarten 't Hart ook: de waarde van zijn boeken is dat, wat er tussendoor tintelt, het ontmaskeren van autoritaire gezinsverhoudingen.

Schrijven is een eenmansoorlog tegen de officiële maatschappij, het socialisme is iets collectiefs, een klasse-oorlog zeg maar. Zodra je gaat schrijven moet je het allemaal vergeten, dan blijkt wel uit je schrijven waar je staat. Neem de verhalen van Joop Waasdorp. Hij gaat er nogal prat op dat hij op de Boerenpartij heeft gestemd, hij is verbitterd, maar als je zijn verhalen kent - dat zijn brokjes solidariteit met de sjlemielen. Dat bepaalt voor mij persoonlijk de waarde van de schrijver. Als hij solidair is met mensen die op de een of andere manier in de knel komen, staat aan de kant van de mensen die de klappen krijgen. Dat vind je in al zijn verhalen terug, dat vind ik jofel, het geeft de warme toon in zijn verhalen. Ik leg dus andere maatstaven aan dan de dogmatische marxistische critici.'

'Ik sta heel positief tegenover het marxisme, maar ik ben niet politiek meer actief. Ik ben nu schrijver. Als analyse van de maatschappij, als theorie van de krachten die in de maatschappij werkzaam zijn, in welke richting de maatschappij zich kan ontwikkelen, is het marxisme heel waardevol.

We leven nog in de beginperiode van een historisch tijdperk, er zijn nog veel aanpassingen nodig. De theorie dat de revolutie zou beginnen in de meest ontwikkelde kapitalistische landen is onjuist gebleken, hij is juist begonnen in de minder ontwikkelde, de achterlijke landen: China, Rusland. Maar wat in de Sowjet-Unie voor marxisme doorgaat, is in wezen een karikatuur, een verbureaucratisering. Het heeft er niets levends meer, er wordt gebruik van gemaakt, het is dogmatiek. Het marxisme is ook geen afgeronde leer, het is een voortdurend aanpassen. Het is zeker ook geen staatsleer, de staat is alleen maar een apparaat.

Met mijn opvattingen over permanente revolutie had ik al lang niet meer geleefd als ik in de Sowjet-Unie had gewoond. Ik zou in Moskou niet kunnen schrijven.

Er was hier een boekenbeurs. Ik word geroepen, bleek het iemand uit Moskou te zijn, de Deputy Chief Editor van Foreign

Literature. Hij wilde met me praten over een eventuele Russische vertaling van *Stormvogels* en *Een geintje*, op welke boeken hij attent was gemaakt, dus ik nodigde hem uit bij mij thuis. Hij zei dat ik de eerste trotskist was die hij ontmoette. Hij was hier voor de vertaling van boeken. Ik wou hem *Adiós companeros* geven, maar dat wilde hij niet meenemen.

Als ik de keuze had tussen Amsterdam en socialisme, dan zou ik liever onder het socialisme leven, ook als schrijver. In een echt socialistisch land zou je je schrijversschap niet hoeven aan te passen. Volgens de opvattingen van Trotsky en Rosa Luxemburg is er geen sprake van dat ik niet zou kunnen schrijven zoals ik vind dat ik moet schrijven.'

In het begin van de jaren zestig zat je enige tijd in de gevangenis. Daarna nam je afscheid van de Vierde Internationale en werd je schrijver. Is er enig verband tussen deze drie feiten?

'Toen ik in de gevangenis zat heb ik veel kunnen lezen. Ik werkte er in de bibliotheek. Het was voor het eerst sinds jaren dat ik weer wat kon lezen, ik had zo'n zware functie in de beweging dat áls ik iets las, het iets over het socialisme was. Als ik nu de brieven uit de gevangenis teruglees, dan zie ik achteraf aanwijzingen - hoe ik boeken beoordeel, mijn maatstaven - allerlei elementen, die later weer duidelijker zijn geworden, waarmee ik me toen ook al bezighield. Dus in zoverre heeft de gevangenisperiode wel invloed gehad. Maar ik verwachtte toen niet dat ik schrijver zou worden. Dat is later doorgebroken.

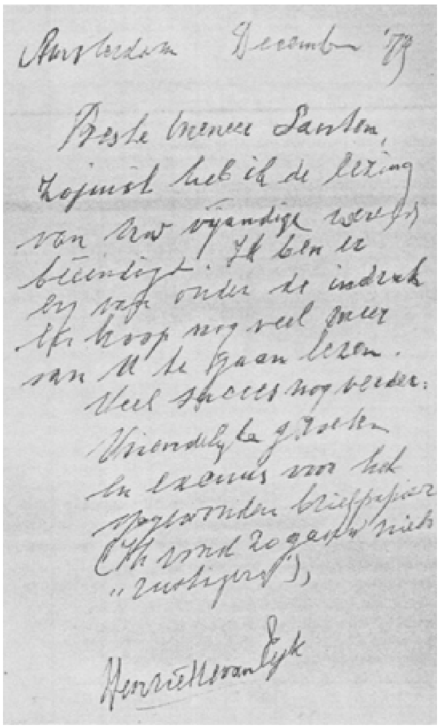
Ik zou weer actief worden in de revolutionaire beweging. Ik dacht er niet aan om schrijver te worden. Ik moest weer naar een baas. Ik hoopte wel dat het niet meer zo zwaar zou zijn als tevoren. Ik dacht: ik ben zo verbonden met de revolutionaire beweging, dat er geen weg terug meer is. Ik was een soort knooppunt geworden van allerlei krachten. Wat er aan persoonlijke ambities in mij was, zou er toch niet meer uitkomen. Die mogelijkheid zag ik niet. Het was ten dele wel een frustratie van die persoonlijke ambities, dat is wel waar. Het is tegenstrijdig, aan de ene kant kon ik het voor de revolutionaire beweging niet waarmaken dat ik eruit zou gaan, tegenover de burgerlijke maatschappij kon ik het, met mijn verleden, niet waarmaken dat ik schrijver werd. Ik werd als een boeman aangekeken.

Terwijl ik zat, heb ik verschillende blijken van sympathie ontvangen. Zelfs Thijs van Veen, toen de hoofdredacteur van Het Vrije Volk waar ik werkte, zelfs Van Veen, die nogal rechts was, schreef commentaren over het feit dat het voorarrest zo lang duurde. Jo Manassen interviewde Ben Bella, Nico Polak versloeg de zittingen - als je Het Vrije Volk uit die tijd zou opslaan, loopt er een rode draad door. Ze hebben het heel goed gedaan. Ik heb een jaar en drie maanden gezeten, daarna ging ik gewoon weer aan de slag bij de krant. Bep had een uitkering van vierhonderd gulden in de maand gekregen, aanvankelijk als lening, maar toen ik vrij kwam werd die kwijt gescholden.

De reacties van de collega's toen ik terugkwam waren heel verschillend. Sommigen waren bijzonder aardig, een enkeling heel gemeen. Op de afdeling was een collega die zich bijzonder laaghartig gedroeg. Ik zei: 'Als je niet ophoudt, geef ik je ter plekke een pak slaag.'

Uit de beweging kwamen veel brieven, en toen we - Michel Raptis en ik - pas vrij waren was er van alle kanten veel sympathie. Brieven van Mandel, Piere Frank... Maar later, toen het erop aankwam, gedroegen ze zich minderwaardig. We werden door de stalinisten belasterd. We zouden agenten zijn van Duitsland: van de Duitse geheim politie. Dat was klinkklare laster. Als je als communist oppositioneel was, was je of agent van het Amerikaanse imperialisme, of van de Mikado, de Japanse

keizer, of, zoals wij, van de Duitse geheime politie. Dit soort laster werd al gebruikt tijdens de Moskouse processen in de jaren dertig. Wat daar niet werd belasterd, dat was smerig, ontzettend, vooral de trotskisten hadden het zwaar te verduren. Er waren ook zogenaamde bekentenissen in de processen van Moskou, maar die mensen werden gebroken. Ze bekenden dat ze agenten waren van Hitler, dezelfde smeerlapperij. De beschuldigingen tegen ons waren er een uitloper van. Het behoorde tot hun methodes. Je kan gerust zeggen: het stalinisme is de syfilis van de communistische beweging, zo zei Sneevliet het altijd. Het stalinisme heeft enorm veel schade gedaan, het heeft allerlei intellectuelen ervan afgeschrikt om zich in het socialisme te verdiepen.


Amsterdam December '79

Beste meneer Santen,
Zojuist heb ik de lezing
van uw vijandige [illegible]
beëindigd. Ik ben er
erg onder de indruk
Ik hoop nog veel meer
van U te gaan lezen.
Veel succes nog verder.
Vriendelijke groeten
En excuus voor het
[illegible] briefpapier
(Ik vond zo gauw niets
"[illegible]"),

Henriette van Eyk

Brief van Henriette van Eyk (1979).

Tegen die verdachtmakingen ben ik een proces begonnen, en de lasteraars eisten dat er een waarborgsom werd gestort voor het geval we zouden verliezen. Ik heb toen f 2000 geleend van mijn schoonmoeder. Ernest Mandel en Pierre Frank hebben zich in die geschiedenis echt als schelmen gedragen. De Waarheid en l'Humanité hebben de zaak ingetrokken, en daarmee was het proces van de baan. Toen ben ik ziek geworden. Ik had kennelijk niet de moed gehad om er zelf mee te stoppen, ik moest mijzelf eerst ziek maken. Ik wilde niet meer met ze samenwerken. Omdat Raptis wilde dat ik dat wel deed, betekende dat ook een breuk met hem.

Trotsky wees er voor de oorlog al op dat het je plicht was om tegen die laster te vechten, omdat anders de beweging gedemoraliseerd zou raken. In ons geval weigerden Mandel en Pierre Frank dat te doen, dat is onvoorstelbaar. Stalin zag in Trotsky een vreselijke bedreiging. Hij was bang dat de massa zich op Trotsky zou richten en dat deze de macht naar zich zou toetrekken. Stalin was een tweederangsfiguur die zich met laster moest zien te handhaven. En met moord. Trotsky zegt: Stalin was de bekwaamste exponent van de

bureaucratie. Hij kon zich met alle sluwheid, meedogenloosheid tot leider van de bureaucratie verheffen. Die Rus van Foreign Literature die hier was, had het, toen we zaten te discussiëren, over de *mistakes* van Stalin. Ik zei: 'Zeg maar *crimes*, Stalin was zonder meer een misdadiger.'

Voelde jij je een politieke gevangene? Werd je als zodanig behandeld?
'Natuurlijk was ik een politieke gevangene, maar die worden in de Nederlandse wet niet erkend. Ik zat eerst in het Huis van Bewaring aan het kleine Gartmanplantsoen. Een keer kwam ik op de gang Raptis tegen, we vlogen op elkaar af, omhelsden elkaar. Ik werd toen prompt overgeplaatst naar de Amstelveenseweg, opdat ik Raptis niet meer kon ontmoeten. Het contact met de andere gevangenen was heel vriendschappelijk. Wat ik bijvoorbeeld heb meegemaakt, twee gevallen, jonge mensen van de communistische partij die volkomen gedesillusioneerd waren door de crisis in het stalinisme en in conflict waren geraakt met de maatschappij. De vader van een van hen weigerde in de gevangenis op bezoek te komen. Die jongen kon nooit iets goed doen voor zijn vader. Hij moest een keer geld halen en is er toen, met zijn vriendin èn het geld, vandaar gegaan. Gepakt bij de grens. Beide jongens waren volkomen gedesoriënteerd, ze begrepen niet wat er aan de hand was. Zo ben ik met allerlei mensen in contact gekomen. Over die periode heb ik nog niet veel geschreven. Ik had het eigenlijk wel moeten doen, vind ik persoonlijk. Die gevangenisdroom in *Brand in Mokum*, daar heb ik wel veel in verteld. Martin Ros zei dat er voor gevangenisliteratuur in Nederland geen belangstelling bestaat. Ik heb wel stukken voor een roman hier liggen. Maar als ze zeggen dat het in Nederland onverkoopbaar is, dan ben ik wel zo coöperatief om er niet aan te beginnen. Het houdt me wel bezig. Die gevangenisperiode was inderdaad een keerpunt in mijn leven.'

Daarna werd je ziek. Je ging niet meer naar de bijeenkomsten van de beweging. Hoe ging dat verder?
'Ik ben nog een hele tijd lid gebleven. Ik zat toen in een analytische groep van de psycho-analyticus Van Emde Boas en begreep langzamerhand dat het toch niet mijn weg was, dat ik had gefaald als revolutionair politicus. Het was me niet gelukt, het kon ook niet gelukken. Je ontmoet zoveel weerstanden, vroeger of later word je pootje gelicht.'

Hoe en wanneer ben jij nu eigenlijk trotskist geworden?
Ik was eerst aspirant-lid van de OSP, die was afgescheiden van de SDAP. De OSP ging zich in 1934 oriënteren op een nieuwe Vierde Internationale die door Trotsky werd gepropageerd. Vervolgens kwam er een fusie met de RSP van Sneevliet, en daar kwam de RSAP uit voort. Deze noemde zich trotskistisch. Ik stond aan de kant van Sneevliet. We waren gericht op een revolutionaire verandering van de samenleving in socialistische zin. Met het fusilleren van Sneevliet is er een einde gekomen aan een beweging die zeer nauw verbonden was met de oktoberrevolutie. Sneevliet zelf was in de beginperiode een van de vooraanstaande leiders van de communistische internationale.'

Jij wilde na de oorlog met het werk van Sneevliet voortzetten? Daarin faalde je?
'In de oorlog heb ik al illegaal gewerkt en na de oorlog heb ik me tot 1963 ingezet: ik ben in Latijns-Amerika geweest, ik heb voor de Algerijnse revolutie gewerkt, ik heb er voor in de gevangenis gezeten, dus ik heb er wel mijn best voor gedaan. Ik

had het als levenstaak gesteld, en in dat opzicht heb ik gefaald en valt het te begrijpen dat vroegere kameraden erg teleurgesteld zijn.'

Als je probeerde je met Sneevliet te identificeren, Sneevliet te zijn, dan was je falen geen falen. Je kunt niet iemand zijn die je niet bent.

'In mijn activiteiten vind je wel dezelfde kenmerken terug als in de zijne. De elementen zitten er ongetwijfeld in. Ik had wel mijn eigen doelstellingen. Ik had dit als levenstaak gesteld, maar ik stortte in, dat was dus falen, dat kun je niet anders zeggen. Maar ik heb het wel laner volgehouden dan de meeste anderen. Om dertig jaar zo actief te zijn, dat is geen kleinigheid.'

Maar er zit iets in van: proberen het goed te maken. Schuldgevoelens?

'Schuldgevoelens, al die onbewuste angsten en drijfveren, het zou waanzin zijn om te beweren dat het voor mij niet geldt.'

Dan blijf ik erbij dat je jezelf niet kunt verwijten gefaald te hebben. Je identificeerde je met Sneevliet, kwam niet aan jezelf toe, verdrong het rouwproces van de oorlog, en dit alles leidde in 1963 tot de onvermijdelijke crisis.

'Dat is zeker. Toen ik ziek werd, dacht ik dat ik dood ging. Allerlei agressie had ik tegen mezelf gericht, omdat ik het in wezen niet kon uitleven. De agressie uit de oorlog waar ik mee rond liep, heb ik geprobeerd af te reageren in de revolutionaire beweging, dat is kennelijk niet voldoende voor me geweest, en tenslotte richtte ik de agressie tegen mezelf. Toen werd ik ziek.'

Daarom zegje: ik máákte mezelf ziek?

'Ja, precies. Het is maar een poging om het te formuleren, want wat weet een mens van zijn drijfveren? Een schrijver probeert die te ontdekken, èn die bij anderen natuurlijk, en dàt is het zoeken naar de waarheid, wat niet eenvoudig is.'

Is een schrijver zijn eigen psychiater?

'Nou, betrekkelijk. Mijn ervaring is dat je verdrongen problemen op het spoor raakt, maar je kan ze alléen niet oplossen, je hebt er een psychiater bij nodig. Maar je spoort ze wel op, dat is duidelijk. Ik kan dan niet zonder hulp, pas daarna wordt het een boek. Voordat het boek er is, vertoon je toch alle kenmerken van een crisis, ook in je gedrag soms. Zoals een boekhouder met cijfertjes werkt, werkt een schrijver met emoties, en dat jaagt je zo op, dat allerlei vormen van extravagantie verklaarbaar worden: agressie, onevenwichtig gedrag.'

Ik kan jou toch moeilijk extravagant noemen.

'Ik heb toch ook wel gekke dingen gedaan. Ik schreef over Het Vrije Volk in het verhaal "De Rode Burcht". In de eerste versie heb ik ook geschreven over mijn ontslag. Ik kwam met het verwijt dat ze de een tegen de ander uitspeelden, wat de nazi's in de oorlog met de joden hebben gedaan: de ene dag een stempel, de andere dag werd het weer ingetrokken. Toen ik het manuscript inleverde, raakte ik in een vreselijke crisis: ik ging vreselijke pijnen lijden, ik voelde mijn hart, ik kon het niet langer volhouden en ben naar de psychiater gegaan. Ik was plotseling in de crisis terechtgekomen die ik onbewust had ondergaan toen mijn moeder werd gearresteerd. Ik stond toen voor de keuze om met haar mee te gaan, de ondergang tegemoet, naar Westerbork en Auschwitz, of om bij mijn gezin te blijven en verder te leven. Het probleem was dus: *To be or not to be.* Toen ik dat boek had geschreven, raakte ik midden in diezelfde crisis, dertig jaar later. Daaraan kun je zien hoe die zaken doorwerken, hoe je er door wordt opgejaagd, al die onbewuste schuldgevoelens en pijn. Nee, toen wist ik nog niet dat ze niet zou terugkomen. Die angst was er wel natuurlijk. De associatie met het boek was dus dat ik werd uitgespeeld. Het oude

spelletje van verdeel en heers, met menselijke slachtoffers. Bij Het Vrije Volk werd je - ik schreef het je al - voorman voor f 25 meer, anderen werden ontslagen. De joden kregen ziekenstempels die van de ene dag op de andere werden ingetrokken.'

ADVERTENTIE

Amende honorable

SAL SANTEN

Dus voordat je het boek schreef waardoor je het rouwproces eindelijk ging beleven, had je die zaak verdrongen?

'Ik sprak er met niemand over, nooit, dat wil zeggen: ik had er iets over geschreven in *Jullie is jodenvolk*, dat is waar, maar toen ik het emotioneel ging uitwerken in het verhaal over Het Vrije Volk leidde het tot een crisis.'

En heeft die bevrijdend gewerkt?

'Er zijn bij een crisis twee mogelijkheden: of je verschrompelt, je gaat de problemen nog meer uit de weg, of het werkt bevrijdend: je durft bepaalde problemen onder ogen te zien, ziet nieuwe kanten aan het leven. In dat opzicht was het een bevrijdende crisis. Als het omgekeerde het geval was geweest, denk ik niet dat ik had durven doorgaan met schrijven. Ik had tenminste niet op hetzelfde niveau kunnen doorgaan met het zoeken naar de wortels van de dingen. Schrijven is zeker iets wat je moet durven. Daar word ik 's morgens kletsnat van het zweet van wakker. Dan heb ik in mijn dromen de angst doorleefd. Ik zou bijna zeggen: wie niet durft moet geen schrijver worden. Het is helemaal niet leuk om te liggen schokken in bed, maar je doet het wel. Nu ook: we praten er nu rustig over, maar als ik straks naar bed ga, werkt dat wel door. Ik kan het ook wel allemaal verzwijgen, maar dan heeft zo'n interview geen zin. Ik werd vanochtend, omdat ik wist dat je zou komen, drijfnat wakker. Ik heb mezelf wel in de hand, maar die angsten werken door. Maar goed, het beestje is, zoals hij is.'

'Nog een voorbeeld van extravagant gedrag is het conflict dat ik met W.F. Hermans heb gehad. Daarin heb ik een conflict met mijn vader in de oorlog herbeleefd, zonder dat ik me dat bewust was. Ik heb hem aangevallen op een passage in *Onder professoren*, maar ik had ongelijk. Ik reageerde neurotisch, of ongezond, laat ik me niet als een psychiater uitdrukken, ik reageerde op een zieke manier. En het is misschien gek om te zeggen dat ik dat conflict dat ik met mijn vader had met hem heb herbeleefd, ja, dat is heel gek, maar in zijn kritiek kan hij even wrang zijn als mijn vader tegen mij soms was. Dat misleidde me emotioneel. Pijnlijk ook trouwens.

Pas toen ik het werkelijk emotioneel had uitgeleefd, met hulp van een psychiater, toen pas heb ik *De kortste weg* kunnen schrijven. Het probleem was al gaan leven toen ik bezig was aan *Brand in Mokum*, en het explodeerde tegen Hermans, terwijl deze arme man er part noch deel aan had. Hij kon er niets aan doen. In *Onder professoren* wordt iemand geadviseerd om zich niet als jood te melden. Dat moest als je vier joodse grootouders had, dan kreeg je de letter J in je paspoort. Hermans adviseerde om dat niet te doen, want wie ziet het nou? Daar ben ik over gevallen. Ik dacht: hij heeft gemakkelijk praten. Maar in de praktijk is gebleken dat mensen zich niet hebben gemeld in het algemeen geen last hebben gehad, en dat elk advies om je niet te melden, of dat nu gebeurde uit onwetendheid of wat dan ook, altijd juist was. Daarin had Hermans gelijk, niet ik. Hij heeft toen twee stukken in Het Parool geschreven, en ik heb in advertenties in de Volkskrant en Het Parool mijn excuses aangeboden. Toen pas kon ik weer schrijven. Voor mij was het belangrijkste dat ik kon aantonen dat het me werkelijk speet. Hij zei wel: hoe komt het dat het zo lang heeft geduurd voordat ik met excuses kwam, maar dat kwam omdat ik mijn stuk naar De Gids had gestuurd en het pas drie maanden later terugkreeg met een briefje van Rudolf Geel, dat het niet van voldoende algemeen belang was. Toen heb ik het aan Maatstaf aangeboden, maar na een maand kreeg ik een brief van Martin Ros, die me adviseerde ermee naar Het Parool te gaan. Daarom heb ik het toen maar als advertentie aangeboden, wat me f 2500 heeft gekost, maar ik wilde van die fout af, en het heeft werkelijk bevrijdend gewerkt.'

Maar wat was nou precies de associatie met Hermans?

'Ik had tegen mijn vader gezegd, toen de joden zich moesten

melden, dat hij dat moest doen. We hebben daar hele discussies over gehad, want mijn vader wilde het juist niet doen. Ik redeneerde: we staan ingeschreven bij de joodse gemeente, bij de burgelijke stand staan we als joden geboekstaafd, dat betekent dat ze er toch achterkomen, en dat het heel riskant is om je niet te melden. Toen heeft mijn vader zich toch gemeld, wat niet wil zeggen dat het dus mijn schuld was, maar die schuldgevoelens had ik wel, en die heb ik jarenlang verdrongen. Toen Hermans erover schreef, brandde ik los. In plaats van zijn standpunt te waarderen, viel ik hem aan.'

Je voelde je betrapt?

'Ja, ik voelde me betrapt. Zo gaat dat met je emoties. Ik maakte Hermans er een verwijt aan, terwijl het in wezen een verdienste van hem is geweest. Alleen, toen ik openlijk mijn ongelijk geen uitspreken, kroop iedereen in zijn schulp: Geel, Ros...'

Wisten jullie in de oorlog al wat er met de joden ging gebeuren?

'Je moest je bij de Joodsche Raad opgeven als je vier joodse grootouders had. Er was toen nog geen sprake van deportaties. We wisten helemaal niet wat er ging gebeuren. Eerst kreeg je die J in je paspoort, later moest je een ster dragen, en daarna pas kwamen de joodse kampen: Westerbork...'

Had dan niemand Mein Kampf gelezen?

'Jawel, maar dat werd niet serieus genomen. Zoiets was nog nooit gebeurd...'

Hitler was al in 1933 aan de macht gekomen. Zijn bedoelingen stak hij toch niet onder stoelen of banken?

'Ja, je hebt gelijk...

In *De kortste weg* zeg ik op een gegeven moment tegen mijn broer: ga naar Amerika toe. Dat was allemaal al geregeld, toen moest ineens zijn vriend ook mee, die was meubelmaker, maar mijn oom, waar mijn broer naartoe zou gaan, schreef terug dat er in Amerika al genoeg werkloze meubelmakers rondliepen. Ik was toen al revolutionair en had beter wel naar Amerika toe kunnen gaan. Ik had wel steeds het gevoel: dat kan ik mijn ouders niet aandoen. Mijn zusje was overleden, en dat gaf een verlammend gevoel, dat weer verband houdt met allerlei schuldgevoelens. Ik was na de dood van mijn zusje de oudste geworden. Het waren allemaal hersenschimmen, achteraf zie ik dat ook wel, een mens leeft nu eenmaal met hersenschimmen, dat ontdek je als je schrijver wordt. Een van de waardevolle dingen van het schrijven is het wegjagen van de hersenschimmen en het spinrag. Ik dacht: ik ben híer lid van de revolutionaire beweging, ik kàn niet naar Amerika gaan, dat kwam er bij, maar dat schuldgevoel was er ook: ik wilde mijn ouders niet nog meer verdriet doen. Ja, nou en of, afschuwelijk. Dat is de ellende waar je mee loopt in een gezin waar iemand is doodgegaan, de last die er op je wordt gelegd, die je op jezelf legt.'

Je broer was niet zelf op de gedachte gekomen om naar Amerika te gaan?

'Nee.'

Heb je het gevoel dat jij de oorlog heb overleefd omdat je al van tevoren naar een ontsnappingsmogelijkheid keek?

'Absoluut. Ik was ook wel beschermd omdat ik gemengd was getrouwd, maar tegelijkertijd was ik schoonzoon van Henk Sneevliet en zat in het verzet. Ik was ook

wel erg voorzichtig, moet ik erbij zeggen. Ja, ik heb wel eens gedacht: was ik maar naar Amerika gegaan.'

Achterop de eerste druk van Jullie is jodenvolk *staat dat je in 1953 naar Latijns-Amerika emigreerde... Ik dacht steeds dat het om een oriëntatiereis ging.*

'Het was wel degelijk een oriëntatiereis voor de revolutionaire beweging. Ik reisde steeds met een toeristenvisum, wat op zichzelf al problematisch genoeg was. Ik ben in Uruguay, Bolivia en Chili geweest. Aanvankelijk zouden Bep en de kinderen ook overkomen, maar Bep werd ziek en toen ben ik teruggegaan. Ik ben nu bezig om deze ervaringen in romanvorm te gieten. Ja, deze emigratiepoging sluit inderdaad aan bij mijn eerder geuite voornemen om naar Amerika te gaan, alleen in een andere vorm. Het was voor mij wel een dankbare aanleiding om terug te gaan, want het was een verschrikkelijke toestand daar. Of dankbaar, dat kun je niet zeggen als iemand ziek wordt, maar een aanleiding was het wel. Er was helemaal niet voor me gezorgd, op eigen houtje moest ik maar zien dat ik me staande hield.'

Was dat niet een falen van de beweging die jou had gestuurd?

'Dat kun je wel zeggen. Toen ik terugging was ik ook onverbiddelijk: ze kunnen me wat. Ik kwam terug toen er een crisis was in de Vierde Internationale. Er was een scheuring en er werd een àndere Vierde Internationale opgericht met het doel om verwarring te stichten. Dat zijn ogenblikken waarop je juist je trouw wil bewijzen, dus ik bleef zeer nadrukkelijk met de beweging verbonden, anders had ik misschien al eerder gezegd: tabé. Ondanks alles kwam ik wel terug met goede resultaten en ik werd nauwer bij de leiding van de Vierde Internationale betrokken. Dat betekende wel meer verantwoordelijkheden, dat is waar.'

Je gezin?

'Dat zag ik heel weinig toen ik nog actief was. Het leed er heel erg onder. Het was Bep die het gezin bij elkaar hield, en mijn schoonmoeder, Mien Sneevliet, die trok heel erg met het gezin op.'

Hoe heb je aan Jullie is jodenvolk *gewerkt? Je zat toen nog bij de krant.*

'Als ik nachtdienst had schreef ik overdag. Ik had altijd geschreven wat mij was gedicteerd. Voordat ik redactiestenograaf werd bij Het Vrije Volk, was ik gemeentestenograaf geweest. De waanzin: discussies tussen gereformeerden en hervormden met de bijbel erbij over de zondagsrust. De grootste waanzin, en je moest er ook nog goed Nederlands van maken, want de mensen maken zinnen niet af, zeggen vaak het tegendeel van wat ze bedoelen. In het begin zie je de komische kanten ervan in, maar het gaat je al gauw vervelen. Het is heel vaak gebeurd dat ik dingen moest opschrijven waar ik niet achter stond. Daarom ben ik nooit journalist geworden bij Het Vrije Volk, wat me wel eens is aangeboden, want dan ben je zelf verantwoordelijk voor wat je schrijft. Thijs van Veen mocht me wel, dat weet ik zeker. Ik moest wel eens zijn hoofdartikelen opnemen, en daar was ik het vaak helemaal niet mee eens.

Nee, dan ben ik toch liever zelf schrijver, zodat ik kan zeggen wat ik zelf van de dingen vind. Hoewel het schrijverschap een heel zware opgave is. Er komt nog heel wat bij kijken. Mijn eerste boek is heel tegenstrijdig ontvangen. Margaretha Ferguson schreef dat het een schandaal was wat de AP nu uitgaf. Ze vond dat ik schreef als een schooljongen. 'Als hij niet een joods jongetje was geweest, had hij geen uitgever gevonden.' Maar Willem van Manen schreef juist dat het een absolute must was voor alle generaties, dat het ergens tussen Marga Minco en Anne Frank in lag.'

Ben je nu uitgeschreven over je joodse kinderjaren?

‘Ik dacht het wel. Het is moeilijk om dat absoluut te zeggen. Ik heb nog wel een paar herinneringen. Ik draag de herinnering aan mijn eigen jeugd altijd met me mee. Na de oorlog heeft het jood-zijn een ander aspect gekregen, dat van slachtoffer zijn, van verbijstering, van onvoorstelbaarheid. Hele families, midden in conflicten, in problemen, dat werd allemaal abrupt afgebroken. Het is moeilijk om daaruit te raken, vreselijk moeilijk, maar niet onmogelijk. Zonder analytische hulp was het me niet gelukt. Ik voelde me ontredderd, het is mijn schuld

dat ik de ramp niet heb kunnen tegenhouden, dat denk je, al weet je duizend keer beter. Het zijn heel reële dingen, de schuldgevoelens die erbij komen om alles weer op zijn goede plaats te krijgen. In *De kortste weg* schrijf ik over een conflict met mijn vader. Ik werkte in de schoenmakerij, en ik werd er min of meer weggepest, omdat ik het niet aankon. Dat moet je dan later maar verwerken. Normaal in het leven scheld je elkaar uit, soms zie je elkaar een paar jaar niet, maar in zo'n geval is het eigenlijk een verschrikking.'

Is het schrijven voor jou ook een poging om losse herinneringen, fragmenten uit je jeugd, een kader te geven?

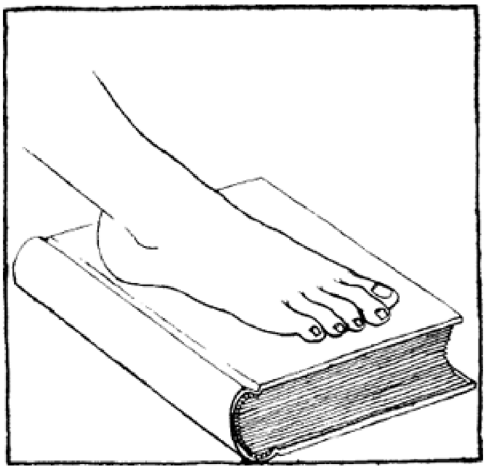
'Ook, het is een legpuzzel. Je probeert het verband te ontdekken tussen de verschillende stukjes herinnering.'

En een poging om het abrupte afscheid dat je van je familie moest nemen te overbruggen misschien?

'En een verantwoording ook. Dat stukje geweten dat ik van mijn vader heb gekregen werkt op die manier nog door. En daar herkennen veel mensen zich toch wel in. Die vrouw die belde dat ik haar een stuk van haar jeugd had teruggegeven, die man die zei dat ik zijn autobiografie had geschreven... Het schrijven van een boek als *Jullie is jodenvolk* is iets heel anders dan je inzetten voor de permanente revolutie. Van een stoere revolutionair werd ik weer een bang jodenjongetje.

Wij woonden in Tuindorp Oostzaan, een Amsterdamse arbeiderswijk met niet meer dan drie joodse gezinnen. Nou, daar moet je je zien te handhaven. Ik was driemaal in de week op het joodse schooltje, maar dat hield ik voor mijn vriendjes verborgen. Ik leefde als kind al een illegaal, verborgen bestaan, dat zie ik achteraf. Ik probeer mijn leven zelf ook een beetje te begrijpen, wat is schrijven anders dan een poging daartoe? Dat verklaart misschien ook die verzetsmentaliteit, het niet langer in het verborgene willen leven, het streven naar emancipatie om een groot woord te gebruiken. En waarom ik daarbij voor de revolutionaire beweging heb gekozen? Er zijn verschillende verklaringen: ik kom uit een joodse familie, waarvan de ene kant bezig was zich te emanciperen en de andere kant uit sjlemielen bestond. Het brave deel van de familie bestond uit oppassende sociaal-democraten. Daar zette ik me tegen af, er waren wel andere dingen, maar dit kwam er onherroepelijk bij, dat weet ik zeker.

Dat jood-zijn heeft mij een tijdlang niets gezegd, ik ben atheïst, ik geloof niet in een god of in rassen. Het is een historisch lot, zo zie ik het. De meeste mensen zagen het niet aan me, ik had er geen last van. Alleen die last van wat er in de oorlog is gebeurd, die is zwaar, aan verdriet, aan schuldgevoelens, ook de angst dat je er niet bijhoort, dat je losstaat van de maatschappij. Mijn schrijverschap is ook een poging om me van die last te bevrijden, dat blijkt wel uit mijn boeken. Maar ik schrijf ook om te begrijpen, en ook om te herdenken, het komt allemaal bij elkaar, het is alles. Het is ook niet toevallig dat ik pas láter ben gaan schrijven, ik heb het eerst moeten doormaken.'



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Eindnoten:

1. Hier werd een alinea weggelaten die betrekking heeft op de weglating aan het slot van het *Credo*. Beide passages waren voor mijn doel irrelevant.
2. Voor een goed begrip van het hier gestelde is het noodzakelijk de aanhef van mijn brief d.d. 3 februari 1981 aan Sal Santen te citeren: ‘Ik geloof dat ik toch een stuk pessimistischer ben dan jij, al schrijf jij dat je “optimistisch mensbeeld” “nu ook weer niet zo geweldig optimistisch is”, en zie jij de plicht tot inleveren uitsluitend in het kader van een nieuwe oorlogsvoorbereiding. Jouw optimisme, als ik het toch zo mag noemen, stoelt op de verwachting dat de socialistische beweging kans zou zien om een socialistische samenleving te stichten, de socialistische heilstaat misschien wel. Jij hebt je er jaren keihard voor ingezet, totdat de taak je te zwaar werd, wat je zelf als een falen beschouwt. Het lijkt wel of er in dat woord “falen” iets van spijt doorklinkt, alsof je je toch nog vereenzelvigt met de beweging waar je in 1967 officieel uitgestapt ben. Als mijn veronderstelling juist is, kan ik me dat heel goed voorstellen: de strijd voor sociale rechtvaardigheid (om het maar even te simplificeren; ik denk dat we aan simplificaties toch niet zullen ontkomen: we praten over niet minder dan Mens & Wereld) is een tijdlang niet een deel van, maar je héle leven is geweest, en te erkennen, achteraf, dat het een vergeefse strijd is geweest, betekent niet meer en niet minder dan de verloochening van je eigen bestaan. Waarmee niet gezegd wil zijn, dat ik vind dat jouw strijd, of de strijd voor sociale rechtvaardigheid in het algemeen, een vergeefse is. Ik zie alleen niet hoe “de wedloop tussen de revolutie en het imperialisme door ons (kan worden) gewonnen” (woorden die in de Haagse Post van 19.10.1974 werden toegeschreven aan Michel Raptis). Zelf geef je al aan - als antwoord op mijn vraag in hoeverre het socialisme een einde kan maken aan de heerschappij van multinationals en staatsbureaucraten - dat verwerkelijking van dit streven minder eenvoudig is dan het verwoorden ervan.’
3. Hier werd door mij anderhalf vel weggelaten.
4. In die brief waarop Sal Santen hier antwoordt, ontwikkelde ik de theorie dat hij pas zo laat met schrijven is begonnen omdat hij niet eerder met de verdrongen emoties uit zijn verleden wenste te worden geconfronteerd. ‘Zat er iets van escapisme in jouw inzet voor de wereldrevolutie, of juist het tegendeel?’ vroeg ik. ‘Factoren die voor de escapisme-theorie pleiten (-) zijn jouw uitlatingen dat je je in de beweging nooit echt gelukkig hebt gevoeld, het feit dat je je wezenlijke aanleg - het schrijven - hebt moeten onderdrukken, en het feit dat je nadat je je uit de beweging hebt teruggetrokken door een periode van persoonlijke crisis bent gegaan.’
5. Santen reageert op de volgende passage in mijn brief d.d. 13 februari 1981: ‘In het verhaal “Sallie Wegloop” meen ik een parallel ontdekt te hebben met de manier waarop je bij de Vierde Internationale bent weggegaan. Vooral de vier woorden: “Nooit deed je genoeg.” stemden mij tot nadenken (blz. 41): ook hier werd een volledige inzet van je geëist, maar ook hier was de werkelijke reden van je “weglopen” een persoonlijke: niet het feit dat je nooit genoeg deed, maar dat de zoon van Guus “je” (ik weet natuurlijk niet of het verhaal honderd procent autobiografisch is) baas werd, met andere woorden: dat er over jouw gevoelens werd heengewalst, zoals Raptis en Mandel ook geen begrip hadden voor jouw situatie. Mocht deze voorstelling juist zijn, dan

doet zich de vraag voor of ook hier niet sprake is van een vorm van escapisme. Ook in het aan "Sallie Wegloop" voorafgaande verhaal, "Kinderdief", zou je de manier waarop de ik zich aan zijn verantwoordelijkheid onttrekt door de gezochte jongen te laten lopen kunnen opvatten als escapisme, misschien te verklaren door een opmerking in weer en ander verhaal: "De Rode Burcht": "Maar ik kon het niet verdragen, een chef boven je (enz.)" (blz. 83), met andere woorden: deze ik wenst alleen verantwoordelijkheid te dragen voor dingen die hij met zijn eigen geweten in overeenstemming kan brengen (enz.).'

6. Hieraan voorafgaand schreef Santen me een brief waarin hij mij informeerde over zijn gezondheidstoestand. Hij verzocht me in brief 4 een aantal correcties aan te brengen. De weggelaten passage in brief 5 betreft eveneens mededelingen over zijn gezondheid.

Jacques Kruithof
De afstand tot de afstand
Het proza van Ger Verrips

Louis Paul Boon, die een schrijver uit één stuk was, heeft zijn ‘boontje’ eens laten opmerken: ‘we schrijven allen slechts 1 roman in ons leven: onze eigene roman’. Voor hemzelf gaat dat zonder meer op. Vrijwel alles wat hij geschreven heeft, laat zich in en om het dubbele meesterwerk *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* voegen; met sommige boeken heeft Boon dat trouwens eigenhandig al gedaan[1]. Zo gezien, wordt zijn oeuvre één reusachtige roman, van Proustiaanse omvang, die tegelijk het levenswerk en het levensverhaal van ‘boontje’, èn de ‘officieuze’ geschiedenis van de stad Aalst vormt.

De eenheid van Boons werk is een heel andere dan bij voorbeeld die in het oeuvre van Willem Frederik Hermans, van wie de uitspraak dat hij steeds hetzelfde boek schrijft, een gevleugeld woord lijkt te worden. Hermans repeteert: hij begint telkens met andere figuren en locaties van voren af aan, met een gelijke verhaalgang en onveranderlijke thematiek. Boon daarentegen cumuleerde: ieder nieuw geschrift vervolledigde die ‘eigene roman’, en wijzigde het zicht op wat in de stapeling vooraf ging.

Ger Verrips lijkt me een schrijver van het type-Boon. Misschien is het ietwat overijld, dat na vijf boeken reeds te zeggen, maar de homogeniteit ervan rechtvaardigt het vermoeden dat zijn schrijverschap niet zo gauw een erg afwijkende richting zal inslaan.

Minstens vier van Verrips' boeken laten zich gemakkelijk tot één geheel smeden. Het meest krasse voorbeeld daarvan: de novelle *Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt* (1974) wordt in luttele bladzijden uit de roman *Met andere ogen* (1979) opnieuw verteld. In beide gevallen luistert de hoofdpersoon naar de naam Jeroen van Rossen; in *Nathalie* (1974) en *Witte gezichten* (1976) is hij respectievelijk Maarten Holden en Mees Fisset gedoopt. Niettemin scheer ik deze figuren in het vervolg over een kam: als verteller en als personage zijn ze moeiteloos met elkaar te vereenzelvigen. Het valt ten overvloede nog enigszins te beredeneren dat *Een vrouw alleen* (1975) in het ensemble past als een verhaal dat de geschiedenis van die ‘geprolongeerde’ hoofdpersoon completeert[2].

De hechtheid van Boons magnum opus berust overigens op veel meer dan het autobiografische en historische materiaal dat ik hierboven heb aangestipt. Boon was een in menig opzicht gedreven schrijver, die vol verbeten woede, in wanhoop, ironie, zelfspot, of met welke emotie dan ook, van de overgeleverde vormen van roman en relaas bar weinig heel gelaten heeft. Voor wat hij te vertellen had, schoot elk oud en ‘goed’ gebruik te kort.

Daarvan is bij Verrips niets te vinden. Zijn gehele werk berust op een fundamenteel vertrouwen in de traditionele manier van vertellen in de eerste persoon enkelvoud, waar de mémoires het schoolvoorbeeld van zijn. Zijn ik-figuren nemen hoofd voor hoofd het woord vanuit een betrekkelijke gemoedsrust, gevolg van de afstand die zij bewaren tot de gebeurtenissen, de personen, en hun vroegere zelf, en tot het verslag dat zij daarvan doen. Verlegging van literaire grenzen en buitensporige proefnemingen met de romanvorm komen daar uiteraard niet aan te pas; in dit opzicht is Verrips dan weer een tegenpool van Boon, die juist aan de solide positie van de verteller getornd heeft[3].

In *Witte gezichten* staat een passage die, op lichtelijk naïeve wijze, de fiducie in het conventionele relaas vertolkt:

Goede verhalen moesten netwerken van tere suggesties zijn, waarmee de lezers uit de stroom van hun eigen ervaringen wat schoonheid en waarheid zouden moeten kunnen opvissen; romans moesten als verre reizen zijn die je ongekende uitzichten boden of nauwelijks vermoede toestanden lieten zien en je moest er mensen in ontmoeten waar je meer van wilde weten en die je zonder reis of roman nooit zou hebben leren kennen'.

Die uitzichten, toestanden en mensen vormen, zoals dat in een middeleeuwse poëtica heette, de *matière*, de stof waar Verrips zich van bedient. Zijn 'netwerken' staan voor de keer op keer gebezigde *conjoincture*: de ordening van het materiaal en de opbouw van het verhaal. Ten slotte belichaamt het werk een *sens*, een zin of betekenis, die allicht in 'schoonheid en waarheid' gezocht moet worden. Over deze drie aspecten zal ik hierna wat uitweiden - een twintigste-eeuwse verteller bekeken zoals een der 'uitvinders' van de roman het eertijds gedaan zou hebben: Chrétien de Troyes, wiens begrippen ik zoëven overnam[4].

1

De *stof* van Verrips' werk laat zich kortweg omschrijven als: de levensloop van zijn hoofdpersoon, die, zoals gezegd, ondanks zijn pseudoniemen herkenbaar blijft. Ongetwijfeld mag een belangrijk deel van deze stof als autobiografisch beschouwd worden. De roman *Met andere ogen*, die van het aangeduide kwartet het grootst is opgezet, biedt een terugblik op de afgelegde weg: de jeugd, in een gereformeerd en burgerlijk milieu doorgebracht, gedurende de oorlogsjaren en de daarop volgende diensttijd afgesloten; de ontwikkeling naar een linkse levensbeschouwing, die uitmondt in het lidmaatschap van de communistische partij; het latere leven, dat tamelijk summier afgehandeld wordt: een loopbaan als journalist, de breuk met de CPN, de keuze voor het verhoudingsgewijs onafhankelijke bestaan als schrijver en intellectueel.

Verrips' hoofdfiguur heeft dus tweemaal met een theologie gebroken: eerst de Drieëenheid afgezworen die Calvijn, en vervolgens de troika (Marx, Engels, Lenin) die Stalin hem wilde opdringen. Ten leste bepaalde hij zijn keuze op de positie van de 'filosoof': de plek terzijde van alle dogmatiek die sinds Abélard[5] een vrijplaats heeft betekend voor wie wil 'twijfelen en doordenken, kennis en begrip vergaren, generatie na generatie, eeuw na eeuw, duizenden jaren na duizenden jaren', zoals het tegen het einde van *Witte gezichten* heet. Oftewel: het werk van Ger Verrips geeft een ontwikkeling weer, die als groei en loutering valt op te vatten, van het werkende naar het beschouwelijke leven, van *arma* naar *litterae*, van de politiek (via de journalistiek) naar het schrijverschap.

Nu wemelt de na-oorlogse Nederlands-talige literatuur van de auteurs die het met een gereformeerd verleden te kwaad (gehad) hebben: Wolkers, Biesheuvel, Siebelink, 't Hart, Polet, of die met de orthodoxie van een ander nest handgemeen geraakt zijn: Van het Reve, Geeraerts, Robberechts. Daar

hebben we dan Verrips niet meer bij nodig, kun je denken, maar dat zou onbillijk zijn. Het gaat hier om een schrijver die zich niet vlot in het gelid laat zetten, en die er een heel bijzondere manier van verslag uitbrengen op na houdt - een eigen stijl van *nabetrachting.*

In elk boek van Verrips treden figuren naast en met de hoofdpersoon op de voorgrond: de moeder (vooral in *Nathalie*), de vader (speciaal in *Met andere ogen*), een oom van moederskant (onder verschillende namen in beide romans) die als ‘donor’ optreedt en het gezichtsveld van de ik-figuur verruimt; in *Witte gezichten* de geëmigreerde jeugdvriend Sander of Alec, en in *Een vrouw alleen* naast de moeder en de echtgenoot van de hoofdpersoon een reeks van mensen die in haar leven een rol hebben gespeeld. Strijk en zet komen daar nog allerhande nevenfiguren bij. Verhalen van en over met name de moeder ontsluiten een verleden van vóór de eigen herinnering; documenten (aantekeningen van een voormalige nazi-officier, bandopnamen van genoemde jeugdvriend) maken de ‘skoop’ van het verhaal nog breder.

Deze opvallende aandacht voor anderen behoedt Verrips' werk voor het egocentrische en verongelijkte dat bij het omzien naar een ‘theologisch’ verleden zo voor de hand ligt. Dat heeft vanzelfsprekend veel te maken met het gekozen perspectief: de bezonken vertelling, lange jaren na dato, die het ‘tout comprendre, c'est tout pardonner’ vereenvoudigt. Doordat de ik-figuur zijn lotgevallen gedurig met die van anderen (de familiegeschiedenis) en met historische en politieke veranderingen verbindt, zonder zijn indertijd ingenomen standpunt ooit te verheimelijken, winnen zijn particuliere besognes voor de lezer aanzienlijk aan belang. Een vergelijkbare verruiming van het ik-perspectief valt aan te wijzen bij auteurs als Paul de Wispelaere (*Tussen tuin en wereld*, 1979) en Walter van den Broeck (*Aantekeningen van een stambewaarder*, 1977), die Boon natuurlijk langer kennen dan vandaag.

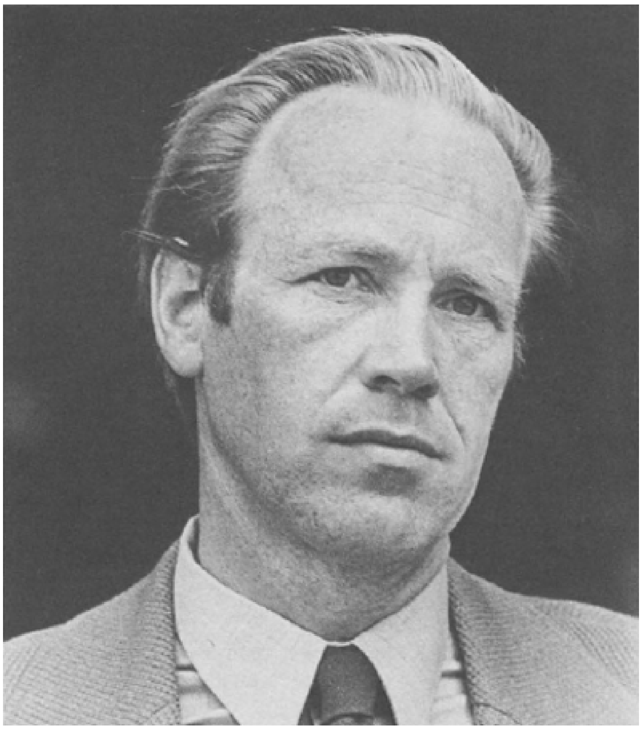
Verrips is een schrijver die, op zoek naar de verloren tijd, beseft dat weliswaar het persoonlijke onherroepelijk verleden is geworden, maar het politieke slechts zijn actualiteit, en niets van zijn geldigheid is kwijt geraakt. Voor zover de biografie van zijn personages dan een persoonlijke doorsnede van de politieke lotswissel vormt, heeft ze betekenis voor elke lezer die te eniger tijd het eigen nest de rug heeft toegekeerd.

2

De *opbouw* van alle vijf boeken die Ger Verrips op het ogenblik op zijn naam heeft staan, wordt bepaald door de verteller. Zoals men van het naturalisme (in het bijzonder dan het werk van Emile Zola) kan volhouden dat de beschrijving van de ruimte er de kern van uitmaakt, zo kun je van dit werk vaststellen dat het stoelt op de herinnering.

Ieder verhaal wordt in de ik-vorm verteld. Steevast is de aanleiding een ingrijpende verstoring van de dagelijkse orde: in *Nathalie* het overlijden van achtereenvolgens de vader en de moeder, in *Witte gezichten* eerst een galblaasoperatie, dan het ontslag bij de krant, in *Met andere ogen* nogmaals de dood van de vader. De novelle *Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt* staat hier buiten (hoewel de militaire dienst met de orde van het eigen leven uiteraard ook korte metten maakt); de ‘uitbijter’ *Een vrouw alleen* hoort er uitdrukkelijk wel bij. (Volledigheidshalve moet ik nog zeggen dat in *Witte gezichten* de ‘ordeverstoring’ nog wat ingewikkelder is: het huwelijk van

de hoofdpersoon is op een dood punt aangeland, doodsangst en vervreemding helpen mede het verleden oproepen, en het kaalscheren voor de operatie herstelt een jeugdig voorkomen: een bij Verrips zeldzame literaire symboliek.)



Ger Verrips (foto: Steye Raviez).

Merkwaardig is nu dat het verslag van de ordeverstoring, en van de reflectie die erdoor wordt uitgelokt, niet heet van de naald wordt gedaan. In de romantheorie maakt men sedert jaar en dag een onderscheid tussen het *vertellende ik* en het *belevende ik*, maar het proza van Verrips laat zich daar niet zo maar mee beschrijven. *Een vrouw alleen* opent met de zinsnede: ‘Ik herinner me nog dat ik verwonderd om me heen keek...’, *Met andere ogen* besluit het eerste hoofdstuk (waarin het doodsbericht) met: ‘Sedertdien bleef ik me afvragen...’, en de voorlaatste alinea van *Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt* begon al met de woorden: ‘Later, veel later...’.

De lezer van Verrips heeft telkenmale met drie ‘ikken’ van doen: de handelende en belevende ‘ik’ van destijds (die ik de *jongste* zal noemen), die ‘ik’ zoals hij in latere jaren uit een ordeverstoring, conflict of episode te voorschijn is gekomen (dus: de *middelste*), en ten slotte de ‘ik’ die het verhaal van hun beider Werdegang doet (dat is, het behoeft geen betoog, de *oudste* en de wijste). Het heeft veel weg van de drie broers in het sprookje, maar in het geval van Verrips trekt de oudste aan het langste eind: de verteller neemt een dubbele afstand tot het verleden in acht, en blijft voor de lezer buiten schot.

Toch is zíjn invalshoek voor het relaas beslissend: door te vertellen bakent hij zijn positie af, en door de wijze waarop bepaalt hij het perspectief van de lezer. Hij laat de revue passeren wat geweest is (de ‘ikken’ die hij eens geweest is), maar zonder in den brede in te gaan op het tijdsverloop tussen de ordeverstoring die hem het verhaal ingaf, en de plek waar hij tegenwoordig staat. De oudste ik beperkt zich moedwillig tot de levensloop van zijn twee jongere ‘broer's, en laat (anders weer dan Boon, of liever: boontje) het achterste van zijn tong niet zien.

Dat houdt stellig verband met de vooraanstaande plaats die in Verrips' werk aan andere personages dan de ik-figuur wordt toegekend. Ook in dit opzicht staat de romantheorie met de mond vol tanden: er wordt slechts verschil gemaakt tussen het verhaal met een overheersende, terug kijkende verteller, tevens hoofdpersoon, en het ooggetuigeverslag van een ‘secundaire’ ik (zie *De onrustzaaier* van Willem

G. van Maanen, 1954, of sommige verhalen van F.C. Terborgh), die een ander personage in de hoofdrol naar voren schuift.

De drieledige ik-figuren van Ger Verrips houden tussen beide theoretische 'ikken' het midden. Het duidelijkst is dat

in *Nathalie*, waar de gelijknamige moeder, die honderduit vertelt, veel beter uit de verf komt dan de zoon die het verhaal als geheel voor zijn rekening neemt. Ik durf niet te beweren dat in Verrips' werk de ik-figuur geen hoofdpersoon is, maar het heeft er soms de schijn van: deze boeken zijn *tweepolig* of *meerpolig* van opzet. Het veranderingsproces dat de 'held' doormaakt, houdt voortdurend verband met personages die er voor de lezer zeker niet minder toe doen, waar integendeel zijn aandacht onophoudelijk op gevestigd wordt. Wel heeft de verteller de neiging om naarmate het boek vordert, zijn ik-figuur boven de overige te bevoorrechten: inkeer is het resultaat van uitzicht.

(Ik vind het curieus dat dit onzelfzuchtige ik-perspectief een verhaal kan opleveren dat haast even breed en vol is als sommige werken van Couperus en zijn tijdgenoten, die zich van een neutraal-alwetende verteltrant bedienden, zoals dat heet: de dramatis personae zijn tot op zekere hoogte gelijkberechtigd, ofschoon ze door één stemhebbend en stemgevend bewustzijn worden voorgesteld. Recentelijk hebben Doeschka Meijsing (in *Tijger, tijger!* van 1980) en Cees Nooteboom (*Rituelen*, eveneens 1980) een soortgelijk 'meervoudig ik-perspectief' ontwikkeld; daar valt voor lezers heel wat aan te beleven.)

Onmiskenbaar komt de verteller in *Met andere ogen* het meest aan zijn trekken als 'primair ik': in dat boek zijn de vorige ook vervat, of wordt hun een plaats gewezen in het groeiende oeuvre. Het minst is dat het geval in *Witte gezichten*: de tegenpool Alec, die toch geen buitengewoon belangwekkend mens is, het wel erg journalistieke reisverslag over de Verenigde Staten en Mexico, en tè veel uitleg over de mankementen van de theologie (zie blzz. 151-152) overvleugelen de verteller. Het lijkt wel of de oudste zoon hier gevaarlijk dicht bij zichzelf komt, en krampachtig niets wil verraden.

In *Een vrouw alleen* heeft de lezer dan met een volstrekt andere belevende ik te maken, maar met dezelfde vertellers-hebbelijkheden: een jonge, Joodse vrouw (halfjoodse, zou je eigenlijk moeten zeggen, maar ik druk me ongaarne in het jargon van de beulen uit) blikt op haar leven (en dat van haar moeder) terug wanneer haar echtgenoot voor enige tijd buitenslands verblijft; pas twintig jaar later, als ze zich realiseert dat ze nu de leeftijd van haar omgebrachte moeder heeft bereikt, brengt ze daar bericht over uit.

Aanzet is dus iedere keer een interruptie in het verstrijken van de tijd: eerst de pen op de neus, en later de pen op papier. Uit het vanzelfsprekende leven gerukt, moet de hoofdpersoon nolens volens de balans opmaken, en de verdubbelde afstand in de tijd garandeert het evenwicht. In dit opzicht vertoont Verrips gelijkenis met A. Koolhaas die, met een heel ander soort vertelafstand, ook steeds uitgaat van een calamiteit die het verleden virulent maakt; voor beiden geldt trouwens: geen Nederlandse schrijver of hij heeft Vestdijk achter de kiezen.

3

De *zin* van wat Verrips schrijft, ligt grotendeels verborgen in het oudste ik, dat in zijn verhalen aan de touwtjes trekt. Van diens fysionomie valt veel minder te vertellen dan van de personages, zijn vroegere 'ikken' inbegrepen, die hij voor het lezend oog laat paraderen. Hij is een heel persoonlijke geschiedschrijver, die door de grote afstand tot het voorgevallene, een uiterst onbevangen en integere indruk vestigt: een literair arrangement natuurlijk, net als dat innemende 'boontje'. Ik heb hem

hiervoor als schrijver en intellectueel bestempeld, maar als zodanig is hij weer een buitenbeentje onder de huidige auteurs van het ik-verhaal.

Verrips' verteller is een intellectueel zonder literatuur. Nergens kun je merken dat andere boeken dan politieke teksten hem (of haar) hebben beïnvloed. 'Ik had werkelijk nooit iets met literatuur te maken gehad', verluidt het in *Witte gezichten*, en alleen in *Nathalie* wordt tussen neus en lippen door een leraar Frans lof toegezwaaid omdat hij 'echte literatuur' in de klas bracht.

Daarbij past uitstekend dat die verteller kennelijk wars is van franje, van literaire opschik in zijn stijl, en zich nimmer bedient van opzichtige 'kunstgrepen' in de structuur, zoals Sjklovski[6] ze noemt. De tekst richt de aandacht niet op zichzelf, is bescheiden; het verhaal van de jongste en de middelste ik ontvouwt zich haast lineair als het leven zelf, nadat de aanleiding gegeven en weer terug genomen is (zo zet *Met andere ogen* met het sterven van de vader in, maar dat personage verliest allengs aan belang).

De verteller heeft buitendien maar sporadisch een boodschap aan zijn publiek buiten het verhaal om. 'Maar zoals nood soms leert bidden, zo leidt bidden dat vergeefs blijft soms tot beter opletten' - nadat het voegwoord er af is geknipt, kan dit gelden als een van de weinige zinnen die je bij wijze van aforisme uit Verrips' werk kunt lichten. Ook hierin lijkt hij op Koolhaas, en ook dit siert hem. Een 'zin' die er duimendik bovenop ligt, wordt tendens en onzin.

Er zijn nog wel een paar dingen over de onzichtbare verteller op te merken. Hij geeft een beeld van de laatste decennia dat onvermijdelijk subjectief is, doordat het bestaat uit lijnen die hij in zijn eigen leven trekt, maar waarin een jonger ik nauwgezet en zo goed en zo kwaad als het ging, een weg heeft gezocht die hij (of zij) kon verantwoorden. Tussen privé-leven en politiek of geschiedenis bestaat geen wezenlijk verschil (in de lijn van bij voorbeeld Du Perron); enkel de oudste ik, die 'filosoof' geworden is, blijft buiten het gewoel, en achter de schermen.

De titels die Verrips voor zijn boeken heeft uitgezocht, zijn stuk voor stuk neutraal, bijna nietszeggend voor wie ze in de winkel uit de kast pakt. Maar *Met andere ogen* is karakteristiek voor zijn visie: ik dacht toen, ik dacht later, ik denk nu. Hij hoeft niet om te zien in wrok (wat zou inhouden dat hij nog altijd aan zijn broertjes vast zit); de lijnen in zijn leven blijken geen systeem te vormen, zodat hij de ruimte heeft.

Men kan zich die laatste ik, die ook maar een voorlopige is, dus wel enigermate voorstellen. In een wankel evenwicht tussen afstand en betrokkenheid, daardoor geneigd de emotie in het verleden te localiseren, relativerend, mild, bezonnen. Ger Verrips is, bij wijze van spreken, begonnen waar Wolkers in *Terug naar Oegstgeest* geëindigd is, en hij heeft er de literaire triomf niet voor nodig gehad, die dàt boek ook is. Kortom: een zachtmoedige die zich niet in de luren laat leggen.

februari 1981

Eindnoten:

1 Zie in dit verband: Paul de Wispelaere, *Aantekeningen met betrekking tot Jan de Lichte.* In: Maatstaf 28 (1980), nr 5/6. Blzz. 80-92. Over de aanpassing van *Mijn kleine oorlog* heb ik het gehad in Raster (1977), 2 Blzz. 27-30.

2 De hoofdfiguur trouwt volgens *Nathalie* een Joodse vrouw; de echtgenoot van Judith (in *Een vrouw alleen*) maakt een reis naar Tsjechoslowakije nog tijdens de Koude Oorlog. Judith noemt haar 'betere ik' Ruth, en zo heet de vrouw in *Nathalie* dan ook. De hoofdpersoon van Verrips laat veel van zijn latere en huwelijksleven in het duister; het staat de lezer dus vrij deze roman in de andere te interpoleren.

3 Zie daaromtrent mijn artikel in Raster (noot 1); er is vanzelf wel meer over geschreven.

4 Ik hoop dat ik u nieuwsgierig maak: zie Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale.* Paris 1972. Blzz. 362 vv.

5 Abélard heeft nog heel wat gedurfder zaken op zijn conto dan met Héloïse vrijen; zie Jacques Verger, *Universiteiten in de middeleeuwen.* Bussum 1978. Passim.

6 De schrijver Victor Sjklovski behoorde tot de zogenaamde Russische Formalisten; hij definieert terecht de 'inhoud' van een literair werk als het resultaat van de 'kunstgrepen' of schrijfwijzen van de verteller. Iemand die, als Ger Verrips, zo 'gewoon' mogelijk doet, speelt niet minder met zijn lezers dan de meest experimentele auteur; hij stelt ze vanzelfsprekend wel meer op hun gemak.

Prikkeling, tegenspraak, krasse meningen, dat is waar ik behoefte aan heb
Wim Sanders in gesprek met Ger Verrips

Ger Verrips (1928) debuteerde in 1973 bij Elsevier met *Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt.* (In 1980 verfilmd door Olga Madsen onder de titel *Gekkenbriefje* en in datzelfde jaar uitgezonden door de N.O.S.) Bij dezelfde uitgever verschenen de jaren daarop de romans *Nathalie*, *Een vrouw alleen* en *Witte gezichten. Nathalie* en *Een vrouw alleen* werden voor de VARA omgewerkt tot hoorspelen, terwijl Verrips nadien ook nog enige oorspronkelijke werken voor radio heeft geschreven. In 1979 verscheen De Arbeiderspers zijn tot nu toe laatste roman *Met andere ogen.* Verrips publiceerde ook enig werk in Maatstaf en Socialisme & democratie, en enige weken geleden mocht hij de kleurenbijlage van Vrij Nederland vullen met een groot artikel over de CPN. Dit jaar zal bij De Arbeiderspers een gewijzigde herdruk van *Witte gezichten* verschijnen, terwijl de VARA zijn t.v.-stuk *Buigen of barsten* in productie heeft genomen.

Wat me opviel in allerlei kritieken, is dat je duidelijk ondergebracht wordt onder de noemer realisme. Er staat zelfs ergens: 'Dit boek is niet als de werkelijkheid, maar het is de werkelijkheid.' Wat vind je daar zelf van?

Het onderscheiden van stromingen in de literatuur is zinvol in het kader van geschiedschrijving en wetenschappelijk onderzoek. Met betrekking tot de eigentijdse literatuur zijn dergelijke indelingen al gauw oppervlakkig en voorbarig. Ze beantwoorden aan behoeften van gemakzuchtige critici en leraren. Vooral beginnende auteurs moeten gepieker over hun plaats in en tussen dergelijke stromingen schuwen als de pest. Ik kan me voorstellen dat sommige schrijvers het ambacht onder de knie krijgen door zich een zekere tijd strak aan geijkte thema's of schema's te houden. Maar in het algemeen is de literatuur er meer mee gediend als wij ons zo vrij mogelijk bewegen. Begrijp me goed, ik vind realisme geen ondeugd. Ik verdiep me in de werkelijkheid, ik probeer dat althans. Ik neem haar als uitgangspunt, ik tracht haar te begrijpen. Ik behoor niet tot degenen die menen dat het niet om de werkelijkheid gaat in de literatuur, maar om de vorm. Ook de meest bizar aandoende, groteske, surrealistische verbeeldingen kunnen de lezers alleen aanspreken doordat ze gewaarwordingen, ervaringen en herinneringen wakker roepen die aan de werkelijkheid zijn ontleend. Ze worden in verbeeldingen soms aangescherpt, uitvergroot en vertekend. Of ze corrigeren de vage, vertekende beelden die wij zonder het literaire werk van onszelf en anderen hadden! Maar of het nu om de schrijver of om de lezer van een roman gaat, beiden zijn door middel van het verhaal in feite spelenderwijs op zoek naar meer werkelijkheidszin. Zelfs al is het slechts om spel met de taal te doen.

De werkelijkheid wordt niet gekopieerd. Elk kunstwerk berust op een bepaalde visie op de werkelijkheid, op een keus van wat wel en wat niet, of nauwelijks, van belang is. Wie beschrijft selecteert en die selectie is het essentiële moment. Een mooi voorbeeld van Wim Sonneveld: wie een vaas maakt, kan dat op miljoenen manieren doen, maar de kunstenaar kiest niet voor niets die ene glooiing in de hals en niet een van al die andere. Hij heeft zijn idee van die vaas. Zo bepalen schrijvers zich niet voor niets tot enkele momenten in het doen en laten van de personages die hun verhalen bevolken en zich niet toevallig tot bepaalde eigenschappen, gevoelens en uiterlijkheden wanneer zij over hen schrijven. Aan die keus kun je de kijk van de schrijver op de werkelijkheid afleiden.

Ik vroeg het, omdat dat realisme in mijn ogen een middel is om andere dingen aan de orde te stellen, en het lijkt me niet leuk om op een bepaalde manier je diepste wezen bloot te leggen en dan te bemerken dat het onder zo'n eenvoudige noemer wordt gebracht.

Het doet mij weinig of anderen mijn werk realistisch, optimistisch of pessimistisch vinden. Wat kan ik met dergelijke kwalificaties doen? Ik heb te maken met wat ik zelf vertellen wil.

Zou je je dan willen kwalificeren als verteller?

Dat lijkt mij een ondoordacht onderscheid. Elke goede vertelling zegt iets. Over mensen, ideeën, toestanden. Ze spreekt misschien niet iedereen aan. Maar dat overkomt schrijvers die niets te vertellen hebben maar wel iets te zeggen ook wel eens.

Er zitten door al je boeken dingen die gelijksoortig zijn, waaruit blijkt dat ze opgebouwd zijn als een zoeken: De vaderfiguur komt regelmatig terug, de moeder, de ik-personen lijken veel op elkaar.

Ik ben me er wel van bewust dat bepaalde thema's en types telkens weer terugkeren. Wie zowel in de literaire techniek als in de karakterkunde thuis zijn, herkennen bij alle schrijvers vaste patronen en vaste thema's. Dat zijn vaak projecties van hun, veelal onbewust gebleven, problemen. Ik denk overigens dat zo iets voor de lezende mensen ook geldt. Ik twijfel er niet aan dat ook bij mij vaste thema's en projecties zijn te ontdekken. Mijn eerste verhaal, dat ik schreef toen ik zeventien jaar was, ging over het thema vaderlandsliefde en beschreef de dilemma's van een politieke vluchtelingen een democratisch-gezinde politie-officier na de machtsgreep van een dictator in een van de Balkanlanden. Het was een heel lang verhaal, ik schreef het tijdens mijn eindexamen HBS als opstel voor Nederlands.

Vergeleken met de visie die ik nu op dat onderwerp heb, zal het wel een naïef en simplistisch verhaal zijn geweest. Maar ik

denk niet dat ik nu zuiver en onbevangen de gevoelens van een jongere erover zou kunnen uiten. Vooral wanneer je aan mijn laatste boek, *Met andere ogen*, denkt, zie je dat het thema van toen mij nog steeds bezig houdt. Ik denk dat ik ook wel weet waarom. Maar waarschijnlijk kun je dat beter pas begrijpen als je je verhalen afhebt dan voor je eraan begint. Ik denk niet dat je nog de fut op zou brengen om ze te schrijven. Alleen wanneer ik klem zit, opeens niet verder kan, denk ik wel over dergelijke aspecten van het werk wat dieper door. Tot ik er weer uit ben.

Je gebruikt die figuren en thema's dus niet bewust meerdere keren?
Ik heb op verzoek van de VARA indertijd een hoorspelserie geschreven gebaseerd op mijn roman *Nathalie.* Toen ik daaraan begon stond het me tegen mezelf te herhalen. Ik heb de Nathalie uit de roman toen als model beschouwd. Waarom niet? Schilders gebruiken eenzelfde model soms ook voor zeer verschillende portretten. Ik heb Nathalies levensloop en ook een aantal karaktertrekken onveranderd gelaten, maar ook andere kanten aan haar laten zien dan in het boek aandacht kregen.

Maar in het algemeen is dat onderzoeken niet je eerste prikkel tot schrijven?
Ik schrijf omdat ik graag een interessant verhaal wil vertellen. Het is tegelijkertijd een spelenderwijs onderzoeken van de werkelijkheid door middel van de verbeelding. Dat doet de lezer ook! In feite zijn we in de literatuur op zoek naar meer realiteitszin omtrent ons bestaan en onze mogelijkheden. Maar er zijn natuurlijk ook momenten dat het je om niet meer dan om verstrooiing is te doen. En soms gaat het alleen om geld. Maar er bestaat geen enkel verband tussen het motief waarmee een schrijver zich aan zijn werk zet en het resultaat naderhand. De edelste drijfveren kunnen tot kitsch leiden, de meest platvloerse tot meesterwerken.

Heb je voor het schrijven begint al in je hoofd hoe het verhaal zich zal ontwikkelen en hoe de personages eruitzien?
Een verhaal is bij mij nooit ‘klaar’ als ik er aan begin. Ik heb een vrij duidelijk beeld van de mensen over wie het gaat. Maar er blijven allerlei verrassingen mogelijk.

Bij Met andere ogen *had ik sterk het gevoel dat die Gestapo-officier er later ingevoegd was om door middel van hem een andere kant van de geschiedenis te kunnen belichten.*
Nee, van het begin af aan heb ik de Gestapo-officier als een van de belangrijke figuren van het verhaal gezien. Hij is niet alleen de man die de historische decors plaatst waartussen het verhaal zich afspeelt. Zijn voor ons zeer ongewone kijk op wat er in de jaren '30 in Duitsland gebeurde, plaatst het in een andere belichting. Dat dwingt de lezer - en de schrijver natuurlijk - zich los te maken van de geijkte voorstellingen en er over na te denken. Dat effect wordt nog verstrekt doordat de documenten en dagboekfragmenten van deze Gestapo-man zijn geselecteerd door een communistische journalist die aan zijn partij en zijn overtuigingen is gaan twijfelen. Ik ben van mening dat er enkele ernstige vraagtekens moeten worden geplaatst bij de gangbare kijk op het ontstaan van Hitler-Duitsland. Deze roman is echter de eerste plaats een verhaal over vier zeer verschillende figuren die elk op hun eigen merites bij dragen tot het beeld van die tijd. En van de gedachten van wie toen moeilijke keuzen moesten maken. De Gestapo-officier heeft me wel enige problemen bezorgd bij de opzet van het boek. Aanvankelijk kwam hij in hoofdstuk II al aan het woord, maar ik vreesde dat de lezer zich daar overdonderd zou voelen door grote fragmenten over Duitsland in de jaren '30. Ik heb daarom de eerste twee

hoofdstukken waarin de Gestapo-man optreedt samengevoegd tot het huidige hoofdstuk III.

Ik kan mensen niet in een maatschappelijk vacuum zien

Ik proef bij jou een wat maatschappelijker opstelling dan bij de meeste andere schrijvers hier ter lande.

Ik bezie mensen nooit zonder maatschappelijke achtergronden. Ik kan het niet. Er is een tijd geweest waarin mensen in de literatuur altijd geslachtsloos werden verbeeld en de sexualiteit er eenvoudig niet bestond. Die tijd is voorbij. Je kunt je afvragen of de sexualiteit wel zo belangrijk is als je zou denken als je het leven via de Nederlandse literatuur van de afgelopen twintig jaar zou willen leren kennen, maar aan het volstrekt negeren van deze kant van het bestaan is een eind gekomen. Ik vind het beschouwen van mensen alsof ze in een maatschappelijk vacuüm leven even onzinnig als het veronachtzamen van hun klieren voor interne secretie. Gevoelens, gedachten, gedragingen en onderlinge betrekkingen liggen goeddeels vast door de maatschappelijke situatie waarin we mensen verkeren en de ervaringen die we daarin hebben opgedaan. Hoe zou ik een beeld van Nathalie hebben kunnen geven zonder daarbij te betrekken dat zij van oorsprong Duitse was en als jong meisje een wereldoorlog meemaakte? Moet ik me daarbij niet afvragen hoe ze dat heeft ervaren, welke sporen het naliet, waar ze nog wel mee bezig blijft en wat ze allang heeft vergeten? Hoe zou ik een figuur als Jeroen van Jossen waar kunnen maken als ik zijn persoonlijke problemen losmaakte van die waarvoor de maatschappij, de politieke situatie van het ogenblik hem tijdens de bezetting, de oorlog met Indonesië en de jaren '50 plaatsten? Los van hun maatschappelijke omgeving worden alle mensen voor mij schimmen. Een schimmenspel kan fascinerend zijn, maar de mogelijkheden van de literatuur, en vooral van de roman, zijn veel rijker. Het gaat erom daarvan zo ruim mogelijk gebruik te maken.

Ja, maar volgens mij is het ook een schrijversmotief. De tijd die beschreven is vaak van begin dertiger tot eind vijftiger jaren. De personen zijn wel interessant, maar die tijd - en dan met name als het zich in Duitsland afspeelt - is ook een fascinatie, lijkt me.

Ik ben niet verankerd in dat thema. Het ligt voor de hand dat ik me met die periode en met Duitsland in het bijzonder bezig houd. Niet alleen omdat ik er misschien iets meer mee te maken heb gehad dan andere schrijvers. Ik heb daar voor de oorlog familie gekend. Wij hadden thuis al vanaf 1934 politieke vluchtelingen over de vloer. Maar vooral omdat ik van mening ben dat je de geschiedenis van de XX e eeuw en daarmee dus je eigen tijd, je eigen lot en dat van de mensen om je heen, niet kunt begrijpen, niet eens behoorlijk kunt bestuderen, zonder een behoorlijke kennis omtrent Duitsland. Daar lag het epicentrum van de grote schokken en bevingen in de korst van de maatschappij waarop wij leven. Daar ligt ook het terrein van de belangrijkste ideeënwerelden van nationalisme, democratie, socialisme en communisme. Dáár zijn de spanningen het grootst geweest en de botsingen bijzonder hard en ingrijpend. Maar een land als de Verenigde Staten fascineert me ook sterk. Zowel door de politieke en maatschappelijke problematiek als door het slag mensen dat ik er leerde kennen. Het boeit me al vanaf 1945. Het is helaas wat moeilijk bereikbaar. Ik ben er een keer enkele maanden geweest en het werd er nog fascinerender. Je komt er huiveringwekkende achterlijkheid en conservatisme tegen. Maar ook tintelende vooruitstrevendheid naar onze maatstaven gemeten, waarbij Europa wel eens wat verstoft en slaperig aandoet.

Ik heb begrepen uit tijdschriftpublicaties dat socialisme voor jou betekent het analyseren van de maatschappij en het vanuit een bepaald achtergrond wat gaan doen met die analyse; en dat literatuur daar in zoverre mee overeenstemt dat literatuur een analyse van gevoelens kan zijn, en dat dat ook tot verheldering kan leiden, en daardoor tot verbetering.

Voor mij bestaat die overeenkomst niet. Ik ben door bepaalde maatschappelijk ervaringen en politieke overwegingen socialist geworden. Dat ik schrijver ben geworden ligt beslist niet in het verlengde daarvan. Wie politiek actief is zoekt samengaan met anderen om te proberen bepaalde problemen tot oplossing te brengen. Dat betekent compromissen sluiten en me niet aanpassen. Dan houd ik me bezig met wat in maatschappelijke activiteit niet of niet voldoende aan bod komt. Vragen die blijven hangen, verlangens die je voor je moet houden, paradoxen die je troffen, sprookjes nu en dan. In het maatschappelijk verkeer moet je uitgaan van een bereidheid om iets van je verlangens prijs te geven, je neigingen te bedwingen, je gevoelens te verbergen. Je kunt er in de meest strenge zin van het woord niet altijd oprecht zijn. Maar de literatuur moet het juist, aan de kant van de lezer als aan die van de schrijver, van zuiverende oprechtheid hebben.

Maar als je het socialisme toegedaan bent, dan zal dat toch merkbaar zijn in je werk?

Ik vind dat schrijvers elke maatschappelijke verplichting met betrekking tot hun werk moeten afwijzen. Wat men ook van hen verlangt, realisme, surrealisme, romantiek, relevantie, optimisme, pessimisme, liberalisme, communisme - ze moeten zich nooit iets laten voorschrijven. Ze horen alle vrijheid te behouden iets anders te schrijven dan men van hen verwacht. Door middel van de literatuur die zich in vrijheid kan ontwikkelen, vernieuwen, de mensen hun inzichten in zichzelf, hun medemensen en de samenleving. En verrijken ze hun taal, het belangrijkste instrument dat de mens van het dier onderscheidt. Wat kan, juist omdat de literatuur kritisch en corrigerend werkt, maatschappelijk nuttiger zijn? De enige verplichting die schrijvers op zich kunnen nemen is oprecht, helder en scherpzinnig te zijn. Maar dat is natuurlijk wel een huiveringwekkende uitspraak.

Schrijvers die het socialisme zijn toegedaan kunnen het socialisme en de socialisten geen betere dienst bewijzen dan door goede schrijvers te zijn. Die juist de ervaringen en conflicten met betrekking tot het socialisme oprecht, helder en scherpzinnig, dus kritisch, verwerken.

In kringen van, laat ik het maar globaal stellen, marxistisch geïnspireerde schrijvers en critici hoor je wel eens beweren dat literatuur een alternatief kan zijn voor het lege, gelijkgeschakelde bestaan in de kapitalistische maatschappij, waar de mens vervreemd zou zijn en van zijn identiteit beroofd. Zou literatuur voor jou ook die functie kunnen hebben?

Literatuur berust op verbeelding. Als die wordt gezien als ‘alternatief’ voor de maatschappelijke werkelijkheid belandt ze in de sfeer van de dagdromerij. Leegheid, gelijkschakeling, vervreemding en beroofd worden van eigen identiteit komen trouwens ook voor in de Sowjet-Unie, de DDR en andere landen die men in die kring tot ‘het reële socialisme’ rekent. Er is overigens ook voor het kapitalisme bestond en dankzij prettige ervaringen onder het kapitalisme zowel binnen als buiten de literatuur heel wat afgedroomd. Ik ga er van uit dat goede literatuur de mensen niet in maar uit de droom helpt. Literatuur is een maatschappelijk verschijnsel. Ze vervult een kritische, vernieuwende rol. Ze kan die heel goed, ze kan die heel slecht vervullen, maar ze vervult altijd een kritische functie. Er is dan ook altijd weerstand tegen die overwonnen moet worden. Omdat de literatuur kwetsbaar is, niet alleen in politiek opzicht, maar ook commercieel, wordt zij in haar kritische functie constant bedreigd, en loopt ze het gevaar een meelopersliteratuur te worden, die slechts dromerijen biedt. Dan helpt ze mensen in de droom. Echte literatuur helpt mensen uit de droom. Niet door ze met hun koude voeten op het zeil te zetten, maar door

ze een scherper beeld te geven van zichzelf en de werkelijkheid waarin ze leven. Dat is onder het kapitalisme zo, dat is onder het socialisme zo, dat is onder alle maatschappijvormen zo.

Pal na het eindexamen.

Wat betekent socialisme voor jou?

Mensen die er maatschappelijk idealen op na houden hebben die doorgaans gevormd toen ze omstreeks twintig waren en onbevangener en hoopvoller door het woud ter verwachtingen trokken dan met de meeste ouderen het geval is. Mijn ideeën waren toen sterk bepaald door waar ik getuige van was tijdens de crisisjaren '30, de bezetting, de bevrijding en de restauratie die kort daarna inzette. Socialisme betekende voor alles: geen nieuwe oorlog, geen nieuwe onderdrukking en de maatschappij niet meer die kapitalistische jungle waar alleen het recht van de sterkste geldt. Nieuwe ervaringen en inzichten, leidden er wel toe dat je al gauw besefte dat dergelijke problemen niet op korte termijn en voor eens en voor altijd uit de wereld zijn te helpen. Je brengt wat meer detaillering en kleurnuancering aan in het beeld van de toekomstige socialistische maatschappij. Er kwamen wat craquelures. Maar daar werd de voorstelling lang niet altijd lelijker van en zeker niet onwaarschijnlijker. Mijn belangstelling voor de ideeënwereld van de socialistische beweging vroeger en nu is er zeker niet minder op geworden, maar mijn beeld van een socialistische maatschappij is vager dan ooit. Dat heeft twee oorzaken, denk ik. Geloofwaardige maatschappelijke idealen, utopieën, dromen zijn soms onmisbaar als een kostbaar perspectief dat mensen trekkracht biedt voor het taaie dagelijkse politieke werk dat nodig is om iets in die richting tot stand te brengen. Maar daar heb ik, juist nu ik schrijver ben minder behoefte aan dan ooit. Bovendien is het zolangzamerhand een algemeen bekende ervaring dat de practische verwerkelijking van socialistische doelstellingen allerlei niet-vermoede problemen blootlegt en oproept. Voor mij is de keus voor het socialisme veel meer een keus voor bepaalde socialistische uitgangspunten geworden.

Welke zijn die bepaalde socialistische uitgangspunten dan?

Welke? Er zijn om te beginnen twee houdingen tegenover de maatschappij mogelijk. Je kunt berusten in de gegeven gang van zaken, je laten meedrijven op het gebeuren en je eventueel een beter bestaan in het hiernamaals indenken. Je kunt ook koppig volhouden te proberen hedendage, hier op het ondermaanse, het

leven wat beter in te richten. Ik heb geen hoge verwachtingen over wat er op korte termijn valt te bereiken, maar ik wijs hoe dan ook de afwachtende houding af. Voorts ben ik van mening dat geen mens weet hoe het allemaal moet op deze aarde en dus alleen al om die reden principieel voor

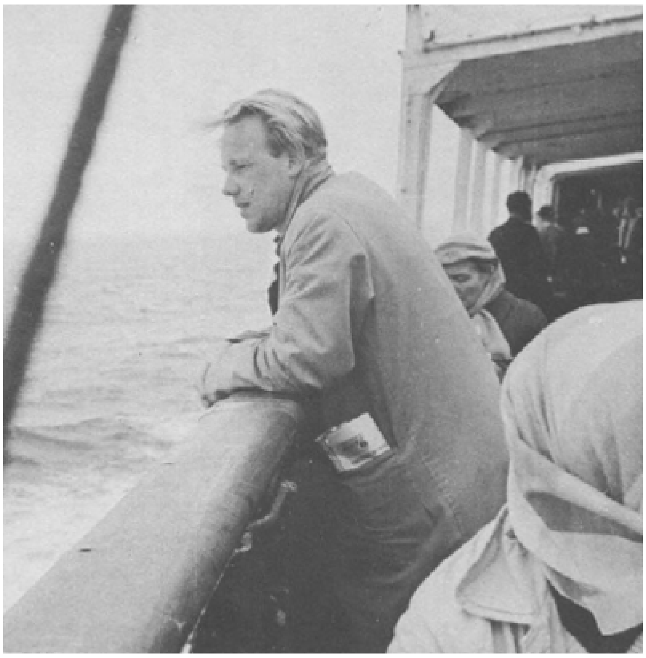
democratisch overleg en toezicht. Tenslotte geloof ik niet in de principiële gelijkwaardigheid van de mensen. Ik kom uit een milieu van boeren, arbeiders en lage ambtenaren, die hun maatschappelijke ervaringen konden samenvatten in het gezegde: De duivel schijt altijd op een grote hoop. Ze hadden weinig of geen kansen er individueel op vooruit te gaan en waren aangewezen op vereniging met anderen in sociale en politieke belangenstrijd. Met dergelijke werkende mensen voel ik me van nature het meest verwant.

Maar dat socialisme, wat stel je je daar dan nog bij voor?
Ik zie in de geschiedenis een grote lijn van steeds verdergaande vermaatschappelijking van de mens. Ons lot wordt almaar afhankelijker van elkaar en van de inrichting van de samenleving. Het socialisme is het streven naar een verstandige vermaatschappelijking. Is er een ander alternatief voor de toekomst van de beschaving dan gemeenschappelijk beheer van de aarde en haar rijkdommen? Gebaseerd op redelijk, democratisch overleg en uitgaande van de gelijkwaardigheid van de mensen. Hoe de maatschappij er in de verre toekomst uit zal zien, vind ik voor mij zelf niet meer van belang. Het gaat erom dat we in deze tijd bijdragen in de goede richting leveren.

Wat dat betreft ben je ook buiten de 'politiek' druk bezig. Je bent pas een paar jaar actief als schrijver, maar nu al doe je van alles op bestuurlijk niveau voor de vakbond van schrijvers, de VvL. Hoe ben je daar ingerold?
In het bestuur van het Fonds voor de Letteren wordt één plaats altijd aan een prozaschrijver toegewezen. Onze werd een aantal jaren ingenomen door Bert Schierbeek. Wegens vertrek naar het buitenland legde hij die functie neer. De Vereniging van Letterkundigen heeft mij toen verzocht hem op te volgen. Later, toen Hanny Michaelis, die zes moeilijke jaren secretaris van de VvL is geweest, moest aftreden, werd me gevraagd haar op die post op te volgen. Bij de werkverdeling in het VvL-bestuur werd mij verzocht ook haar plaats in het bestuur van de stichting Schrijvers School Samenleving over te nemen. Het is me nu wat te veel, alles bij elkaar. Ik heb dan ook niet staan dringen. Ik heb dit werk alleen aangenomen omdat ik vind dat schrijvers zich niet aan dergelijke verantwoordelijkheden mogen onttrekken. Zolang het bij toerbeurt kan tenminste en niet steeds dezelfden opdraaien voor verplichtingen die allen aangaan.

Waarom mogen volgens jou schrijvers zich niet onttrekken aan dergelijke verantwoordelijkheden?
We leven niet meer in de wildernis, de samenleving moet een beetje geordender kunnen verlopen. Daarvoor bestaan niet alleen gemeentebesturen en regeringen maar ook belangenverenigingen. Schrijvers hebben met wetten en regels te maken die ieder van hen voor zich moeilijk kan doorzien. De uitgevers, de theaterwereld, de kopieerders, de omroepen, de politici, de ambtenaren, bijna iedereen met wie schrijvers van doen hebben als ze hun werk openbaar willen maken, doen dat in georganiseerd verband. Alleen al daarom zou het dwaas zijn als er geen schrijversvereniging bestond. Bovendien weet iedereen dat literatuur zich in vrijwel elke maatschappij per definitie in een kwetsbare positie bevind. Dat is inhacrent aan haar kritische functie. Macht verafschuwt literatuur, zie Flaubert. Orwell heeft er nog behartigenswaardige dingen over gezegd. Ook dat schept verplichtingen. Er zijn in ons land heel wat zaken te memoreren, waarin overheden en politici tegenover de literatuur of bepaalde schrijvers een ergerlijke of kwalijke houding innamen. Er valt echter ook te melden dat er een veel grotere tolerantie is ontstaan en belangrijke

verbeteringen tot stand zijn gekomen. Eén ervan is het Fonds voor de Letteren. Hoewel het zeker voor verbetering vatbaar is, heeft het een redelijke, democratische opzet en functioneert het behoorlijk. Vrijwel alle Nederlandse schrijvers genieten via dit Fonds aanvullingen op hun inkomen uit de algemene middelen. Bij het bestuur van het Fonds en de verdeling van de gelden kunnen zij, als zij dat willen, via de Vereniging van Letterkundigen, medezeggenschap hebben. Schrijvers behoren dat van hun kant te honoreren door belangstelling en beschikbaar zijn voor noodzakelijke werkzaamheden.



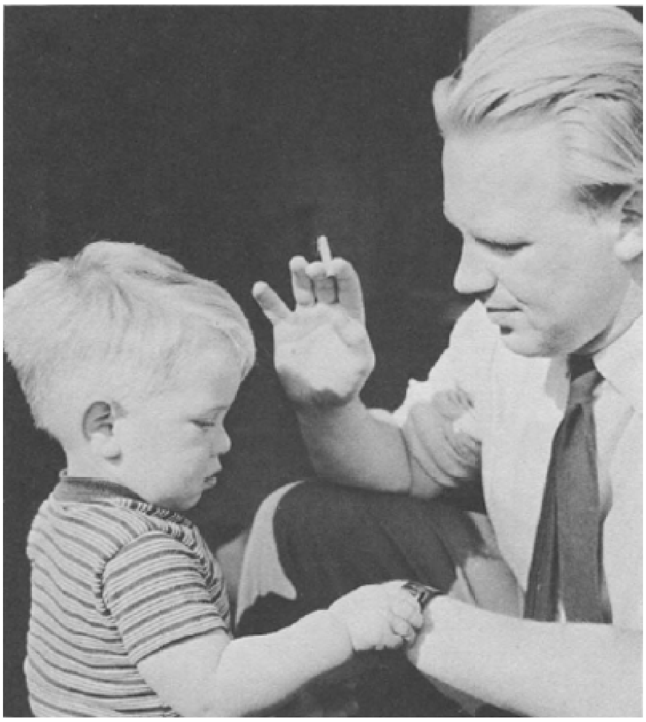
Voor de Waarheid op weg naar Engeland (1961).

Vind je het geen bezwaar dat je oordelen moet vellen over andere schrijvers, die er toe kunnen leiden dat ze worden afgewezen en geen geld ontvangen? Of veel minder dan ze verwachtten of nodig hebben?

Het klinkt misschien wat cru, maar ik heb daar zelden moeite mee. De bestuurders van het Fonds die ik heb leren kennen trachten elke invloed van persoonlijke voorkeuren uit te schakelen als het om toekenning van beurzen of additionele honoraria gaat. De beslissingen vallen ook naar voor hen sympathieke auteurs wel eens teleurstellend uit, maar daar staat tegenover dat je er doorgaans besluiten neemt waarmee allerlei schrijvers belangrijke hulp wordt geboden. Juist degenen die het commercieel altijd moeilijk hebben, zoals dichters en vertalers van bijzonder veeleisend werk. Dat geeft veel voldoening. Natuurlijk worden er ook fouten gemaakt. Natuurlijk blijkt achteraf wel eens dat er veel geld aan een auteur is besteed die uiteindelijk weinig van waarde heeft opgeleverd. In het bedrijfsleven, in de gezondheidszorg, het onderwijs, de politiek, waar je kijkt, worden ook vele beslissingen genomen die achteraf niet juist blijken te zijn geweest. Het is niet reëel van het bestuur van het Fonds voor de Letteren volmaaktheid te verwachten. Maar op langere termijn bezien, tekent zich in grote lijnen een redelijk beleid af. Natuurlijk rijzen er vragen als je de beslissingen, die van jaar tot jaar worden genomen, op korte termijn onder de loep neemt. Maar ook in dat geval zie ik weinig reden voor ernstige verwijten. Elk zittend Fondsbestuur moet rekening houden met toezeggingen en ook enigszins met regels, die door voorgaande besturen zijn gedaan of ingevoerd. Elk jaar weer worden nieuwe problemen bekeken en naar verbetering van de werkwijze gezocht. Zolang zich in de schrijverswereld en daarbuiten redelijke bestuurders ter beschikking stellen zal dit Fonds in zijn huidige opzet voortreffelijk werk blijven doen.

De VvL heeft voor veel schrijvers een negatief imago. Ze gaan er - vooral de bekendere, lijkt het - nogal schouderophalend aan voorbij. Alsof de VvL de zoveelste literaire praat-

club is, maar dan één met een sociale inslag. Terwijl schrijvers zichzelf vaak wensen te beschouwen als pure individualisten, die niets moeten hebben van groepsvorming of een clubleven.



Met zoon (1955).

Dat beeld is veel te somber. De VvL heeft de laatste tien jaar een aantal ernstige moeilijkheden doorstaan. Er zijn ook wat onwijze besluiten gevallen die een aantal mensen van de vereniging vervreemdden, hoewel ze er in thuis horen en er weer zeer welkom zouden zijn. Maar ik neem aan, dat we die problemen inmiddels achter de rug hebben. Ik vind de kritiek die ik op de VvL beluister vaak begrijpelijk maar de conclusie die men er uit trekt meestal onverstandig. Natuurlijk schiet de vereniging herhaaldelijk tekort. Schrijvers opereren op vele terreinen en worden met zeer uiteenlopende vraagstukken in contracten, sociale wetgeving etc. geconfronteerd. Het bestuur bestaat uit mensen die alles wat zij voor de VvL doen, onbezoldigd, soms ten koste van hun eigen werk, verrichten. Natuurlijk klopt er wel eens iets niet en stellen zij teleur. Maar wat de kritiek ook moge zijn, wie buiten de vereniging blijft draagt weinig tot verbetering bij. Juist nu ikzelf vaak moet vergaderen heb ik alle begrip voor de afkeer van de beslommeringen van het organisatieleven. Maar er wordt van niemand meer gevraagd dan zich aan te sluiten en aan de kosten bij te dragen. Als er dan ook nog een of twee jaar een paar uurtjes meepraten op een vergadering af kan... Maar nogmaals: het beeld is te somber. Er is een groot aantal trouwe leden die een tamelijk hoge contributie betalen (300 gulden per jaar) en telkens weer bereid zijn wat op zich te nemen.

Literatuur, het rijk der wereld

Je zei net dat jouw maatschappelijke activiteiten in tegenstelling staan tot het schrijven. Bij de ene bezigheid sluit je bij voortduring compromissen, terwijl je vindt

dat bij de andere, het schrijven, dat uit den boze is. Je bent met alle twee die zaken druk bezig, maar sluit het ene het andere niet grotendeels uit?

Natuurlijk is dat een conflict. Erger: het zal wel een conflict blijven. Ik geloof niet meer dat het op te lossen is. Ik moet ermee leren leven. Ik kan het geen van beide nalaten. Ik geloof niet dat ik ooit politiek onverschillig aan de kant zou kunnen blijven staan. Wel is het van begin af aan een geweldig probleem voor me geweest politieke en literaire belangstelling te combineren. Voor mij zijn ze in strijd met elkaar. Literatuur is voor mij het rijk van de vrijheid, waar de mens zich zo zuiver mogelijk kan uiten. Malcolm Lowry omschreef het eens prachtig: de schrijver is als de man die kostbaarheden uit een brandend huis wil redden. Hij heeft de rook in zijn ogen, hij weet niet precies waar hij loopt en wat hij er mee aan moet, maar hij wil niet dat ze verloren gaan. Ze zijn hem te dierbaar. Het brandende huis, dat is de maatschappij, het politieke leven. Bepaalde gevoelens en ideeën zijn je kostbaarheden. Je probeert ze te redden in taal, drama, verhalen.

Zou je achteraf gezien kunnen zeggen dat jouw breuk met de CPN ook, ergens onbewust in je achterhoofd, te maken had met dat conflict?

Ik heb dat nooit zo gezien. Mijn breuk met de CPN had vooral te maken met hun terugkeer naar een oriëntatie op Moskou, hun opstelling tegenover het kabinet Den Uyl en een aantal persoonlijke ervaringen. Maar ik heb daar over al veel gepubliceerd. In de NRC, Maatstaf, Socialisme en Democratie en pas nog uitgebreid in Vrij Nederland.

Maar je bent vrij laat met je debuut gekomen. Heeft dat dan iets met dat conflict te maken gehad? Of speelden andere factoren een rol?

Het zijn vooral twee factoren geweest die ikzelf lange tijd onderschatte. Vroeger thuis, maar ook in het communistische milieu, waarin ik later kwam te verkeren, werd schrijven en vaak ook lezen, als ik iets tweederangs beschouwd. Als een overbodige luxe. Ik kwam er in feite alleen in vacanties en gestolen uurtjes aan toe. Er was daardoor sprake van een vicieuze cirkel van gebrek aan zelfvertrouwen dat telkens weer nieuw gebrek aan zelfvertrouwen veroorzaakte. De eerste aanmoedigingen ervoer ik pas toen ik al over de veertig was en drie schoolgaande kinderen had, en Cees Buddingh' en Jan Wolkers en een collega op de krant enkele nietgepubliceerde verhalen van me lazen en becommentarieerden.

Om nog even terug te komen op je politieke activiteiten: uit jouw idee van socialisme spreekt dat je graag op een praktische manier met de politiek bezig bent. Is het daarom, dat je je altijd binnen de twee hoofdstromen ter linkerzijde, het democratisch-socialisme en het communisme, oftewel de PvdA en de CPN, bewogen hebt? En niet binnen groeperingen als - ik noem er maar wat - die van trotskisten, pacifisten, anarchisten en dergelijke?

Je zult mij inderdaad niet gauw bij kleine randgroeperingen aantreffen. Ik vind anarchisten, trotskisten, pacifisten en milieu-activisten soms heel interessante ideeën hebben over de inrichting van de samenleving. Interessante kritiek vooral. Maar ze zijn me te gauw teleurgesteld en te bang en te vies voor het taaie werk dat voor democratische politieke machtsvorming via partijen wordt gevraagd. Ik vind dat je veel oog moet hebben voor de opvattingen en gevoelens van de overgrote meerderheid van de werkende mensen. Die zijn veel prozaïscher, praktischer, onverschillig voor grote woorden dan links, ongelukkig in haar ‘onmacht’ wel wil weten. Het nieuwe realisme dat zich de laatste tijd in de PvdA aftekent, een verschijnsel, waarmee we gelukkig kunnen zijn. Je kunt in de randgroeperingen die je noemt heel aardige, boeiende mensen tegenkomen. Maar wat heb je aan een aardige arts die niet durft te prikken en te snijden als dat nodig mocht zijn?

Ik zou een anarchist van harte welkom heten in een linkse politieke partij. Maar hij moet wel mee doen, hij moet zich wel aan de discipline in de partij houden. Ik zou me niet kunnen vinden in een randgroepering die tien keer per jaar in een zaaltje met veertig mensen gebeden naar de hemel zendt. Hele mooie rode gebeden, misschien, maar het abc van de politiek is toch, dat de mensen zelf hedentendage wat doen om de maatschappij te veranderen.

Je hebt een wereldbeeld dat uiteindelijk optimistisch is?

Het is gemakkelijk een aantal dingen te noemen waar een mens somber van wordt in deze tijd. Eén tour d'horizon is voldoende. Maar vroeger stonden de mensen ook voor grote problemen! In grote lijn vind ik de maatschappij er niet op achteruit gegaan.

Je schrijft over waar je niet zeker van bent

Je hebt dus wel een beeld van de wereld voordat je begint te schrijven en dat beeld zal eerder uitkomen dan erg veranderen tijdens het schrijven, lijkt me.

Ik schrijf altijd over dingen waar ik niet zo zeker van ben. Daarom boeien ze me. Ik heb er een intellectueel, emotioneel of politiek probleem mee. Dat daagt me uit.

Het beeld van het hoofdpersoon wordt al schrijvende steeds completer?

Completer, maar het krimpt ook in. Als ik een verhaal af heb, is het altijd hooguit een derde van wat het was. Er komt altijd met een gecorrigeerd beeld uit. Ik voel me na elk boek een ander mens.

Ook twee maanden later?

Het dringt pas veel later goed tot me door. Het is niet zo dat ik denk, als ik de laatste bladzijde afgetikt heb: ‘Zo, nou ben ik een ander mens.’ Als ik een boek af heb, hoor ik daarna een poosje iets heel anders te gaan doen. Een schrijver moet eigenlijk na zijn boek met vakantie. Even uitwaaien en even zijn zinnen verzetten. Als je dan weer begint merk je dat je anders gaat reageren op bepaalde mensen en gebeurtenissen.

Je bent ergens doorheen gegaan?

Als je schrijft voel je weleens grote weerstanden in jezelf. Daar ga je doorheen. Of niet. Dan verkoop je jezelf een smoesje en ga je erom heen.

En de kritieken? Ga je daar wel omheen of probeer je er voor jezelf iets mee te doen?

Ik lees ze, ik denk er even over, dan bewaar ik ze. Dan merk je wel wat voor jezelf van belang kan zijn. Dat is voor mij een vuistregel, dat wat mij pijn doet, van belang is. De opmerkingen in zo'n kritiek, waar ik echt giftig om wordt. Niet omdat het betekent dat die man gelijk heeft, maar omdat ik daar op dat moment geen antwoord op heb. Ik heb het nu over het moment van de waarheid: je zit aan je volgende boek. Als de kritiek je pijn doet, dan raakt hij je ook echt. Daar hou ik me mee bezig, ik probeer bij mezelf uit te vinden wat ik er eigenlijk van vind. Zo'n punt, daarmee moet je in jezelf in het reine zien te komen. Heeft hij gelijk of ongelijk, of een beetje gelijk, en waarom?

Verander je dan nog wel eens wat?

Ik heb met twee boeken gehad dat ik de indeling iets veranderde, en ook iets aanpaste. Ik heb drie keer een herdruk meegemaakt, dat is interessanter. *Nathalie* en *Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt.* Witte gezichten komt dit najaar opnieuw uit, nu bij De Arbeiderspers. Ik mag eraan veranderen. Als ik zo'n boek herlees, na jaren, weet ik zeker dat ik dat boek nooit meer zo zou schrijven. Ik zou zo'n boek als *Gekkenbriefje* niet meer kunnen schrijven als toen, ik zou er een heel ander

verhaal van maken. Van *Nathalie* ook. Heel anders? Dat is niet waar. Ik zou bepaalde dingen weglaten en andere dingen bijvoegen. Ik doe dat niet. Dat was mijn visie toen, dat is mijn werk van toen.

Je leest het nu op een andere manier dan toen je het pas af had?
Ik lees het heel anders, ja. Passages waar ik erg ontroerd was herken ik nog wel, maar ik krijg geen tranen meer in mijn ogen. Daar is een mooie uitspraak over Truman Capote! Hij heeft gezegd: een verhaal is pas af als je bent uitgelachen en uitgehuild. Je hebt mensen die nooit aan lachen of huilen toekomen. Daar komt natuurlijk nooit wat uit.

Ik maak me niet druk om stijl

Als je Gekkenbriefje *legt naast* Met andere ogen, *dan lijkt het alsof het stijl moeizamer is geworden. Misschien niet stilistisch zwakker*, *maar een boek van driehonderd bladzijden lijdt er eerder onder dat mensen het niet zo snel uitlezen als bijvoorbeeld* Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt. *Ik vond dat in* Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt *wat meer ironie zat in de beschrijving van dingen. En ik denk dat juist je laatste twee boeken (*Witte gezichten *en* Met andere ogen*) zoiets nodig hebben om de lezer gaande te houden.*
Ik ken iemand die mij goed leest. Ik ben er getuige van geweest, dat hij mijn boek voor de tweede keer las en opeens zat te schaterlachen over iets waar hij de eerste keer helemaal niet om had kunnen lachen. Ik moet erbij zeggen dat ik humor er niet bewust in breng. Ik denk geen moment: hier moet de lezer lachen. Mensen die dit soort boeken lezen maken zelf uit hoe ze reageren. *Gekkenbriefje* is door mij geschreven toen ik drie-, vierenveertig was. Over een jongen van tweeëntwintig verteld vanuit hemzelf, toen hij enkele jaren onder was. Ik heb geprobeerd - dat is een vorm van acteren - om een kijk op de wereld te hebben en een toon die, van mij uit gevoeld, argeloos is. In *Met andere ogen* is diezelfde Jeroen van Jossen een man van een eind over de veertig en als verteller twintig jaar ouder. Dan kan ik niet meer die toon kiezen. Ik denk dat *Gekkenbriefje* jou meer aanspreekt. Dat zit hem ook in de thematiek. Jonge mensen worden de maatschappij ingeschopt of binnengelaten, hoe je het maar voelt, op een moment dat ze nog maar nauwelijks een beeld hebben van die maatschappij. Ze weten wel wat de maatschappij van hen verlangt, maar zoeken nog steeds naar wat ze zelf van de maatschappij en het leven verlangen. Je krijgt geen tijd om het allemaal uit te zoeken. Ik kan me voorstellen dat dat gevoel aanspreekt. Ik merk dat *Met andere ogen* vooral mensen aanspreekt die iets ouder zijn dan ik. Mensen van vijfenvijftig, zestig. Die zeggen: ‘Dat is een tijd, die laat mij nooit los!’ Ik relativeer je kritiek, niet omdat ik er vanaf wil, ik geloof dat die erg wordt meebepaald door wat persoonlijk aanspreekt. Eerlijk gezegd vind ik het weleens een compliment als men verschillend reageert. Dan heb ik het gevoel dat ik iets echts heb neergezet. Als er iemand doodgaat, reageert een man van vijftig anders dan een jongen van twintig.

Jawel, *maar dat zegt meer over de inhoud dan over de stijl.*
Ik wil wel zeggen over stijl. Ik maak me er niet zo druk om. Ik heb dat tot nu toe met de natte vinger gedaan. Ik zal wel een karikaturaal beeld geven, en als zodanig moet je het maar aanhoren, maar ik krijg wel eens het gevoel dat critici iets waarderen alleen omdat het mooi geschreven is, ook al heeft de auteur niets te vertellen. Dat is iets wat mij niet ligt. Als iets alleen interessant is door taalgebruik, geniet ik daar tien minuten van. Dan denk ik: morgen weer een stukje. Ik probeer me wel zorgvuldig te realiseren wat de eigenaardigheden zijn van de taal van mijn

personages. Ik heb over dat gebroken Duits in *Nathalie* twee soorten kritieken gehad. De een schreef: op zich aardig gevonden, maar dat hele boek door, dat gaat vervelen. Ik wist met die kritiek geen raad. Ik was er heilig van overtuigd dat hij ongelijk had, maar niet waarom. Toen kreeg ik een recensie in handen van een mij volkomen onbekende vrouw uit België, die schreef dat een van de goede dingen van het boek was dat je je door dat taalgebruik voortdurend bewust was van het feit dat die vrouw (Nathalie) eigenlijk een vreemdelinge was, een buitenstaander. Ik had dat middel

zelf alleen maar als een sfeerbeeld gekozen.

Maar als er staat dat er op die tapes in Witte gezichten *gezeur staat, dan is dat een stilistisch argument.*

Natuurlijk, maar je blijft houden dat de schrijver denkt: dat vindt de kritiek dan maar. We zijn niet allemaal hetzelfde.

Bij een herdruk zul je dus niet naar aanleiding van een kritiek aan het herschrijven slaan.

Een verhaal dat echt af is, herschrijf ik niet meer. Ook niet als ik later zou denken jonge, jonge, dat doe je nu toch anders. Maar een verhaal dat voor je gevoel veel beter kon, moet je herzien. Wat *Witte gezichten* betreft, ja dat zal ik hier en daar herzien. Als van een van mijn boeken kan worden gezegd dat het letterlijk en figuurlijk in een vloek en een zucht werd geschreven, dan van deze roman. Ik schreef het in een periode in 1975 waarin ik ook, door mijn breuk met de CPN, en moeilijkheden bij Elsevier met grote spanningen leefde. Ik wilde die niet laten meespelen, maar dat is me niet helemaal gelukt. Ik heb het boek enkele maanden geleden herlezen. Ik zie er veel goeds in, maar hier en daar ook een slordige opzet en allerlei onzorgvuldigheden. Nu zijn er slordige verhalen die ik toch schitterend vind. Van Slauerhof bijvoorbeeld. Maar een gaaf verhaal is natuurlijk wel beter.

Dat is toch wel zoiets geweldigs!

Je werkt ook voor radio en televisie, terwijl Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt *verfilmd is. Heb je daarbij nog speciaal gedacht aan toneel?*

Ik heb in 1948 ‘De dood van een handelsreiziger’ van Arthur Miller gezien. Dat heeft een ongelofelijke indruk op me gemaakt. De gedachte is toen even in me opgekomen dat ik, als ik schrijver werd, ook toneel zou gaan schrijven. Dat is toch wel zoiets geweldigs. Maar ik geloofde daar helemaal niet in. Boeken, verhalen, romans, essays, daar geloofde ik in, maar toneelschrijven, nee. Toen ik eenmaal echt aan het schrijven toekwam, heb ik ergens in mijn achterhoofd gehad: wie weet, over een jaar of acht, misschien dat ik dan eens een keer de kans krijg en de tijd om alle risico's te nemen om een toneelstuk te maken. Toen kwam het verzoek van de VARA hoorspelen te schrijven. Dat was een mooie gelegenheid om te kijken of ik er wat van kan. Als een vooroefening voor toneel ben ik eraan begonnen. Die hoorspelen werden enthousiast ontvangen door de acteurs. Er is geen letter veranderd. Dat was een geweldige opkikker van me, ik heb nu wel besloten dat ik met bewerken ophou. Ik zoek naar de eigenaardigheden van dat medium. Elke vorm heeft zijn eigen mogelijkheden en beperkingen. De kunst is om de beperkingen zo min mogelijk voelbaar te maken en de mogelijkheden zoveel mogelijk uit te buiten.

Ik zoek het, wat de drama-sector betreft, nu in oorspronkelijk werk. Ik had een idee voor een toneelstuk. Dat heb ik omgewerkt tot een televisiedrama. Dat is op het ogenblik in productie.

Waarin onderscheidt zich televisiedrama van bijvoorbeeld toneel of film?

Ik vind het eigene van televisiedrama dat het voor een huiskamer bedacht is en daarom voor een klein gezelschap. Het biedt net als proza mogelijkheden voor wat intiemere onderwerpen en thema's Dat wil natuurlijk niet zeggen dat alle televisiedrama het daarin zoekt. Maar daar ligt wel een mogelijkheid die drama

onderscheidt van het theaterdrama en de bioscoop. Een ander aspect is, dat je in film nauwelijks een literaire tekst aantreft en in principe weinig tekst. Zeker geen zinnen of passages waarvan het de bedoeling is dat je erover filosofeert. Het omgekeerde is bij toneel het geval. Daar vind je veel tekst, waar je iets verder over doordenkt. Het televisiedrama zit daartussenin.

Midden jaren '60.

Vereist drama schrijven nog een speciale werkwijze?

Ik weet het thema en de personages en ik herschrijf zo'n stuk voor ik het af heb door het nog eens per rol te bekijken. Ik vraag me ook af of de acteurs ermee uit de voeten kunnen. Je denkt natuurlijk aan het publiek, maar vooral aan de speelbaarheid. En in de eerste plaats denk je aan de personages in het stuk! Dat worden op een gegeven moment levende mensen voor je. Het zou me niet verbazen als ik ze morgen aan de overkant van de Amstel langs zie lopen.

Als je een boek gaat omwerken tot een hoorspel, dus als je beschreven beelden om gaat zetten in een hoorspel, hoe pak je zoiets aan?

Ik geloof dat je dat niet moet doen. Een hoorspel is vertellen met geluid en niets anders dan geluid. Dat zijn ook stiltes en ook tekst. Je moet geluidsferen scheppen. Dat heeft zijn beperkingen maar ook mogelijkheden die je in proza niet hebt. Daardoor heb ik het gevoel iets te doen in een medium wat ik in een ander medium niet kan. Wat ik niet op de televisie kan doen, en wat ik niet in tekst kan doen was bijvoorbeeld de stotteraar. Je kunt via de radio met verschillende filters verschillende geluidsferen scheppen. Als je het heel uitgekiend doet, kun je suggereren dat iemand in zich zelf spreekt. Je kunt dus een stotteraar in zichzelf horen spreken, vloeiend, feilloos, razendsnel, en je kunt hem horen stikken in scène. Dat kan je op een bladzijde in een boek moeilijk realiseren. Maar als je het een goed acteur hoort doen, ga je er zelf van stotteren... Je realiseert je dan, dat bepaalde verhalen beter in de vorm van een hoorspel, of van een film gegoten kunnen worden dan in proza. Ik zit in heel geleerd te doen, maar ik ben nog echt een beginneling.

Hoe komt het over als een door jou bedacht personage in de vorm van een acteur een gezicht krijgt?

Esgo Kil speelde de hoofdrol in de film *Gekkenbriefje.* Ik was erg enthousiast over die keuze. Toen ik aan hem werd voorgesteld, had ik meteen het gevoel: hij lijkt op Jeroen van Jossen. Voordat hij zijn mond had opengedaan. Toen ik hem op film zag, maakte hij het me meteen gemakkelijk om ernaar te kijken. Want hij was echt mijn figuur. Ik had allerlei moeilijkheden met de veranderingen in het verhaal, maar die hielp hij overwinnen door een gave creatie. Van voor mij niet bevredigende gegevens. Het is heel boeiend om te zien, dat dat kan.

In 1948 speelde je al met de gedachte schrijver te worden. Lag dat in de lijn van je opvoeding, je milieu, of was daar een andere reden voor?

Mijn ouders kwamen uit gezinnen van arbeiders en kleine boeren en hadden voor de eerste wereldoorlog nog weinig

onderwijs kunnen genieten. Ik heb ze zelden een boek zien lezen en kan me niet herinneren thuis buiten de bijbel meer boeken te hebben gezien dan een over het leven der Eskimo's door Fridtjof Nansen en een bundel Sprookjes van Grimm. Mijn kennismaking met de literatuur vond in feite plaats op de HBS en in de openbare leeszaal in Betondorp in Amsterdam. De schokkendste leeservaring was in die jaren voor mij het debuut van de Amerikaanse dichter Langston Hughes: *The Weary Blues* (1923), dat je toen in de jaren '30, toch al vond in een buurtbibliotheek in een van de roodste buurten van Amsterdam. Mijn eerste verhaal schreef ik tijdens mijn eindexamen als opstel voor Nederlands - een spontane vertelling met een sceptische benadering van het onderwerp *Patriottisme*, nogal tegendraads in die tijd, maar desondanks hoog aangeslagen in het gereformeerd georiënteerde christelijk onderwijs dat ik toen volgde. Achteraf, bezien komt me dat soms breder en toleranter voor dan wat ik van literatuurlessen in openbare scholen tegenwoordig wel eens hoor. Voor ik achttien werd, nam ik me voor schrijver te worden. Dat voornemen heb ik nooit meer losgelaten.

Tussen dat voornemen en de uiteindelijke realisatie ben je jarenlang journalist bij De Waarheid geweest. Heeft het op die manier met schrijven bezig voordeel als je je later met literair werk bezig gaat houden, of is het eerder een rem?

Journalistieke ervaring kan een voordeel zijn. Je weet wat het is aan het werk te gaan en door te zetten. Angst voor de leegte van het papier dat je voor je neemt, waarover je wel eens hoort, ken ik niet. Ik heb zelf de nadelen van de journalistieke ervaring sterker gevoeld. Ik ben er nog steeds een beetje op ingesteld naar een deadline toe te werken. Ik stel nu wel niet meer zo vaak uit tot ik in tijdnood zit en alles er wel in een vloek en zucht uit moet, maar toch... Hup naar de zetterij, hup naar rotatiepers, hup de straat op. Dat is je ware. De productie van een boek is een dracht van negen maanden zo langzamerhand.

Enthousiasme moet zich dan wel paren aan doorzettingsvermogen, lijkt me.

Ik betrapte me er laatst nog op dat ik met veel meer vaart en animo aan een verhaal zat te werken, dat ik de maand ervoor al had geschreven en er ook veel betere zinnen uitkwamen. Wat was het verschil? Dat ik het de eerste keer schreef vol onzekerheid of iemand het wel zou willen plaatsen en het de tweede keer onder handen nam in de zekerheid dat het inderdaad en vrij snel zou worden gepubliceerd.

Je bent pas veranderd van uitgever. Kan je, tot slot van dit interview, vertellen waarom?

Elsevier is mijn eerste uitgeverij geweest en blijft daardoor iets bijzonders voor me. Op een gegeven moment vormde mevrouw Manteau er een literair fonds. Ik was een van de eerste nieuwe auteurs die daarin verscheen en voor mij waren het de eerste boeken. Ik was natuurlijk heel gelukkig toen mevrouw Manteau me opbelde, vier dagen nadat ze mijn manuscripten had gehad, en mij onmiddellijk feestelijk mededeelde dat ze alles van me wilde uitgeven. Maar daarna heb ik weinig inspirerende ervaringen gehad bij Elsevier. Bij de Arbeiderspers wel. Als je bij De Arbeiderspers binnenkomt, hoor je binnen tien minuten minstens vijf uitgesproken meningen. Het is er heel gewoon opinies uit te spreken over van alles en nog wat. Over literatuur, over politiek, over de sociale toestanden, weet ik veel. Vaak kras geformuleerd. Soms steiger je, soms ben je zeer content, maar je hoort in elk geval heel duidelijk dat ze meningen hebben. Bij Elsevier hangt - nou overdrijf ik een beetje - de sfeer van: met meningen moet je voorzichtig zijn. Het verloopt er vlot en vriendelijk, maar daar gaat voor mij geen inspiratie uit. De sfeer bij De Arbeiderspers

is prikkelend. Dat is waar ik behoefte aan heb. Prikkeling, tegenspraak, krasse meningen.

Ger Verrips
Berlijns blauw

Jos voelde een enorm gat in zijn maag - de bodem was eruit; wat er nog in had gelegen sijpelde zurig tussen zijn ingewanden door weg, een grote leegte en een lichte bijtende pijn langs de randen achterlatend. Hij bekeek het uit Berlijn afkomstige pakje dat de post hem die ochtend had bezorgd nog eens aan alle kanten maar vond opnieuw geen enkele aanwijzing omtrent de afzender. Hij haalde zich voor de geest hoe hij in het Stadtpark in Steglitz weer tot bewustzijn was gekomen, hij dacht vervolgens terug aan de momenten kort voor hij er in elkaar was gezakt - maar waar het er op aan kwam liet zijn geheugen hem nog steeds in de steek; hij ging met het pakje in de hand in een stoel bij het raam zitten om te proberen zich kalm en geduldig voor te stellen wat er kon zijn gebeurd. Voor hij er goed mee op gang was gekomen haalde hij de vier notitieblocs van zakformaat toch weer uit de envelop; hij sloeg de eerste de beste open.

'*Vergeet u niet dat hier vroeger alleen maar zand was. Kale hei, hier en daar een paar sparren,*' las hij '*Wat zijn sparren? Hoge, rechte, stramme, kale stammen met daarboven, heel ver, een klein beetje groen dat er misschien af en toe wat vriendelijk bij afstak. Zo was Pruisen, eeuwenlang. Niets, totaal niets te beleven. Armoede, een en al armoede. Waar in Europa is de natuur zo'n rampzalige bedoening als hier? Boven de grond, onder de grond, niets, totaal niets te vinden dat van enig belang is. Dus waar moesten ze van leven, die Pruisen? Juist! Alles wat ze hier hebben, hebben ze ergens vandaan gehaald. Gehaald, ja. Niet in ruil voor iets dat ze zelf hadden, maar gewoon gehaald. Weggenomen. Roof, diefstal, moord en brand. "Kuten", "klauen", dat was het enige wat ze konden. "Schuften und Soldat Spielen", dat is nog steeds het enige wat ze kunnen.*' Dat was de man in de *Lesesaal* geweest, wist Jos nog.

Lenin zag het zo: '*Wie Berlijn heeft, heeft Europa*', las hij verderop in het bloc. *Maar in 1918 misrekende hij zich. In 1945, de rode vlag op de Rijksdag, gloorde in Moskou de hoop opnieuw:* '*wie Berlijn heeft heeft Europa*'. *Maar Stalin was niet roekeloos, was niet zo'n domme, dolle dictator als de meesten inmiddels zijn gaan veronderstellen. In Potsdam misrekende trouwens ook hij zich. Wie heeft Berlijn eigenlijk? Dat zijn, in feite de Amerikanen. Nog steeds. En de Russen hebben daar best vrede mee als het er op aan komt. Zolang Berlijn maar niet weer Duits wordt. Niet Duitse Bondsrepubliek, niet Duits Democratische Republiek en vooral niet weer van die twee tezamen.*

Ongemerkt had Jos zich wat ontspannen. Hij vroeg zich af waarom hij zo was geschrokken toen hij het pakje had opengemaakt en ontdekt had wat de inhoud ervan was. Omdat hij al een paar dagen geen ogenblik meer aan het bestaan van die blocs had gedacht? Omdat hij zich de inhoud ervan niet meteen had kunnen herinneren? Of omdat hij vreesde dat ze in verkeerde handen waren gevallen?

Hij liet zijn handen met de blocs en de andere post op zijn knieën zakken en staarde het raam uit, en over de daken aan de overkant heen de ruimte in en trachtte zich een voorstelling te maken van wat hem kon zijn overkomen toen hij die zaterdagmiddag, tijdens de laatste uren van zijn verblijf in Berlijn de Beymestrasse had verlaten en door het Stadtpark naar de Albrechtstrasse wilde terugkeren. Hij herinnerde zich dat hij bij de ingang van het parkje, bij iets als een kinderspeelplaats, tegen een hekje leunend, opnieuw de plattegrond van Berlijn had opengevouwen om er zeker van te zijn dat hij de goede richting zou kiezen. Hij zag opnieuw het pad voor zich dat hij was opgewandeld: het ging door het donkerste deel, eerst naar

links buigend, dan naar rechts, tussen stevige, nu en dan glanzend oplichtende, drijfnatte boomstammen door en hij wist ook weer hoe honds- en hondsmoe hij zich op dat ogenblik had gevoeld en hoe moeizaam hij de ene voet voor de andere zette en nu en dan had gestrompeld voor hij moest zijn gestruikeld en in de modder was gevallen - en even verderop, bij de veel dikkere boom nog eens.

Jos herinnerde zich dat hij achter de bomen voor zich nu en dan autolichten had zien voorbijzwenken in wat naar hij toen al aannam de bocht in de Albrechtstrasse zou zijn, ergens bij de Bismarckstrasse, en hoe hij even tussen de kale takken door naar de grauwe snel donkerende winterhemel had gekeken maar daarna alleen nog op de bodem lette, die glibberig was met hier en daar plassen en plekken met imiddels vervuilde restanten sneeuw. Maar van alles wat er nog meer in hem opkwam, zou hij niet hebben kunnen zeggen of er van werkelijkheid of van verbeelding sprake was dan wel sprake van was geweest.

Er zou een jongeman vanaf de Albrechtstrasse het park kunnen zijn binnengestapt - oplettend, behoedzaam, maar vooral vastbesloten de eenzame wandelaar die hem naderde van diens geld en andere zaken van waarde te ontdoen. Op de donkerste plek, buiten het gezichtsveld van elke mogelijke voorbijganger, naast de dikke, vochtige, groenzwarte stam van de eik, zouden ze tegenover elkaar kunnen zijn komen te staan. De jongeman zou een dodelijk vermoeide vijftiger, bijna zestiger, voor zich hebben gezien, goedgekleed maar al wel een keer in de modder gevallen, versuft en niets-vermoedend voor zich uit kijkend - een prooi bij wie maar weinig weerstand en zeker buit kon worden verwacht.

Eén harde onverhoedse klap zou voldoende kunnen zijn geweest. Het hoofd zou tegen de stam kunnen zijn gebonsd, waardoor het slachtoffer, toen het een kwartier, een half uur, een uur later misschien, bijkwam slechts een verward beeld van de oorzaken van zijn val kon vinden.

Maar, vroeg Jos zich af, als de jongen dan vervolgens snel de zakken van de gevallen vreemdeling had doorzocht, waarom waren dan later wel diens blocnotes en niet de portefeuille en de portemonnee verdwenen? Eén ogenblik vreesde Jos dat het iemand alleen maar om die blocnotes en hun inhoud te doen was geweest: misschien was hij inderdaad alleen maar gestruikeld en door de slag van zijn hoofd tegen de stam van de eik buiten westen geraakt, misschien hadden politiemannen hem daar aangetroffen.

Welke politie? Die van West? Waarom zouden ze dan wel zijn blocnotes hebben meegenomen en hemzelf hebben laten liggen? Die van Oost? Aan de grens, in Helmstedt en bij Berlijn waren de namen van alle passagiers gecontroleerd: men wist in de DDR dat hij in West-Berlijn was, als men dat zou willen weten. Zijn komst zou zonder twijfel zijn opgevallen. Misschien had men iemand achter hem aangestuurd om te zien wat hij van zins was. Communisten onder elkaar? Ja,

zo waren ze wel. Al zo lang. En bespieders van professie waren er genoeg in dit land. Ook al zo lang.

Kon hij zichzelf nog wel communist noemen of was hij het in feite niet meer? Alleen al doordat hij daar op dat moment zo maar was en zo maar keek en zo maar aan dacht - zonder afspraak, zonder overleg, zonder enig idee vooraf, zo maar op zichzelf.

Jos maakte zich met een ruk los uit deze gedachtengang en piekerde weer over wat er met de blocs kon zijn gebeurd. Als er al iemand achter hem aan was geweest, waarom zou men hem dan de blocs hebben teruggestuurd? Had hij ze eigenlijk wel bij zich gehad toen hij daar liep?

Een van de notitieblocs was vrijwel geheel gewijd aan een bezoek aan de oude Rijksdag.

Boven de zuileningang: 'Dem deutschen Volke.' Eens een rots voor de democratie in het Rijk, nu ver van de bewoonde wereld, in een door bommen en granaten geschapen kilometers-wijde woestijn. Rug tegen De Muur.

Het Derde Rijk in een kleine zaal ondergebracht. Maar dan toch wel tot de nok toe vol. 'National-Sozialismus - der organisierte Wille der Nation.' 'Een doordenkertje.

'Wie ein Ausschrei muss es durch Deutschland gehen: Zerstampft den Kommunismus, Zerschmettert die Sozial-Demokratie. Wählt Hitler, Liste1.'

'National-Sozialisten, Anti-Semiten! Volksgenossen... Riesenprotestkundgebung der National-Sozialistische deutscher Arbeiter Partei im Zirkus Krone. Redner: Herr Adolf Hitler.'

Bijna ononderbroken is de stem van de Führer er te horen. Woorden die telkens weer teloor gaan in orkanen van applaus. Suppoosten horen dat de hele dag, elke dag weer. Horen ze hun ouders klappen? Stonden ze er zelf bij als Hajotters? Generen ze zich? Worden ze boos? Hoe zou het klinken? Gekker en gekker of toch wel weer vertrouwd zolangzamerhand?

Stilte in de grote zaal over Lassalle, Marx, Bebel, Liebknecht. Stemmen werden toen nog niet gekopieerd. Komt daarom het denken sindsdien zo weinig vooruit? Te veel kopieën, te veel herhaling? Te veel stilstand in elk geval.

Op het achterkarton van een van de blocs zag Jos opeens E 66 staan, het nummer van zijn bagageloket in de grote hal van het station Berlin-Zoo. Het zou ook zo kunnen zijn geweest, bedacht hij, dat de overvaller, toen hij de zakken van het slachtoffer doorzocht, die sleutel met dat nummer had gevonden, naar Berlin-Zoo was gereisd, de koffer en de tas had opgehaald en de inhoud had geïnspecteerd.

De jongeman zou dan in de koffer een paar lichte suède schoenen hebben aangetroffen en een donkergroene pantalon met een brede zwarte ceintuur, overhemden, een pyama, een trui, een paar wollen kousen, ondergoed, en een toilettas die hij, naar Jos aannam, wel niet zou hebben ingezien. Wat verder? Een fototoestel, een fruitmesje, een paar boeken. Ritter, Blackbourn, Brandt, Deuerlein, Tinbergen, herinnerde Jos zich, plus - hij was ze bijna vergeten - het stuk van Die Rote Grutze, *Mensch, ich liebe dich doch*, en een oud gebedenboek van de Wehrmacht.

Toen hij het zo weer allemaal voor zich zag, wist Jos zeker dat de blocs niet in de koffer hadden gelegen. Hij nam aan dat de jongen ook de tas zou hebben geopend. Wat zou hij daarin zijn tegengekomen? Een map met kranteknipsels, een dikke stapel fotokopieën, de oude bijlage van een weekblad die hij op de terugreis eindelijk eens had willen lezen, de agenda, een paar cheques, ongetekend en zonder bankpas erbij, de *Lesekarte* van de *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* en

het plastic zakje met opdruk Merian: *Wer Land und Leute kennen lernen will...* Daar hadden de blocs in gezeten!

De vraag bleef waar hij het plasticzakje met de blocs had gelaten? In de tas? Had hij het onderweg ergens laten liggen? Of, nee, toch... Hij had ermee in de hand gelopen! Hij zag er zich op eens weer mee door de Budapester Strasse gaan. Of was dat een dag eerder geweest? En als de jongeman ze al in de tas had gevonden, waarom zou hij ze hem dan hebben opgestuurd?

Zou hij ze hebben gelezen? En als hij ze had gelezen, zou hij er dan zo van onder de indruk zijn geweest dat hij zou hebben gedacht. dit moet die man terughebben, dit moet hij afmaken, dit mag niet verloren gaan? O, ijdelheid der ijdelheden..., ging het door Jos heen. Wat een lachwekkende veronderstelling permitteerde hij zich. Zou zo'n dief Nederlands hebben kunnen lezen, zou hij dit handschrift hebben kunnen ontcijferen?

Trouwens: hoe was de sleutel van het bagageloket, met portefeuille, portemonnee en al, van Berlin Zoo op tijd weer terug gekomen in de zakken van de man die onder aan de eik in het Stadtpark in Steglitz lag? En waarom een jongeman? Waarom geen oudere? Waarom geen vrouw?

Als hij er zich niet zo koud had gevoeld zou hij niet zo gauw en zo graag aan een jonge, warmbloedige jongere met wilskracht hebben gedacht.

Jos werd opnieuw enige druk in de maagstreek gewaar. Wie had hem toch in godsnaam zijn notitieblocs toegestuurd en hoe, aan wie en waar was hij ze kwijtgeraakt? Hij bekeek voor de zoveelste keer de envelop. Het handschrift riep nog steeds geen enkele herinnering op. Het raadsel werd alleen maar groter.

Op een van de blocs stond met viltstift *Staatsbibliothek* vermeld. Het opende met een ontboezeming die niets met het doel van zijn bezoek van doen had.

Register Falk-plan vermeldt geen bibliotheek. De bibliotheek hier in West is: 'Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz', Potsdamerstrasse, tegenover nr. 50 (Neu National Galerie). Gevolg van rukken en trekken vanuit Oost en vanuit West aan wat 'Kulturbesitz' heet. Oost heeft meer: 'Deutscher Staatsbilbiothek und alter Bibliothek'. Maar wat doen ze ermee? Zonder politieke dekking thuis ga ik er niet heen. Alles wordt genoteerd, alles wordt geregistreerd, alles wordt gebruikt. Mijn dossier is er toch al te dik. Ik wil niet meer.

Jos vroeg zich af aan welke kant van De Muur hij behoorde te staan, communist of niet meer communist. Maar het was geen vraag om op dat moment dieper op in te gaan. 'Wat wil ik?' vervolgde hij nog. 'Daar komt het op aan.' Het antwoord sprak hij even later bijna hardop uit: 'Op eigen benen staan, dat wil ik.' Een schamel antwoord, wist hij. Niet groots in elk geval, eerder wat minnetjes. Egocentrisch, kleinburgerlijk, benepen, laagbijdegronds. Maar waar begon de beschaving? Op het moment waarop de mens rechtop wilde gaan. 'Ik wil op eigen benen staan, herhaalde hij. Ik weet niet waartoe, ik weet niet waarom, ik vind eenvoudig dat het geen redenen zijn het niet toch maar te doen. Ik vertrouw het niet meer.' Dat zou de reden zijn!

Er was nog wel enig vertrouwen in de anderen overgebleven. Hij was niet paranoied... Maar zo was het nu eenmaal: hij wilde begrijpen. Weten. Zo was de mens nu eenmaal: hij wilde be-grijpen. De apen begonnen er al mee. Hij keerde terug naar het bloc *Staatsbibliothek.*

Eindelijk iemand die er ook zo over denkt! Wolfgang J. Mommsen:

> *De greep naar de macht is op geen enkel tijdstip voor de 31e januari 1933 onafwendbaar geweest, ja, zij zou bij vastbesloten tegenweer ook daarna nog kunnen zijn voorkomen. Als Hitler desondanks aan de macht kwam en deze kon behouden, dan lag dat in eerste instantie aan de toenmalige politieke en economische eliten, maar tegelijkertijd ook daaraan, dat de*

Duitse arbeidersbeweging zich als gevolg van de politiek van de communistische internationale in een verbitterde broederstrijd had verstrikt, die de communisten blind voor de werkelijke gevaren liet worden en de sociaal-democraten politiek vergaand buiten staat tot manoevreren heeft gesteld.

Jos herlas keer op keer, heen en weer: *Op geen enkel*

tijdstip onafwendbaar geweest/ bij vastbesloten tegenweer/ als gevolg van de politiek van de communistische internationale/ verbitterde broederstrijd/ de communisten blind voor de werkelijke gevaren/ de sociaal-democraten niet in staat tot manoevreren/ de communisten blind voor de gevaren/ als gevolg van de communistische internationale/ op geen enkel tijdstip onafwendbaar geweest.

Jos liep de kamer op en neer. Hitler en alle ellende vandien hadden kunnen zijn voorkomen. Hij had het al eerder gezegd, hij zou het moeten blijven zeggen. Men hoorde het niet graag, men legde zich liever bij gemakkelijker verklaringen neer. Men hoorde liever dat God het zo had gewild, dat het noodlot en de loop der gebeurtenissen niet te bedwingen waren geweest, dat de gang der historie en de wetmatigheden van de maatschappelijke ontwikkeling nu eenmaal onwrikbaar waren en er tol voor moest worden betaald - en men hoorde het liefst dat het nu eenmaal in het Duitse volkskarakter, aan het mofse daarin, had gelegen. Vaak staat geluk voor zelfgenoegenzaamheid. Hij zou dat geluk moeten verstoren - hij dorst het niet aan, hij kon het niet aan.

Het was helder, zonnig winterweer, de hemel boven de Amstel was zuiver en zeer licht blauw; nu en dan leek het alsof er flonkerende kristallen voorbijzweefden. Jos was zeer gaan zitten en vergeleek het beeld met zijn eerste indrukken van de oude Duitse hoofdstad.

Berlijn had iets neerslachtigs: een, zeker in de winter, strenge, naargeestige verblijfplaats voor wie uit zachtzinniger streken aan zee kwam en er vreemdeling bleef, met hoge, plompe, grauwe huizenblokken en hier en daar nog steeds open plekken die aan bombardementen herinnerden. Brede trottoirs met kleine grijze steentjes en betegelde looppaden, zo ver van de gevel gelegen dat men weinig kans liep te worden getroffen door sneeuw en ijs dat over de brede goten en door de overal aanwezige hekwerken aan de vijf of zes verdiepingen hoger gelegen dakranden omlaag kan storten; de straten donker - door de as, het kolengruis en de zwarte steensslag die er werd gestrooid zodra het ging vriezen, en de beroete gevels. Men stookte er nog kolen, men vertrouwde zijn lot niet toe aan pijpleidingen voor olie of gas over het grondgebied van een Duitse Democratische Republiek die er niet voor zou terugdeinzen met dichtdraaien van kranen te dreigen als zij ooit weer dacht zich te kunnen veroorloven het andere Duitsland onder druk te zetten.

Vooral de as op de trottoirs had hem er terug in de tijd geplaatst, richting oorlog en ellende - een gewaarwording die hij de laatste twintig jaar niet meer had ondergaan voor zover hij zich herinneren kon.

Hij vermoedde dat Berlijn ook aantrekkelijk kon zijn: veel baksteen en weinig asfalt voor een wereldstad, veel ruimte, veel bomen, berken vooral, en architectonische experimenten - en een aantal buitenwijken die hem aan Het Gooi deden denken; maar om daarvan te kunnen genieten zou men er waarschijnlijk in het voorjaar moeten zijn.

De kleur die hem tegen de achtergrond van de loodgrijze hemel en het overheersende grauw en zwart in de straten het meest had getroffen was dat bijna donkerste en meest alledaagse blauw dat zich daar aan hem opdrong en dat voor zover hij wist doorgaans als Pruisisch blauw werd aangeduid. Hij herinnerde zich de gevel van het Europa Haus, waar dit blauw, samen met wat hij jagersgroen noemde, tussen glas en wit domineerde - een palet van het boerenland, zo te zien; hij dacht aan de straatnaamborden, de U-Bahn en, vele petten en uniformen. Blauw was in Pruisen symbolisch voor trouw en mannelijkheid - de kleur van huzaren en garderegimenten.

Wat viel er meer van deze plek in Pruisen te zeggen - van deze *Reichshauptstadt ohne Reich*, zoals hij had gedacht toen hij het Berliner Museum aan de Lindenstrasse

had verlaten en zich zwervend door de Friedrich-, de Wilhelm- en de Stresemannstrasse op weg naar de *Staatsbibliothek* had begeven? Straatnamen die aan oude rijkskanselarijen en ministeries van buitenlandse en binnenlandse zaken in het eerste en het tweede maar vooral in het Derde Rijk deden denken - aan het Duitsland dat in de eerste helft van de twintigste eeuw nog zijn stempel op het grote gebeuren in dit deel van de wereld had weten te zetten en de laatste jaren van die periode zelfs heel Europa enige tijd in haar greep had gehad.

Het beeld van het oude centrum werd er inmiddels beheerst door speelgoedachtig aandoende blokken nieuwbouwwoningen de balkons voorzien van kleurtjes uit verfdozen die schoolkinderen er met kerst plegen te krijgen, en de grote leegten daartussen. In de nabijheid de bijna overal zichtbare grijze muur, De Muur, die dwars door het oude machtscentrum liep en alle grootheid en glorie van de oude rijken grondig had geamputeerd.

In de Stresemannstrasse herinnerde een plaquette aan het feit dat daar op een binnenplaats ooit ene *Bismarck Linde* was verrezen, geplant in de jaren '20 omdat de geëerbiedigde schepper van het Duitse Rijk er ooit, in de jaren '20 van de vorige eeuw, enig elementair onderwijs had genoten; de linde behoorde tot die weinige Duitse slachtoffers van de tweede wereldoorlog die men niet had willen vergeten.

Aan de inmiddels doodstille Wilhelmstrasse werd de aandacht getrokken door een nog steeds bewoond, op wijd braakland overeind gebleven deel van een oude huurkazerne; de achtergevel was puntgaaf dichtgepleisterd tot een kolossaal vlak van een veertig meter brede en dertig meter hoge, groenig aandoende grauwheid - laag - met rechtsonderaan een met een spuitbus aangebracht zwart anarchistisch onderschrift, waarin de waanzin van zowel het nazidom als haar spottende tegenhanger leken samen te vallen in de waarschijnlijk als Berlijns-blauwe humor bedoelde kreet: *Anarchie ist machbar, Herr Nachbar! (A)*

Van het Berliner Museum was Jos alleen Heinrich Zille sterk bijgebleven: de man die met zijn tekeningen vol drank-, sex- en blote billengrappen, maar vooral met de stoeten proletarische kinderen die zijn prenten bevolkten de armoede in de achterbuurten, en de manieren waarop men er zich ook binnenskamers moreel op de been hield, had vereeuwigd. Hij had dat alles waarschijnlijk het scherpst getroffen in *Der Frühlingsmaler*: een benauwd, drukbehuisd zolderhok, twee dreumessen over de vloer, een man met een penseel wat houterig achter en naast zijn schildersezel, kijkend naar zijn naakte vrouw die, en profil, wat ongeduldig, niet zonder moeite haar uitgezakt lijf stil staande houdend, posseerde in het daglicht dat door het enige raam in de woning binnenviel, met op de achtergrond de dakgoten - in de andere stegen - een halfvolle zuigfles even in de vensterbank neergezet. Mensen, voorjaar, onstuitbaar - waar ook ter wereld.

Berlijn moest, vooral vroeger, in de oudheid van voor Hitler, een metropool zijn geweest vol proletariers met een traditioneel centrum van kunst en intellect - een oase van de moderne tijd in een middeleeuws, feodaal gebleven gebied, met een militaristisch-gezind oppergezag boven zich. Verklaarde dat het, dat *blau*, dat in Pruizen voor mannelijk en trouw, in het Berlijns voor dom en dronken stond?

Jos moest enige tegenzin overwinnen de elastiekjes los te maken die om het met losse notitiekladjes opgedikte bloc zaten waarop met viltstift *Landesarchiv* was gezet. Eerst bekeek hij enkele van de losse notities die hij door zijn handen liet gaan aandachtig; hij was vergeten dat hij ze juist in dat bloc had gestoken. Er was een kranteknipsel met daarop een passage onderstreept: *Max Scheler, altijd vol ideeën, stierf omdat hij niet meer kon slapen.* Op een van een fotokopie afgeknipte strook papier was in haast neergekrabbeld: *Wat doe ik hier? Wat komt ervan terecht? Ik kom hier niet voor mezelf! Niet voor mezelf alleen! Voor l'histoire concrète. Voor la politique concrète.* De derde was op de achterkant van een nota terecht gekomen van het restaurant waar hij na zijn bezoek aan het *Landesarchiv* naartoe was gegaan. *Wat gebeurde er in Europa? Wat gebeurde er in Duitsland?*

Welke ogenblikken waren beslissend? Wat had men toentertijd nog kunnen doen? Wat had men behoren te doen? Waarom is het nagelaten? Wat zouden we nu willen doen als we toen hadden kunnen handelen? Wat zouden we ervan hebben moeten leren? We? Wie we? Communisten, socialisten, liberalen - wie anders? Twintig eeuwen na de kruisiging van Christus kan men met kerken en theologen te veel kanten tegelijk op.

De eerste aantekeningen in het bloc zelf leken tamelijk luchtig, maar waren zonder twijfel niet meer dan een aanloop naar de grote hindernissen geweest en niet vanwege hun waarde voor zijn onderzoek opgesteld.

Koppen in de Vorwärts (SP) en de Rote Fahne (KP) anno 1919 in Berlijn: Zur Regelung der Kommandogewalt / Die Ordnung herrscht in Berlin / Der weisse Schrecken / Das Versagen der Führer / Das Spiel mit dem weissen Schrecken/ Erst Ordnung dan Frieden/ Was machen die Führer?/Für das neue Duitschland.

Hoe Duits is dit alles?

Kleine Spielerei van een Hollander. Zij zijn groot en kunnen grof zijn, wij alleen geniepig nu en dan.

Andere koppen: Was weiter / Der Hauptfeind steht im eigenen Lande/ Was weiter? / Sozialdemokratie und Beamtenfrage/ Wollen wir zugrunde gehen?/ Die Front gegen den Bolschewismus - Freiwillige vor!/ Der Todeskampf der Ebert-Scheidemann Regierung/ Bolschewistische Herrschaft am Ende / Wollen wir zugrunde gehen?/Trotz alledem / Die Lehren der Krise / Was weiter?

Duitse arbeidersbeweging anno 1918-1919.

Was weiter? Wat zou ik zeggen? Ik zeg: Eerst die Lehren der Krisen en dat Trotz alledem. Juist de pijnlijkste plekken moeten worden onderzocht.

Jos' tegenzin was verdwenen - hij las verder of hij nog van niets wist.

Berlijn, 9 november 1918. 'De nieuwe regering heeft de leiding van het werk overgenomen om het Duitse Volk tegen burgeroorlog en hongersnood te beschermen en zijn gerechtvaardigde eisen op zelfbeschikking erdoor te krijgen.' Ebert (SPD)

Berlijn, 9 november 1918, enkele uren daarna. 'Op dit uur proclameren wij de vrije Socialistische Republiek van Duitsland. Wij groeten onze Russische broeders... en roepen op tot voltooiing van de wereldrevolutie.' Karl Liebknecht (kort daarop KPD)

Eigenlijk is het verschil heel eenvoudig geweest: Petersburg 1917: 'Vrede en brood!' Berlijn in 1918: 'Vrede, Vrijheid, Brood!' Wisten zei in Petersburg veel van vrijheid?

Om de vrede ging het eind 1918 allang niet meer. Liebknecht op 30 december 1918 (oprichtingscongres KPD): Wij willen geen limonaderevolutie, maar wij willen de ijzeren vuist heffen tegen iedereen die zich keert tegen de sociale revolutie. De internationalisering van de burgeroorlog, dat is wat wij in de eerste plaats hebben te verwachten... De gemeenschappelijke strijd van het Duitse en het Russische proletariaat in wapenrok tegen de gemeenschappelijke Ententevijand (Levendig bravo)

Rosa Luxemburg is niet goed geworden en heeft geen slotwoord meer kunnen spreken.

Commentaar SPD: Rusland is hedentendage de enige staat die oorlog wil. Het benut de Spartakusbond (KPD) in oprichting) als zijn agenten, om de wereldoorlog aan de Rijn te hervatten... Moge Rusland op zijn eigen wijze zalig worden. Maar zolang het niet zijn bolsjewistische wereldveroveraarsdroom loslaat, zolang het zich op onbeschaamde wijze in de innerlijke aangelegenheden van andere staten mengt, kan het in Europa niet rustig zijn. De Spartakisten zijn vandaag niets anders meer

dan de geworven agenten van een vreemde mogendheid die onze interne en externe vrede bedreigt.

Jos kan er weer niet stil bij blijven zitten en banjerde diagonaal zijn kamer door. Zo was het grote debat tussen socialisten en communisten in West-Europa een mensenleeftijd terug grootop begonnen. Moest men niet, in elk geval achteraf, het gelijk van Ebert en de zijnen kunnen erkennen?

'*Ordung herrscht in Berlin!*' *Jullie stompzinnige beulsknechten! Jullie* '*orde*' *is op zand gebouwd. De revolutie zal zich morgen al* '*rasselnd wieder in die Höh*' *richten en tot jullie schrik met bazuingeschal verkondigen: ich war, ich bin, ich werde sein. Laatste woorden van Rosa Luxemburg in de Rote Fahne.*

Een, twee dagen later werd ze vermoord.

Bazuingeschal? Een beeld van het hiernamaals uit het christendom. En rasseln? Rasseln mit wörter! Dikke woorden gebruiken. Niet de revolutie rasselte omhoog, maar de contrarevolutie die ten slotte, in 1933, onder Hitler, kon zegevieren, ook dankzij vijftien jaar strijd op leven en dood tussen communisten en socialisten - één wanhoop al wanhoop, begonnen door Liebknecht en Luxemburg, de misplaatste heiligen en martelaren van de na hun dood gestichte Internationale in Moskou.

Liebknecht - een nerveuze, nooit genoeg au sérieux genomen zoon van de voorman-voorvader van het Duitse socialisme? Luxemburg, romantische Rosa - een uit Rusland gevluchte Poolse jodin die via een schijnhuwelijk de Duitse nationaliteit heeft verworven, wier belangrijkste vriend en medestrijder Leo Jogiches, haar geliefde, *die beherrschende Gestalt ihres Lebens*, ook al een vluchteling uit het Russische tsarenrijk is. Wat zullen die twee vreemdelingen hebben kunnen begrijpen van de gevoelens van de arbeidersklasse en de mogelijkheden van de socialistische beweging in Duitsland, toen zij in '18 de eerste Republiek en de eerste regering van democratische socialisten in de historie van dit land, prompt het voorbeeld van de kameraden thuis in Petersburg volgend, de revolutionaire burgeroorlog verklaarden?

Als een ontspannend terzijde las Jos nog even de tekst van de advertentie die hem in de *Vorwärts* van 23 januari 1919 was opgevallen. *Kurt Wolff Verslag Leipzig. Nach aufhebung der Zensur ist jetzt überall erhaltlich Heinrich Mann: Der Untertan. Gebunden M. 7,50. Auflage 80.000. Das Deutschland Wilhelms II. Der erste grosse Deutsche politische Roman.* '*Der Untertan soll heute gelesen werden. Er ist aktuell in jedem Sinne' Berliner Börsecourier.*' Later was het boek opnieuw verboden en zelfs verbrand. Heinrich Mann zelf had bij de herverschijning na de tweede wereldoorlog gezegd dat in Duitsland alleen dan voor *De onderdaan* belangstelling bestond als men weer eens een oorlog had verloren en nog niet met de volgende begon.

Jos merkte dat ook hijzelf het moreel nu en dan graag wat met een mopje over moffen hooghield.

'Vroeger bracht ik feiten naar voren die onze visie konden bevestigen, nu zoek ik naar feiten die haar zouden kunnen weerleggen,' overwoog Jos later op de dag. 'Vroeger was ik propagandist, behoudend. Nu ben ik analist, eindelijk vooruitstrevend - vroeger gaf ik onderricht, nu verricht ik onderzoek. Omgekeerd zou beter zijn geweest... Maar beter laat dan nooit.' Hij nam het stapeltje blocs toch nog maar eens ter hand. 'Een echte partij zou aan onderzoek en onderricht doen - aan echt onderzoek,' dacht hij nog, voor hij de laatste aantekeningen doornam.

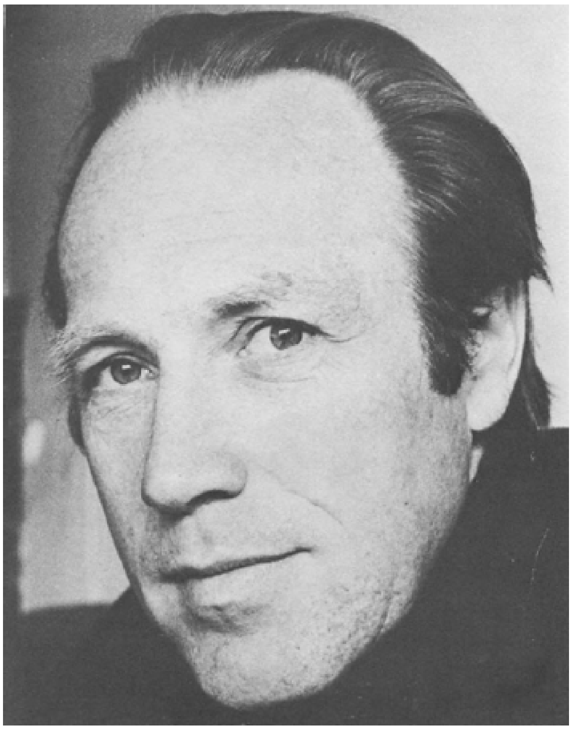
Corneliusbrücke. Koud en winterig. Zaterdag. Toch stratenmakers aan de gang. Ze kijken op noch om, ook niet als ze merken dat ik foto's neem.

Dat was de plek waar Karl Liebknecht en Rosa Luxemburg hoogstwaarschijnlijk waren vermoord, waar ze in elk geval in het Landwehrkanal waren geworpen.

In de schemer onder de boom een schild aan het hek, moeilijk te lezen. Hun namen erop. De datum van de moord is niet bekend.

Jos herhaalde thuis in zijn kamer wat hij op dat ogenblik daar op die brug in Berlijn voor het eerst klaar had gezien en

helder had kunnen formuleren en zette het eindelijk eens op papier: *De leer van Lenin en de afkeer van de communistische partijen jegens de sociaal-democratie zijn op leugens en legenden over Berlijn 1918 gebasseerd. Daar is alle ellende nadien goeddeels aan te danken geweest: Hitler, Stalin, de oorlog, de kampen, de druk en het gif van zoveel onwaarachtigheden, de leugenachtigheid van wat de kolossale propaganda-apparaten uitbrachten, het diepe morele verval dat zelfs de ideeën van het socialisme in de twintigste eeuw zo goed als onherstelbaar heeft kunnen verzieken.*



Ger Verrips (foto: Steye Raviez).

De gedachte was hem allengs vertrouwder geworden - hij zag nog wel een afgrond van teleurstelling en verbittering voor zich, maar hij keek beheerster naar de rand ervan dan toen hij in het *Landesarchiv* zat en op de Corneliusbrücke stond.

Gevoelens van liefde en bewondering hoefden niet te worden verloochend - persoonlijke moed was een te kostbaar goed in de strijd. Maar uiteindelijk telden alleen de poltieke feiten de koele verstandelijke beoordeling daarvan.

Welke aanhanger van Luxemburg, Liebknecht en Lenin zou het daar in alle oprechtheid niet mee eens moeten zijn?

Toen hij het schild dat aan de moord herinnerde de rug had toegekeerd, had Jos zich rechtstreeks naar Berlin Zoo begeven, aan niets meer, of aan iets anders dan aan *Karl and Rosa* denkend. Hij was de Budapester Strasse opgelopen - te lang en te breed en te saai voor wie er niet in een auto reed - en zichzelf af en toe verweten dat hij zich niet aan de omweg van een kwartier à een half uur waagde om langs Derfflingerstrasse 23 te gaan, waar Franz Mehring had gewoond en zijn *Lessinglegende (1893)* schreef, *de eerste klassiek geworden marxistische analyse van de ontwikkelingsgeschiedenis van het Pruisische despotisme*, zoals hij al voor hij naar Berlijn reisde had genoteerd.

Hij herinnerde zich dat het dat uur voor het eerst sedert hij in Berlijn was helder werd en hij met de duidelijke stand van de zon in deze voor hem vreemde stad ook voor het eerst weer zijn richtinggevoel had teruggekregen.

De zon en de ontdekking van dit instinctmatige in hem stemden hem lichtelijk gelukkig en opgeruimd, maar ze konden niet voorkomen dat hij toch neerslachtig werd, zonder het te merken, zonder het te willen weten, zonder door te denken over wat hem duidelijker en duidelijker werd.

Er zat een grondfout in de redeneringen die hij van al vrij jongsaf aan had gevolgd en de waarde van al wat hij goed dacht te hebben gedaan was heel wat geringer dan hij tot op dat ogenblik had willen en kunnen geloven.

Hij snakte naar afleiding - hoe natuurlijker, hoe lichamelijker hoe beter.

Er was hem een vrouw met wel erg veel deodorant gepasseerd; hij had het opgesnoven - geprikkeld, even tot elk ordinair zijn bereid. Hij was een *Bierstube* binnengelopen en had geprobeerd een praatje met het Dirndl te maken: ‘Wat is het stil...’ ze had hem onmiddellijk de pas afgesneden - ‘Dat komt omdat ik hier ben...’ - en zich meteen teruggetrokken.

Daar had hij toen snel wat van zijn indrukken bij de Corneliusbrücke neergepend, zonder de verkillende politieke conclusies onder woorden te brengen. Ze waren slordig afgesloten.

Moord blijft moord. Telkens weer wordt het Gustav Noske verweten. Nooit wordt de Nederlandse consul genoemd die er meer van moet hebben geweten. Geen moord heeft in de twintigste eeuw grotere gevolgen voor de loop der historie gehad. Als ze waren blijven leven zouden Karl en Rosa zichzelf en de beweging die ze leidden hebben kunnen corrigeren en hadden zowel Stalin als Hitler minder kansen gekregen.

Eén dag na Rosa en Karl ging ook Franz Mehring heen. ‘*Vorwärts*’ *besteedde er geen aandacht aan.* ‘*Rote Fahne*’ *wel.*

Had hij zijn blocs daar in die *Bierstube* achtergelaten? Kon hij zich nog herinneren er daarna mee over straat te hebben gewandeld? Jos vreesde dat zijn geheugen hem in de steek zou laten.

Hij herinnerde zich alleen nog dat hij, toen hij de bierpul die hem was voorgezet eindelijk leeg had, de zaak verliet en de kruising overstak op weg naar de stationsingang, opeens alle mensen die hij om zich heen zag als dom en onverschillig en alleen al daarom als hoogst onbetrouwbaar beschouwde. Maar dat kon alleen aan hemzelf hebben gelegen. Allicht had hij ook zelf wat dommer en onverschilliger willen zijn op dat moment.

Tegen de tijd dat hij in de stationshal was gearriveerd, zag hij iedereen als min of meer overspannen. Maar ook dat moest een vorm van projectie zijn geweest. Toch was het eerste dat hem in dat station *Zoölogischer Garten* was opgevallen de anarchistische programtekst geweest die met een spuitbus op het beton was vereeuwigd: *Freitheit für alle! Sonst gibt es pausenlos Krawalle! (A).*

De *Krawalle* die hij er even later meemaakte werden veroorzaakt door vier rechercheurs die onder protest van enkele artistiek aandoende omstanders een drugverslaafde trachten af te voeren en door een schare voetbalsupporters vol drank die door een peloton gehelmde, met wapenstokken in de hand opgestelde politiemannen werden opgewacht die hoopten ze alleen al door hun aanblik een toontje lager te kunnen laten zingen.

Hij had enkele ogenblikken troost voor zijn verlatenheid en vervreemding gezocht tegenover een reclameaffiche, waarop een drom bijna over elkaar heen struikelende Bundeswehrsoldaten omkeek naar een uitdagend wegstappende blondine op hoge benen, bij wie, ter aanbeveling van een merk sigaretten, de rok zo hoog opwaaide dat het publiek zelfs nog iets van haar blote lies kon bekijken. *Fuck die Bundeswehr*! (A) stond erop gespoten. *I do it* had een politiek minder bezetene in een wolkje uit de mond van het meisje geschreven.

Zou hij voor hij in lijn 9 van de U-Bahn was gestapt misschien weer bij zijn bagageloket zijn geweest en de blocnotes in zijn tas hebben gedaan of zou hij ze mee naar Steglitz hebben genomen? Waarom had hij die laatste uren voor de

nachttrein hem naar Amsterdam terug zou brengen nog in Steglitz willen doorbrengen? Om enkele adressen uit de *Literarische Reiseführer* op te zoeken.

Waar had Franz Mehring gehuisd toen hij politiek ter linkerzijde een rol van betekenis kreeg in het Berlijn van voor '18? In villa's of in een kazernewoning? En wat viel er te ontdekken omtrent Ernst Jünger, die na '18 intellectueel idool ter rechterzijde werd, imponerend voorzanger en vertolker van de mythen en de melancholie van het oeroude obscurantisme van het militairisme in Pruisen.

Opeens herinnerde Jos zich dat hij tijdens de rit naar Rathaus Steglitz notities over Franz Mehring doornam. Hij vond ze snel terug in het bloc *Staatsbibliothek.*

Franz Mehring (1846-1919), geboren in Schlawe (Pommeren), zoon van een Pruisische officier. Redacteur, later hoofdredacteur 'Volkszeitung' (vanaf 1884). Lessinglegende (1893). Marxbiografie (posthuum, 1919). Register Falkplan: West-Berlin: Mehring Brücke, Mehring Damm, Mehring Strasse, Mehring Platz. Ost-Berlin: Franz Mehring Platz. Laatste woonplaats (vanaf 1912) Albrechtstrasse 22.

Hij had de blocs dus niet in die *Bierstube* laten liggen en niet in het bagageloket opgeborgen maar bij zich gehad toen hij naar Steglitz reisde!

Jos probeerde zich de wandeling die hij toen had gemaakt stap voor stap weer voor de geest te halen.

Waar was hij de blocs kwijtgeraakt? Aan wie? Waarom waren ze hem nagestuurd?

In Steglitz had hij meteen de Albrechtstrasse opgezocht, maar hij was er na het viaduct al vrij snel rechtsaf gegaan om de nabijgelegen Beymestrasse te bereiken, waar Mehring rond 1900 woonde, hij had er op nummer 7 nog slechts een na de oorlog opgetrokken *Evangelische Volksschule* kunnen ontdekken. Vanuit de Beymestrasse was hij in het Stadtpark beland...

Jos raakte in de war. Hij was er zeker van dat hij toen het Stadtpark ook weer uit was gekomen en wel bij de bocht in de Albrechtstrasse! Hij was er zeker van nog minstens een uur door andere nabijgelegen wijken te hebben gedwaald, onder andere trachtend informaties in te winnen omtrent Georg Grosz, voor hij - beseffend dat alles vergeefs was geweest, dat van de betrokkenen, noch van hun woningen iets gespaard was gebleven en hij zelfs geen teken van herkenning had aangetroffen, wanneer omwonenden hun namen en reputaties van hem vernamen - naar het U-Bahn station was teruggekeerd.

Hij herinnerde zich dat hij toen pas, van daaruit de nabijgelegen Wulffstrasse (vroeger Hohenzollernstrasse) had opgezocht en op nummer 6 de enige wel intact gebleven woning van zijn lijstje had gevonden, die van Ernst Jünger. *Haben Sie kein geistliches Zuhause*? werd voorbijgangers er via een plakaat achter een van de ramen gevraagd. *Wir mochten es Ihnen anbieten; in der Christengemeinde Tabor.* Ook Jüngers naam zei er niemand nog iets.

Wat doe ik hier nog? Wat ben ik begonnen? Wat heeft dit allemaal voor zin? had Jos zich afgevraagd, toen hij, door en door verkleumd en zich verlaten voelend, gepijnigd door dikke voeten en zere schouders, gedeprimeerd door zijn slechter wordende ogen die hem bij elke naam en elk nummer dat hij nog eens had willen nakijken in de *Reiseführer* of op het *Falkplan* hadden genoodzaakt zijn handschoenen uit te doen en zijn bril op te scharrelen.

Hij was nog slechts van één verlangen vervuld geweest: te gaan liggen, desnoods koud en verstijfd - als hij maar zijn ogen zou kunnen sluiten, niets meer hoefde te begrijpen, niets meer hoefde te weten, niets meer hoefde te voelen, niets meer hoefde te doen vooral.

De trappen naar het U-Bahn-perron hadden hem te vermoeiend geleken. Traag, zonder op iets bepaalds af te gaan, was hij door de Schlossstrasse voort blijven stappen. Op een zeker moment was hij er voor de etalage van een banketbakkerij beland.

Achter de winkel was een theesalon... Jos zag er zich opeens weer aan het kleine ronde marmeren tafeltje zitten. Zijn rug tegen het glas van de winkel, voor zich een zaal vol dames - de ogen als zwaailichten heen en weer gaand door een blikveld waarin hij als enige man alleen zat.

Jos draaide de blocs een voor een om; achterop het karton van de laatste vond hij wat hij er had besteld: *Thee/Zitron 3.50*, *Kirschtorte 3.50*, *Tee/Zitron 3.50*, *Irish Coffee //// x 6.50. Samen 36.50.*

Hij had er voor het eerst van zijn leven een ware afschuw van vrouwen gekregen - van alle vrouwen, van het vrouwelijke wezen als zodanig. Zowel van het met oorringen, broches en halskettingen, in bont gepakte vervleesde gebak dat hij bij tonnen tegelijk om zich heen zag en het liefst met een bulldozer in één keer naar de achtertuin had zien schuiven, als van de paar jonge meisjes die nog aandacht trachtten te trekken door alleen maar mooi te zitten zijn.

Achteraf verbaasde het hem, dat hij al die vette vrouwelijkheid om zich heen niet had willen ontvluchten. Hij moest zich, Irish Coffee na Irish Coffee, alleen nog aan de warmte hebben willen verzaligen en niet meer hebben willen danken aan zijn schouders, zijn ogen en zijn voeten, en niet meer aan zijn lendenen die zich steeds moeizamer lieten rechten en niet meer aan alle ellende met *Karl und Rosa* en wat er nadien allemaal voor onzin was uitgehaald.

Hij had zich er nog wel even afgevraagd of hij misschien impotent werd. Hoe kwam het dat hij zich daar niet kon indenken ooit nog één vinger naar een vrouw uit te steken?

Na vier whisky-koffies was hij toch opeens vertrokken. Waarom ook weer?

Pal naast hem waren twee kleine, tanige vrouwtjes van over de zeventig neergestreken, die daar elke week op vaste tijdstippen bijeen bleken te komen en allang geen enkele man enige aandacht waard achtten. Met schelle, halfluide stemmen praatten ze, zonder naar elkaar te luisteren, een uur lang gezellig op een en dezelfde toon almaar over dezelfde dingen langs elkaar heen.

‘Der ist auf der Strasse umgekippt. War tod. Fremde Leute angerufen. Auf der Strasse umgekippt. Fremde Leute haben angerufen. War schon tod. Auf der Strasse, umgekippt. Fremde Leute haben angerufen. Der ist auf der Strasse umgekippt...’

Ze zou minstens drie dagen zo door kunnen blijven praten, had Jos zitten bedenken en er minstens drie weken zo over door blijven denken. Tot een andere dood, van een andere medebejaarde, haar zou gaan obsederen, en daarna weer een andere, en, wie weet, daarna nog een - of vier, of achtendertig. Hoe lang zou het nog duren tot er een paar dagen lang zo over haarzelf zou worden geleuterd.

Eén moment had hij zichzelf weer in de Schlossstrasse zien lopen en umkippen - fremde Leute bogen zich over hem heen, liepen naar een telefooncel... Op dat ogenblik was hij opgestaan en had afgerekend en de theesalon verlaten.

Bij de winkeldeur was hij bijna gestruikeld. Wat zou er gebeurd zijn als hij door het glas was gevallen? Vol sneden, vol glas, een en al bloed. Zou men hem in het ziekenhuis meteen hebben geholpen of eerst willen weten wie hij was en welke behandeling met zekerheid zou worden betaald en door wie? Of zou men hem hebben laten liggen - tot het te laat was en de boel alleen maar hoefde te worden opgeruimd?

Hij was heelhuids langs het glas op straat terecht gekomen, waar hij een intense pijn in zijn gezicht had gekregen. Van de kou? Van de whisky? Van de straattegels toen hij viel? Zijn voeten hadden toch weer gedaan wat hij wilde, zijn nek kraakte toen hij zijn hoofd nadrukkelijk van links naar rechts wendde en zijn rug bleef tientallen meters kaarsrecht omdat hij dat nu eenmaal zo wilde.

Buiten had hij zich herinnerd dat hij Mehrings huis in de Albrechtstrasse was vergeten, toen hij de omweg door de Beymestrasse had gemaakt. Hij was twee keer door de Albrechtstrasse en, inderdaad, twee keer door het Stadtpark gegaan!

Ook de woning van Mehring, Albrechtstrasse aan de Albrecht strasse was echter verdwenen. Hij zag er een benzinepomp *Opels Kadett* werden er verkocht. De gevel bestond uit moderne kleine tegeltjes, hooguit tien jaar oud.

Jos was toen opnieuw, bijna gedachteloos naar de Beymestrasse gelopen en nog eens door het kleine Stadtpark gegaan - alleen maar om nog een kleine omweg voor zichzelf te maken, een streep onder de teleurstellingen van die middag in Steglitz te zetten en te proberen de gedachten in zijn inmiddels weer wat bekoelde hoofd op wat anders te richten.

Die tweede keer moest het gebeurd zijn. Was hij, bevangen door kou, ontberingen en alcohol, uit zichzelf tegen de boom gevallen?

Had hij de blocnotes daar laten liggen toen hij amper bijgekomen, zich in het donker met moeite weer rechtovereind tegen de stam van de eik had weten te krijgen? Had een toevallige voorbijganger ze gevonden?

Jos kon er nog steeds geen touw aan vastknopen.

Voor de zekerheid keek hij nog eens een keer alles zorgvuldig door, maar werkelijk nergens in of op de blocs kwam zijn naam, zijn adres, zijn telefoonnummer of zelfs maar die van iemand anders voor, bij wie men navraag zou hebben kunnen gedaan.

Hij voelde opnieuw zurig vocht uit zijn maag over de lagergelegen ingewanden glijden. Was er dan toch politie of bespiederij in geding?

De volgende dag bracht de post hem een brief uit West-Berlijn geschreven door dezelfde hand die zijn naam en adres op het pakje met de blocs had gezet.

Lieber Herr, *Damit sie es wissen. Wir haben Ihnen ein Paketchen mit vier Schreibblocks geschickt. Sie hatten diese auf dem Tisch im Teesalon an der Schlossstrasse hinterlassen. Grüsse*, *Frau Dunst.* Het adres van de afzendster ontbrak.

Het eerste waar Jos aan dacht, was dat Frau Dunst een serveerster of een schoonmaakster in de theesalon was. Maar hoe was die dan aan zijn naam en adres gekomen? Daarna overwoog hij dat de twee oude dametjes hem waren gevolgd in de veronderstelling dat hij ook wel gauw *umgekippt* zou komen te liggen en zij, toen hij daar eenmaal lag, niet hadden opgebeld maar in zijn zakken alleen maar zijn naam en adres opzochten.

Ze kon men zich '*nen blauen Dunst machen...*

Hij mocht zich niet bij dit mysterie neerleggen, hij moest blijven trachten te begrijpen wat er gebeurd was, vond Jos. Er moest een verklaring voor zijn.

Misschien was er wel een verklaring voor te vinden geweest, maar zou hij die, tegen de stroom van het gebeuren nadien, van zo ver af, niet kunnen achterhalen.

Hoofdzaak was, dat hij zijn blocs en zijn gedachten van toen weer had en hij er nog iets mee kon gaan doen, overwoog hij op een ander moment.

De dag daarop zocht hij net zo lang in Westberlijnse telefoongidsen tot hij de theesalon in de Schlossstrasse vond. Een jonge, zeer behulpzame vrouw beantwoordde hem zo goed ze maar kon en belde hem een paar dagen later terug. Frau Dunst moest volgens haar een in de zaak misschien wel van gezicht maar in elk geval niet bij name bekende klant zijn.

Misschien had Frau Dunst een blaadje met zijn naam en adres eruit gescheurd toen ze het pakje verzond... Maar waarom zou hij er in Godsnaam zijn naam en adres in hebben gezet?

In een dronken bui misschien, achteloos. Op de achterkant van de spijskaart.

Sal Santen
Poste restante

Als een kat om de hete brij slingerde de trein zich in een spiraal omlaag naar het 4000 meter hoog gelegen La Paz, ingesloten tussen de reuzentoppen van de Andes. Hard rijden was er niet bij, de wagons stootten tegen elkaar en steunden als oude mannetjes, die naar adem snakken. Terwijl de remmen voortdurend langs de wielen knarsten, floot de locomotief luidruchtig om zijn komst te melden. De passagiers maakten aanstalten voor het vertrek. Zoëven nog rammelde Richard, ongeschoren en zweterig, van de honger, nu was hij volkomen geconcentreerd op wat komen ging. Zou Carlos er zijn? Zou hij op Carlos kunnen rekenen? Was Carlos hem niet vergeten?

En Carlos stond er, met opgeheven armen om Richard te omhelzen, op twee verlegen wangen te kussen. Nee, die koffer mocht hij zelf niet dragen. Carlos nam hem van hem over, sjouwde hem in zijn linkerhand mee, gaf Richard de rechterarm, en zo liepen ze arm in arm naar de Plaza Murillo in het hartje van de stad, straten op straten af, totdat Richard, niet gewend aan de ijle lucht, liep te hijgen als een astmapatiënt. Niet opgeven, plaagde Carlos, met spot in zijn ogen, zo kunnen we rustig praten, dit klimaat is gezond, er zijn hier meer honderd-jarigen dan waar ook ter wereld. Kom, wees flink, en luister naar me: ik breng je naar een hotel in het centrum, waar je wat tot rust kan komen. Later huur ik ergens een kamer voor je. Kijk wel uit in het hotel. Zodra je je kamer uitbent, neust de politie in je koffer, sluit die goed af, laat niets zwerven. Er is kort geleden revolutie geweest om een eind te maken aan de intriges van de militaire maffia, dat zul je wel merken, en toch, je kan er nooit gerust op zijn, van alle kanten wordt samengezworen om de oude toestand te herstellen. Het feit dat je buitenlander bent, maakt je al verdacht, want wie haalt het in zijn malle kop om hier, in dit land van de armoe zelf, zijn heil te zoeken behalve een avonturier? En ik dan?, zul je vragen. Luister, muchacho: wat Jupiter is toegestaan, geldt nog niet voor de ossen, en jij behoort bij Jupiter versta je me, of wil je liever een os zijn? Trouwens, we zijn hier slechts tijdelijk, omdat de belangen van LA GRAN COSA dit vereisen. Er zit hier nog zoveel in de grond, dat geen land ter wereld zich de weelde kan veroorloven daar de ogen voor te sluiten. Onthoud dat. Onthoud dat goed.

Met een blij gevoel doortinteld luisterde Richard naar de hese stem van Carlos, al verstond hij nauwelijks wat deze allemaal zei. Het kon hem eenvoudig niets schelen. Eindelijk wist hij zich in veilige handen. Nog op het station had Carlos hem een pakje bankbiljetten overhandigd. ‘Hier kun je voorlopig mee voort. Ik wil niet dat je langer zorg om geld moet hebben. Mocht je iets nodig hebben, laat het me dan meteen weten.’

Het was duidelijk dat Richard zich had vergist. Carlos had hem niet laten stikken, op Carlos kon hij bouwen. Om op zijn beurt blijk van zijn belangstelling te geven, vroeg hij: ‘Waar is Mará?’

‘Straks zul je haar ontmoeten,’ antwoordde Carlos, ‘eerst moet je naar je hotel. Weet je wat we doen? We zullen in deze winkel een tweede slot voor je koffer kopen, dat kun je aan de riem bevestigen.’

Nauwelijks zichtbaar in de schaduw van een caféterras zat María al op hen te wachten. Ze gaf een gilletje van blijdschap toen ze Richard zag naderen, omhelsde hem naar behoren, bevochtigde haar zakdoek met een beetje spuug, wiste zorgvuldig een vlek van de revers van zijn jasje en vroeg of hij honger had. ‘Hambre de lobo,’ antwoordde hij, om duidelijk te maken hoe goed hij zijn Spaans al kende. Eten moest

hij, veel eten. Hombre, breng nog een portie voor el senor. Van zijn wijn moest hij ook drinken. Er zat nog meer dan voldoende in de karaf.

Na alle ontberingen van de afgelopen maanden wist Richard niet hoe hij het had. Hij durfde niet te vragen waarom het zo lang had geduurd. Een ontmoeting was veel eerder te regelen geweest, zelfs bij de bestaande moeilijkheden met Uruguay, zoveel wist hij nu wel van de verhoudingen in Latijns-Amerika. Het was echter verstandiger er niet over te praten, om Carlos niet te ontstemmen. Een bliksemschicht door zijn darmen dwong hem met beide handen op de buik gedrukt naar de achterplaats, waarop hij gehurkt, op zijn tenen om de bril niet aan te raken, het ene vel smoezelig krantepapier na het andere in stukken scheurde, met het gevoel dat er geen eind aan zou komen. Bij zijn terugkeer op het terras tikte Carlos ritmisch met een lepeltje op een schoteltje. Toen vervolgde hij zijn gesprek met María in een Spaans zo rad, dat Richard er geen woord van verstond, tien minuten, een kwartier. Ineens richtte hij zich tot Richard:

> Te necesitamos, we hebben je nodig. Je komt als geroepen. Gran Cosa is als een spin bezig zijn web te weven over geheel Latijns Amerika. Willen we echter slagen, dan moeten we onze zaken uitbreiden naar Europa en Noord-Amerika, en daar ben jij de aangewezen man voor. Even zweeg Carlos, en keek Richard indringend aan. 'Je weet dat je mijn rechterhand wordt, mano derecha. Behalve de correspondentie voeren moet je ook eigen initiatief ontplooien. Als een jongmens van 21 jaar in zijn eentje op reis gaat om de wereld te verkennen, nog sterker: om zijn geluk te beproeven in Latijns Amerika, dan moet er pit in hem zitten.'

Er ging geen dag voorbij of Richard en Carlos ontmoetten elkaar, en altijd was er wel iets te doen. Soms vroeg Carlos zijn mening over een probleem, na het met enkele woorden te hebben ingeleid. Het antwoord dat Richard gaf was soms meer een gok. Des te verwonderlijker vond hij het dat zijn inzicht zo werd gewaardeerd. Jij hebt goede ideeën, prees Carlos meer dan eens. Als Richard desondanks aarzelde, dan overtuigde Carlos hem ervan dat hij meer flair moest hebben. Zodra hij zich evenwel tegen een mening van Carlos verzette, eindigde het gesprek in een wrevelige stemming.

Samen wandelden ze dag in dag uit door de smalle straten van La Paz, bezochten de markt, waar Indiaanse vrouwen met statige, zwarte bolhoeden, met omgeslagen poncho gehurkt zaten bij manden met groenten, in afwachting van een klant een kindje aan de borst. Carlos vertelde Richard hoe je nooit

de gevraagde prijs moest betalen maar een derde deel afdingen, waarna je diende te geven wat er werd gevraagd. Probeerde je opnieuw af te dingen, dan raakten de vrouwen beledigd in de war.

Daar stonden ze bij het ministerie van landbouw, kijkend naar voor de deur zittende Indianen, die er al 24 uur of langer zwijgend op cocabladen kauwend zaten te wachten in de hoop eindelijk een ambtenaar te spreken te krijgen. De grond, die hun uit hoofde van de nieuwe reforma agraria was beloofd, hadden ze nog steeds niet gekregen.

Elke middag at het tweetal, el tandem zoals Maria ze noemde, in een pension waar uitsluitend blanken kwamen en waar het niet te duur was. Dan weer dwaalden ze door de buitenwijken aan de bovenkant van de stad, waar voornamelijk Indianen woonden, die nijdige llama's met stevige stokken door de straten dreven. Soms liepen Indiaanse vrouwen arm in arm zwaaiend langs de weg, in dronkenschap liedjes lallend, totdat ze bleven staan omdat er één aan de kant van de weg hurkte om een langs het pad kruipend spoor achter te laten. Carlos, die van de Indianen hield, soms met ze sprak en altijd een goed contact met ze had, schaamde zich ervoor en zei dat het 't gevolg was van de morele verwoesting, door de Europeanen en de yankees aangericht. ‘América Latína un país,’ zei hij dan verbitterd, Latijns Amerika moest één kolossaal land worden, zich weer oprichten in de voetsporen van Simon Bolivar, en daarvoor zouden zij zich inzetten. Op de stoep van de straat stonden ze te kijken naar voorbij marcherende mijnwerkers, die kransen van dynamiet om hun hals droegen. Primitieve houten geweren bungelden aan hun schouders, om plotseling in de lucht te worden afgeschoten. Een Indiaan met panfluit, de bolle ogen starend naar een onbekende verte, blies schrille tonen voor zich uit, achter hem meisjes, jonge vrouwen, textielarbeidsters die eentonig een aangeheven leus scandeerden, en barrevoets rondfladderende kinderen.

En elke dag voorzag Carlos Richard van nieuwe waarschuwingen. Sinds enkele weken had Richard een kamer gehuurd, waarvan de verhuurster, een vrouw van tegen de dertig, moeder van een jongetje, niet getrouwd of gescheiden of weduwe, hem geld te leen vroeg. Hij durfde niet goed te weigeren, Carlos verbood hem resoluut, erop in te gaan. ‘Dat geld zie je nooit terug. Ze wil met je naar bed. Doe dat niet hier. Als je er behoefte aan voelt, zal ik wel een bailerina voor je zoeken.’

Een relatie van Carlos, Alberto, moest met Richard mee naar een kleermaker, om hem een costuum te laten aanmeten. Zijn kleren, al had hij het zelf niet opgemerkt, gingen de aandacht trekken door de staat van verwaarlozing. Bovendien was de broek te wijd en slobberde, het jasje had een bredere revers dan men in Bolivia gewend was. Het kon Richard niets schelen, maar Alberto was het daar niet mee eens. Een europeo diende er goed gekleed uit te zien. Richard sprak met hem, zoals hij ook met Carlos had gedaan, vol warmte over Luísa uit Montevideo, en was verbaasd door hun kille reactie. Dezelfde vriend liet zich aarzelend critisch uit over Carlos, die de neiging had de baas te spelen, als alle Argentijnen, de Pruisen van Latijns-Amerika naar zijn zeggen, en hij was daar niet van gediend, iets waar Richard niet op inging.

Onder het wakend oog van de Illimani, de stille getuige van hun gemeenschappelijke wandelingen en beraadslagingen, vertelde Carlos hem op een dag, dat hij volgende week zou vertrekken om de Latijnsamerikaanse conferentie van La Gran Cosa voor te bereiden, waar vertegenwoordigers uit verschillende landen aan zouden deelnemen. Ook Joao zou komen. Ook Luísa, ja, Luísa ook. En de Zwitsers. Zodra hij een telegram ontving, moest Richard zich naar Santiago in Chili begeven, waar ze elkaar weer zouden ontmoeten. Waarschijnlijk over een week. Intussen kon hij nog eens de markt in de bovenwijk van La Paz bezoeken,

de overblijfselen uit de Inca-tijd bewonderen. Zo lang zou hij niet meer in Bolivia blijven, en er misschien nooit meer komen. Carlos zou een betrekking voor hem zoeken, waar hij op de beste wijze La Gran Cosa kon dienen, en hij dacht daarbij aan een mijnonderneming in het Noorden van Argentinië. Enige weken moest Richard geduld hebben, dan kwam alles in orde.

En zo liep Richard alweer met zijn ziel onder zijn arm als eenling door de straten van La Paz. In zijn nieuwe maatcostuum van grijze visgraat zag hij er uit als een gentleman, en voelde zich opnieuw als een paria. Het liefst zou hij duizend kniebuigingen maken om de vouw uit de broekspijpen te verwijderen. Hij ging zelfs met het colbertjasje onder zijn hoofd slapen om er kreukels in aan te brengen, want wat kon het hem schelen, een maatcostuum, als hij eerstdaags weer geen geld meer had om zijn kosthuis te betalen?

Ondanks al die bittere gevoelens betrapte Richard zich erop, dat hij van de mensen in Zuid-Amerika was gaan houden. Als ze één peso bezaten, gaven ze er twee uit. Altijd waren ze ervan overtuigd dat ze een prijs in de loterij zouden winnen en kochten desnoods al op crediet. En liet de loterij ze in de steek: kwam tijd, kwam raad. Met zulke bespiegelingen hield Richard de moed er in, hoewel hij nauwelijks meer kon wachten op het telegram.

Zelfs als men over een geldig paspoort en alle vereiste visa beschikt, is het niet eenvoudig om Bolivia, of de stad La Paz, te verlaten. Eerst moet men naar het ministerie van buitenlandse zaken, voor een stempel. Dan leidt de weg naar het ministerie van binnenlandse zaken, voor een ander stempel. Het hoofdbureau van politie mag men evenmin overslaan, men heeft immers toestemming nodig om uit de hoofdstad te kunnen vertrekken. Al die stempels worden in de trein nauwgezet gecontroleerd. En amper is de trein vertrokken of de geüniformeerden komen uit alle gaten en hoeken, de hele reis door, tot aan de Boliviaans-Argentijnse grens, waar je wordt betast, je vulpen uit elkaar gedraaid om de inhoud te controleren.

Na al deze handelingen, die zonder mankeren de ergernis van Richard opwekten, voelde hij zich gerustgesteld ofschoon er niets was waarover hij zich ongerust behoefde te maken. Voor smokkelaar bezat hij het talent niet, en bovendien viel er niets te smokkelen. Zijn kostvrouw had hem aangeraden een huid van de zeldzame alpaca mee te nemen, eentje was toegestaan: je kon er veel geld mee verdienen. Zelfs dat had hij niet gekund.

Toen de trein zich weer in beweging had gezet, in het niemandsland tussen de Boliviaanse en Argentijnse douane, een afstand van ettelijke kilometers, begaf Richard zich naar de WC. In die positie gezeten, zonder zich te haasten, schoten zijn ellebogen van zijn knieën toen de trein plotseling remde. Hij sloeg voorover met zijn hoofd tegen het smoezelige fonteintje. Remmen piepten, wielen krasten over de rails. Deuren werden opengetrokken, zware voetstappen weerklonken door de gangen van de trein, terwijl een eentonige stem onophoudelijk, van coupé tot coupé, ‘bajar del coche’, riep. Uitstappen. Militaire politie gebaarde wuivend dat koffers en andere bagage in rekken en gangen moest achterblijven, terwijl de passagiers zich naar buiten moesten begeven om hun papieren te laten controleren.

Niet wetende wat er precies aan de hand was, masseerde Richard zijn schedel, totdat iemand tegen de WC-deur schopte. ‘Prisa,’ hij moest voortmaken. Geschrokken frommelde hij aan zijn stropdas, zich ervan bewust hoezeer men in Latijns-Amerika op iemands kleding lette. Er was geen reden om zich ongerust te maken, en toch bonsde zijn hart in zijn keel. Zorgvuldig kamde hij zijn weerbarstige donkerbruine haren en bekeek zichzelf in zijn ovale zakspiegeltje. Met de bevochtigde punt van een zakdoek wreef hij een vlek van zijn jasje tot een donkere, natte cirkel. Opnieuw inspecteerde hij zichzelf in het glazen ovaaltje, verdiepte zich in zijn glanzende, grote bruine ogen, probeerde zo onverschillig mogelijk te kijken en

deze houding vast te leggen, om straks, bij de controle, niet op te vallen. Toen begreep hij dat hij zich moest haasten. Te lange afwezigheid zou slechts wantrouwen wekken.

Snel rukte hij aan de knop die de WC-deur afsloot en hield met openvallende mond het stompje in zijn handen. De twee stompen op elkaar duwen en tegelijkertijd een draaiende beweging maken, met zijn zakmesje tussen de kier van de deur wrikken, een harde schop tegen het deurschot geven, het hielp allemaal geen bliksem. Kwam er maar iemand langs, dan zou hij om hulp roepen. Een conducteur zou hem wel uit zijn gevangenschap bevrijden voordat zijn gedrag argwaan opwekte. Intussen hoorde hij, een oor tegen de koele wand van de trein gedrukt, de laatste passagiers langs de rails lopen.

Weer frommelde Richard aan de knop, bonsde wild met zijn twee vuisten tegen de deur en schreeuwde in zijn gebrekkig Spaans. Tenslotte ging hij weer zitten, zijn knuisten verslagen om de twee ijzeren knoppen die links en rechts van de WC-pot waren aangebracht om de bril omhoog te duwen. Carlos zou het hem niet vergeven als hij in moeilijkheden geraakte, juist nu hij dan eindelijk onderweg was naar Santiago de Chile. Als kind was hij eens in een kast opgesloten omdat hij ondeugend was geweest. Duizend angsten had hij uitgestaan. Nooit meer zou men hem er uit halen, 's-nachts niet, de hele week niet, omdat hij een stoute jongen was. Niet aan zulke dromerijen toegeven. Behoedzaam klom Richard op de wankele bril van de WC, boog zich naar het beroete matglazen raampje, dat van boven enige centimeters kon worden opengetrokken. Op zijn tenen, zijn mond zo dicht mogelijk bij de opening schreeuwde hij ‘ayúdeme’. Niemand hoorde hem.

De klamme warmte drong zich aan hem op. Zijn kleren plakten aan zijn lichaam. Zo op de WC-bak gezeten, voelde hij hoe slecht hij geslapen had de laatste nachten. Zoëven nog tot het uiterste gespannen, moest hij zich nu wakker rukken. Stel je voor dat hij indommelde en dat men hem hier zo aantrof. Wie had dit kunnen vermoeden toen hij twee dagen geleden uit La Paz was vertrokken? Twee dagen? Of waren het er drie? Verder reikten zijn gedachten niet, want een militair opende met verbluffend gemak de deur. ‘Viene,’ gelastte hij Richard onbewogen, pronto. Hij leidde hem aan zijn kraag langs de treinrails. ‘Entre’, en bij dat woord duwde hij hem ruw het wachthuisje binnen. Toen greep hij hem bij zijn kin, trok zijn hoofd omhoog en vroeg schamper: ‘¿Quién es este senor?’

Het was het levensgroot portret van Carlos, die hem van de muur streng aankeek.

Richard schudde het hoofd, de lippen op elkaar geklemd. Voor geen prijs zou hij toegeven dat hij Carlos kende, al was het hem niet duidelijk waarom hij daar hing.

Terwijl tal van gedachten door zijn hoofd flitsten, stond hij nog steeds voor het portret, totdat de militair hem meetrok naar een andere kamer. ‘¿No conoce a Carlos, es verdad?’ vroeg hij opnieuw.

‘En absoluto,’ antwoordde Richard beslist.

Gulzig begon de militair te lachen, er scheen geen eind aan te komen. Toen betrok hij en zei kortaf dat Richard loog. Met twee passen stond hij achter het bureau, trok de bovenste la open en haalde een foto te voorschijn, waarop Carlos en Richard samen aan één tafeltje zaten, in een café in het hartje van La Paz.

Er werd volstaan met het tonen van de foto, vragen werden er niet meer gesteld. In een kleine, smerige kamer, gevuld met de verschraalde lucht van een politie-officier met onvaste stem, werd Richard grondig gefouilleerd. Ook zijn schoenen moest hij uittrekken, en zijn sokken, zich helemaal uitkleden. Zijn onderbroek net zo goed, wat dacht hij wel, en om aan te duiden wat hij bedoelde draaide de militair met zijn wijsvinger in het rond alsof hij in zijn anus moest voelen. Richard drukte zijn billen

tegen elkaar, daar zou hij nooit in toestemmen, maar nu bleef de militair voor hem staan en tuurde naar zijn lid. '¿Qué es?' vroeg hij, en tikte op de besneden eikel, waarop hij verdween om even later met een collega terug te keren. Ze schaterden van het lachen. '¿Quieres a las mujeres asi'? zei de tweede militair tegen Richard spottend. Toen, ineens, werden ze weer ernstig en doorzochten Richard's kleren, betastten zijn lichaam, tilden zijn ballen op om eronder te kijken, woelden met een hand door zijn haren, trokken zijn neusgaten open.

'Nada,' zei de militair bitter. 'Otra vez,' de volgende keer krijgen we hem wel te pakken, zei hij tegen de politie-officier, die het daar evenwel niet mee eens was. In zijn handen hield hij een stuk karton. Het bleek uit twee aan elkaar geplakte stukken te bestaan, die waren uitgehold en waartussen zich een fotocopie bevond, die de officier Richard liet zien, terwijl hij hem vroeg: '¿Qué significa?'

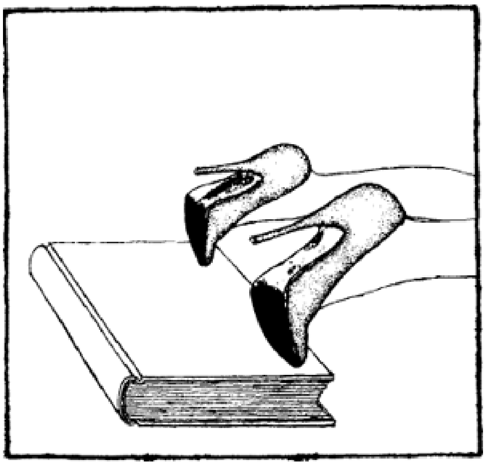
Het was de tekst van de brief, die Richard in Montevideo had gepost.

Zelfs als men hem op de martelbank had gelegd, zijn nagels had uitgetrokken en zijn oogharen, aan zijn lid electroden had bevestigd om hem electrische schokken toe te dienen, had hij niet geweten wat hij op die vraag had moeten antwoorden. 'No lo sé,' ik weet het niet, iets anders wenste hij niet te zeggen. Hij was daarbij zo vastberaden dat zijn houding de officier kennelijk beïnvloedde, want deze richtte zich nu met een heel andere vraag tot hem.

'¿Como te llamas?' vroeg hij, ofschoon hij het paspoort van Richard in zijn hand hield. Tevergeefs trachtte hij de naam te herhalen, werd woedend omdat het hem niet lukte, greep Richard bij de haren, en probeerde diens mond open te trekken, maar deze hield zijn kaken opeengeklemd, totdat de militair te hulp schoot en Richard met twee vingers zo krachtig in de wangen prikte dat hij gedwongen was toe te geven. Toen trok de politieman zijn bovenlip omhoog, en wees op een tand die kort geleden gebroken was, zonder dat het Richard mogelijk was geweest een tandarts te raadplegen. Op hetzelfde ogenblik flitste een blitzlicht, en terwijl een gekleurde vlek nog voor zijn ogen zweefde, werd zijn rechterhand gegrepen en drukte de militair zijn wijsvinger in een kussentje met zwarte inkt om hem daarna op een stuk papier te drukken. 'El Diente,' schreef hij eronder.

'Es todo,' dat is alles zei de politie-officier tegen de militair, die kon vertrekken. Daarna overhandigde hij Richard diens paspoort, liep met hem mee tot in de trein, en reikte hem ten afscheid de hand.

(fragment)



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Daan Cartens
Duel

> ‘I should find
> Some way incomparably light and deft,
> Some way we both should understand,
> Simple and faithless as a smile and shake of the hand’
> T.S. Eliot, *La Figlia Che Piange*
> Voor Elly

Haar vertrek had, zoals alles wat ze deed, nee, zoals ze was, een maximum aan raffinement. Ze zou nooit vertrokken zijn nadat ze haar vertrek al door haar handelingen had gesuggereerd. Dit is de dag, dit is mijn vertrek. Nee, ze sloeg het dekbed niet open, zette het raam niet op een kier, kietelde hem niet achter zijn linkeroor - plaats waar ze de avond tevoren langdurig en met giechelend genoegen haar tongpunt achter gewrongen had - en vooral: ze deelde niet mee dát ze ging. Nee, zo was ze niet gekomen, o vergeten dagen in wit, zo zou ze nooit van hem zijn weggegaan.

In plaats daarvan was er een verwarrend ontwaken. Geen plukje haar tegen zijn mond, geen geritsel aan zijn voeten - plaats waar ze haar kleren legde als ze 's avonds, hij sliep dan reeds, thuiskwam - alleen het monotone zoemen van de electrische wekker. Ze was zijn wekker geweest, alle dagen draaide ze haar lichaam van hem af, kort voordat het zoemen heviger werd, van gelijkmatig naar korte, nerveuze signalen, aankondiging van de bruuske wektoon van weer iets later. Meest perfecte moment van de dag, bewust van elkaars nabijheid, maar nog verzonken in de eigen beslotenheid van halfslaap, flarden van dromen, afgezwakte herhalingen van daarvoor, zinnen, fluisterend uitgesproken voor het inslapen. Zij stond altijd het eerste op. Tevreden mopperend dat hij zoveel slaap nodig had, minstens acht uur en zij had aan zes genoeg. Als ze keurend de stof tegen het licht hield, waren de kleren aan zijn voeteneinde nooit geschikt voor nog een dag. Koos ze iets wits uit de openstaande kast, dan kwam ze na het aankleden op het bed zitten, las de koppen en soms ook een column voor en krabde ondertussen met haar helrode nagels in het haar onder zijn navel. Werd het een rode jurk - rode broeken droeg ze niet - dan klonk haar stem, heel ingehouden, maar door de stilte toch geaccentueerd uit de keuken: ‘*Freunde*, *schöner Götterfunken*, *Tochter aus Elysium*, *Wir betreten feuertrunken*, *Himmlische*, *dein Heiligtum*!’ Het mooist was ze in zwart. Zo had ze koel zijn gang van schilderij naar schilderij in haar galerie geobserveerd, gezien hoe hij haar fixeerde in het spiegelend glas, geraden waarom hij telkens terugliep naar één bepaalde hoek, omdat hij van daaruit haar het beste kon zien. In zwart kwam ze naast zijn bed staan en vroeg ‘Zul je schrijven vandaag?’, accentloos, zonder gebaar, maar zo onverholen teder dat de woorden hem als koestering een uur later nog in opwinding brachten. Nee, zo was ze niet van hem vertrokken, o verrukkelijke dagen in wit, zo zou ze nooit van hem zijn weggegaan.

Weifelend als altijd, wanneer ze iets zocht, waarvan ze wist waar het zich bevond, was ze de avond tevoren voor de draaideur blijven staan van het restaurant, waar hij al zat in het gezelschap van zijn broodheer, die evenveel geld als vriendinnen had. Dit was de avond van Regina, zilverpapieren Regina die haar woordjes kwetterend zijn oor indreef. Zij sprak van winkels met muiltjes, mocassins, van laarsjes met biesjes in alle kleuren, zij zong van shops met jurkjes van zijde, astronautejacks, zij hief de lofzang op livings met belendende sauna's. Zij sprak niet, ze was als de palm achter haar stoel, alleen in het licht van een kroonluchter

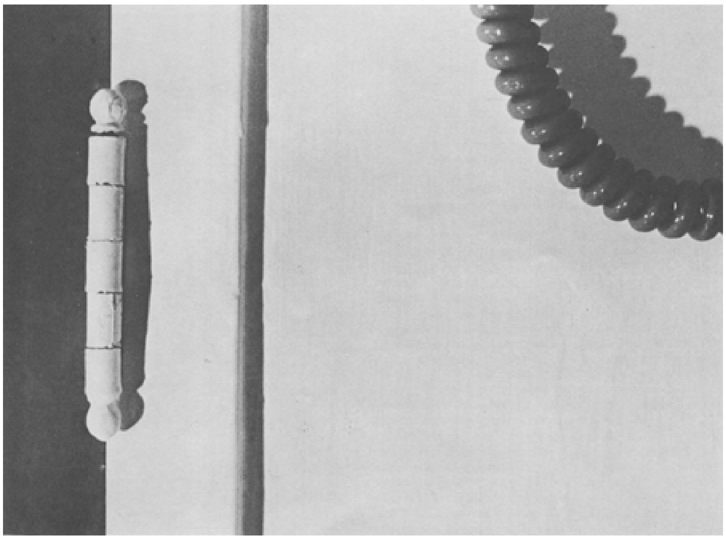
blonk en glom ze, spiegelde eindeloos haar metalen gezicht in het kleine kelkje. Regina sprak ook tot haar, korte zinnetjes over mannen met banen, hoe ongedurig zij waren, steeds ander werk, weer visite, ongewenste mogelijkheden van plotseling opduikende concurrentes die nog lieflijker bespraakt waren en haast lichaamloos leken te verdwijnen in de plooien van hun kledij. Regina zag haar blik niet verstarren, zag niet hoe zij al kijkend, tenslotte slechs luisterde en begreep:

> Vriendin of niet, ik wil nu je bundel. Deze maand. Je bent in Parijs geweest om een cyclus te beëindigen. Monet. Dali. Regels. En waarmee kom je terug? Blanco vellen en een vrouw. Vorig jaar subsidie, dit jaar een voorschot, ik denk dat je op deze manier een nieuwe uitbetaling wel kunt vergeten. Zet die vrouw van je op een stoel voor het raam. Kijk hoe ze lacht, je verleidt, kijk wanneer ze het mooist is, 's ochtends slaperig en met haar ogen knijpend tegen de felle zon, of 's middags, uitdagend, want moe van het zitten. Schrijf, schrijf dan in godsnaam over haar. En een beetje afstandelijk, ze is je lief niet op papier, ze is een vrouw van de jaren tachtig, hoor je dat, de jaren tachtig. Al die lyrische flauwekul geloof ik wel. ‘Ik houd van je’, dat zeg, of dat denk je maar, dat hoef je niet op te schrijven.

Dronken Regina pruilde, lispelde lieve woordjes in zijn hals, schonk het restant van zijn champagne in haar glas. Riep ‘proost’ naar de passerende obers en kirde van plezier. Zilverpapieren Regina liet zich niet meetrekken naar het toilet, ze genoot van haar ondergang, haar laatste blinken, voordat ze verfrommeld zou worden. Dit was de avond van Regina, dit was de avond van hun laatste maal. Het was op de avond van hun derde maand dat...

Een uur nadat ze hem gedag gekust had, was de geur van de in de slaapkamer geplaatste bloemen zo doordringend, dat hij wel op moest staan. De wekker was dan inmiddels voor een tweede keer tegen zijn gemijmer ingegaan. ‘*They called me the hyacinth girl*’, ze was zijn ruiker, mélange van de prikkelendste geuren, ze was zijn krant geweest, alle dagen voordat ze er was, had hij de ochtend verspeeld met lezen, onafgebroken hopend op een zin, een woord, soms ook een foto, waarmee hij de dag aankon, een dag aan de slag kon gaan. Zijn zinnen waren onveranderlijk vastgelopen in de middag, dreven hem naar buiten. Pas daar had hij gemerkt hoe weerloos hij was, verzwakt, vatbaar voor elke geluid, voor elke verschuiving van de lichtval. Thuis kon hij zich tenminste nog verschuilen, op een bewolkte

middag achter zijn bureau gaan zitten, het rolgordijn sluiten en zo zichzelf afsluiten, of op de canapé met zijn rug naar het licht toe plaatsnemen. De opmars van het kwaad voltrok zich per regel. Langzaam kroop het licht omhoog op de pagina's die hij voor zich hield. Toch was hem die passiviteit liever dan naar buiten te moeten. Het was geen uitdaging meer, zoals eerst, zichzelf voortdurend te ontlopen, het was berusting geworden. Iedere stap, elke beweging was een duw in de realiteit, die hij niet wilde doorgronden. De angst niet overeind te blijven, geveld te worden door een onzichtbare nekslag en zo te verdwijnen, verlamde hem. Hij woonde elders in het onmetelijk wit. Haar dagen waren anders. Hij kende het nieuws, wist alleen nooit meer of het berichten van vandaag of gisteren waren. Ze las de koppen ook zo snel en te vroeg vroeg om ze later exact te kunnen herinneren. Voldoende was het wel, hij wilde de rest ongelezen laten. ‘Zul je schrijven vandaag?’ In één zin huisde haar verlangen naar zijn werklust, één woord was de burcht van haar hoop, zijn bundel.



... ze de slaapkamer binnenkwam en bleef staan voor de reusachtige poster. Een meisje, halfnaakt, boog zich over een fonteintje. Meer om haar gezicht te betten, dan om zich te wassen. Meisje tussen het raam en de kast. Haar aarzelingen waren altijd op iets concreets gericht. Staande in een rij voor de kassa deed ze een stap terzijde om, haast gedachtenloos, het boodschappenlijstje af te lopen. Verbazing bij de personen die achter haar stonden, wanneer zij zich, weer in de wereld, in de rij voegde. Zo was ze ook geweest tijdens hun eerste reis. Om met iemand alleen te kunnen zijn, en zeker met een vrouw, moest hij reizen. Zij in de hal van een groot Parijs museum. Ze hadden twee zalen bezichtigd, plotseling had ze zich omgedraaid, ‘even naar het toilet’, dacht hij, maar na een kwartiertje wachtlopen voor drie Chagalls die hem niet troffen, bleek ze, letterlijk verzonken in een grote glazen kelder. Starend naar de binnenplaats, waar tussen enorme pilaren een rolschaatscompetitie was georganiseerd. Was ze ook zo verdwenen? Naarmate hij de hal naderde, binnen haar bereik kwam, groeide haar grandeur. De blauwe muren verscherpten de contouren van haar solitaire aanwezigheid. Witte vrouw in blauwe omlijsting. Ze was het interieur. Haar type was hem het liefst. Doorgaans werden zij omschreven als ‘koel’. Eén blik op haar scherpe gelaatstrekken, of op haar superieur lange benen was voldoende om uren tevreden te zijn. Het bijzondere was niet alleen haar afwezigheid - ze wist niet dat ze werd bekeken, noch wie er naar haar keek -, maar ook de vanzelfsprekendheid waarmee ze de conversatie van minuten, uren, soms zelfs dagen daarvoor voortzette. Haar heden was voortdurend een balanceren tussen verleden en toekomst. Nieuwe indrukken moesten altijd gecompenseerd worden door passiviteit. ‘Ik kan nooit gewoon kijken’, zei ze hem,

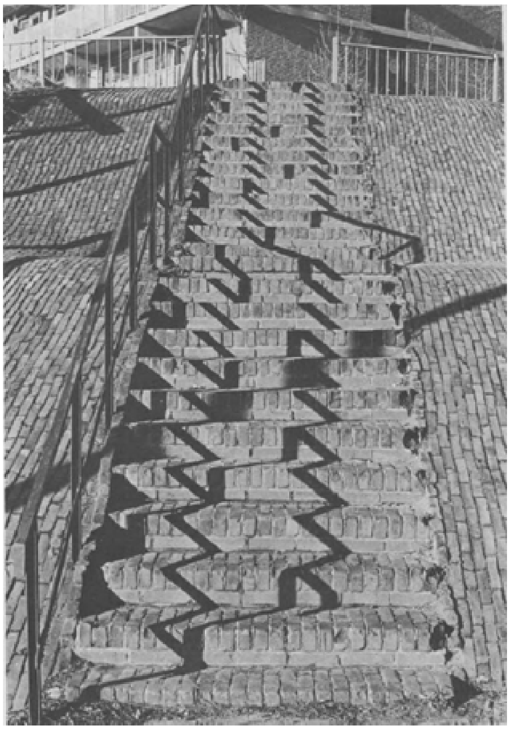
als ik hier over de boulevards loop, vraag ik me af hoe het er vier of vijf decennia geleden precies op deze plaats uitzag, of de auto's die er nu staan, er een uur geleden ook stonden. Welk licht bij welke straat past.' Ochtends de helderheid, haast een puzzle in een krant die nog moet worden ingevuld. 's Middags de vermoeidheid, zichtbaar aan de tred van wandelaars op het trottoir, de nonchalance waarmee autodeuren worden geopend, het kabbelende van een conversatie die risicoloos als het tijdstip zelf is. Pas 's avonds lijkt alles voltooid. Het vergrijzen van het licht op de stoepen. Wat er nog oplicht vervaagt voor kustlicht. Jaren geleden was ik mijn mijn moeder ook hier. Op een middag liepen we door de wat sjieke buurt achter de Eiffeltoren. In een straat waar een school stond met een ouderwets hoog hekwerk ervoor, kochten we een suikerbrood. Ik ging niet mee naar binnen, maar werd voor de etalage getroffen door de haast voorname rust van die straat. Beuken. Majestueuze schaduw. Hun stammen waren in het trottoir ingelijst door metalen rozetten. Jarenlang heb ik, als ik gelukkig wilde zijn, maar dat

niet was, aan die straat gedacht. Soms lukte het me ook wanneer ik momenten van dezelfde dag overdacht. De route die we volgden als ik met mijn ouders op zondagmiddag door de stad reed. Meteen vergeleek ik die middag dan met vorige en waarom juist één bepaalde middag de mooiste was, het onvergetelijkst, terwijl mijn vader die heel constant was in daden en gebaren, bijna altijd voor dezelfde route koos. Het waren de kleinste details die dat verschil voor mij veroorzaakten. Een stoplicht dat op rood sprong op het moment dat wij het baanvak inreden om rechtsaf te slaan. De aarzeling van mijn vader welke brug hij zou kiezen om aan de andere kant van het water te komen. Ik was tegelijk gefascineerd en panisch voor dat water, wilde het zien maar in een oogopslag. Even de glinstering van de namiddagzon op de klotsende golven, maar nooit het pijnlijk lange wachten midden op de brug, zonder dat het uitzicht zich ergens aan kon binden. De onzekerheid of de overkant bereikt zou worden en tegelijk de weemoed om het afscheid van het stadsdeel dat achter ons lag. Een paar maanden geleden was ik met iemand in een provinciestad. We moesten naar de overzijde van een brede rivier om de rijksweg te bereiken. Het was alsof hel en hemel in één ogenblik samenvielen. De grijze grootsheid van het logge water dat haast één was met de metalen stangen van de brug, maar ook de angst dat we ineens zouden oversteken. Ik kon nog net voorkomen dat hij linksaf sloeg, de brug over. Mijn alibi was honger. Toch kon ik mijn aanwezigheid bij de moord, later, er niet mee voorkomen. Duizend doden sterven, o vervloekte hyperbolen, is één niet voldoende? Toen we 's avonds terugreden, via een andere weg, boomloos en onverlicht, passeerden we een veel langere brug die ik pas bemerkte toen we er al overheen waren. Nachten droomde ik van de betonnen leuning. Ik bedoel: waarom vallen zicht en inzicht bij mij nooit samen? Onvolkomenheid elk moment tastbaar te ervaren en niet als toeschouwer aan wie alles voorbijgaat.

Haar weten was zijn vergeten. Vertellen deed ze met haar hoofd links afgewend, haar rechterarm ondersteunde haar kin. Het mooist was haar onontkoombare oogopslag. Het peinzend turen naar het formica tafelblad, de overrompelende aandacht wanneer ze plotseling, heel heftig en intens hem aankeek, steevast op de minst emotionele momenten. Hij was nog niet gewend aan haar lieflijke terreur, de guillotine van haar blikken, haar messcherpe tong. Het was op de eerste avond van haar bewind dat...

Enkele uren na haar vertrek belde ze hem. Hij had dan al minuten gespannen door zijn studeervertrek gelopen om zich af te vragen welke hoorn hij zou oppakken om met haar te kunnen spreken. De witte in de slaapkamer. Hij sprak dan, uitgestrekt over het lichtblauw gestreepte dekbed met haar, alsof ze naast hem lag. De zwarte, vlak voor de boekenkast voor een snel gesprek. Hij sprak haar dan nauwelijks, maar ergerde zich, omdat enkele boeken niet alfabetisch in de rijen waren geplaatst. De rode in de gang met het notitieblok blanco uitnodigend om een afspraak te noteren ernaast. De witte was liefde, de zwarte zwijgen, de rode conversatie. Soms vertrok hij, nog voordat ze gebeld had, omdat hij uit haar aantekeningen wist dat een expositie zou worden geopend. Hij hield ervan haar te zien, zonder dat ze het vermoedde. Nooit gedroeg ze zich anders dan als ze bij hem was. Iedere week, telkens een dag later kwam ze onaangekondigd thuis. Of ze had een mand vol tijdschriften bij zich, die vlug werden doorgebladerd, waarna ze enkele pagina's open op de houten vloer legde en er omheen cirkelde, met haar naaldhakken soms

rakelings langs het kunstdrukpapier. Of ze liep naar de slaapkamer, trok een zwart leren broek aan met een wit sportjack, vroeg terloops 'Ga je mee' en liep in de garage naar haar oude bolide, erfenis van een bekoelde vriendschap. Ze reed snel, voerde het genoegen dat de snelheid haar gaf nog op door het geluid dat uit de kleine luidsprekers boven de achterbank kwam, open te draaien. 'Lovers in a storm'; haar zo te weerstaan was onmogelijk. Ze trok eerst een cirkel om het dorp. Bij enkele winkels deed hij boodschappen. Muscadet, crackers, soms ook whisky. Het ritueel werd besloten door nogmaals, maar nu op een haast even achteloze manier als ze door het dorp had gereden, pijlsnel over de rijksweg te racen tot aan zee. Ze stopte zodra het maritieme blauw verscheen, maar stapte niet uit. Op hun namiddagen speelden zich spectaculaire taferelen af aan de horizon: grijsblauwe wolken dreven gitzwart landinwaarts. Golven lonkten gewelddadig. Ze was zijn strandkoningin, zijn waternimpf, ze was als de zee: onverstoorbaar grillig, ongrijpbaar, fascinerend tot in de schaduw van haar schuim.



... ze de slaapkamer binnenkwam en bleef staan voor het bed. Ze vulde de grote empire spiegel, waarin hij haar het eerst zag. De hakken die zij droeg waren zo hoog dat van haar hoofd het deel van wenkbrauwen tot kin zichtbaar was. Het slaapvertrek, het meest harmonieuze gedeelte van zijn huis, door de inrichting waarin wit overheerste. Het bed lag verzonken en ingebouwd in een wit houten kast, waarop een portable t.v. en een installatie stonden. Tussen de twee ramen hing de spiegel, tegenover het bed stond een reusachtige kast, die deel leek uit te maken van de muur. Tussen raam en kast de poster. Zij bekeek zijn wanorde en schiep haar orde. Op de dag dat ze bij hem introk werd het haar huis. De meubels, overwegend witte divans en banken, een enkele glazen tafel, zijn boeken en l.p.'s, alles bleef ongewijzigd op zijn plaats. Zelfs de opengevouwen boeken die naast zijn bed lagen en waar notitievellen met aanzetten voor gedichten uitstaken, behielden hun plaats. Haar aanwezigheid was de doordringende geur van haar lichaam. De geur van zee, maar niet zo pregnant zout als op het strand, maar getemperd door de begroeiing van de valleien aan de kust. Een douchecel waar overvloedig schampoo is gebruikt, maar waar de wasem, ondanks de ontluchting, de persoon verraadt die er gestaan heeft. Haar meisjesgeur, was zij er niet, ze was er toch, hij rook haar, ze was aanwezig. Vaak vond hij het prettig ergens te zijn zonder te hoeven praten. Het

was hem genoeg dat er iemand was die las of schreef, maar niet ingreep in het broze, complexe geheel van gedachten, verlangens, zinnen van dagen geleden die hij voor zich herhaalde. Soms duurde het uren voordat hij zijn evenwicht hervonden had, liep hij eindeloos rond, eerst met koffie, daarna omdat hij deze te sterk had gezet met glazen water, totdat hij eindelijk achter zijn bureau muitend de dag verliet en wegvoer op het kompas van zijn impulsen. Ze kwam in wit, de blonde haren nog los, haren die later strak achter het hoofd waren gebonden. Zijn overpeinzingen hoe hij haar het liefst zag, en face of en profile. Op de eerste avonden van haar bewind, regeerde hij. Ze zat op de kruk voor de spiegel, trok steeds sneller kleren uit de koffers die ze op een middag had laten brengen en reageerde op zijn, mompelend uitgesproken wensen. Witte trui, wit zijden blouse, witte bandplooibroek, of een knalrode leren jurk met enorme splitten, of: de haren los voor het hoofd met alleen haar mond nog zichtbaar in het glas, of: alle haren links afhangend en met vuurrode lippen. Na uren kleren en make-up verwisseld te hebben, was ze zo opgewonden dat ze ritselend met zijn notitievellen door de kamer danste, totdat ze uitgeput op een divan neerviel en met enkel een shawl om haar nek in slaap sukkelde. O witte dagen, hij was nog nooit met een vrouw samen geweest zoals met haar. De belichaming van waar hij jaren naar had verlangd. Al op de eerste avond was hij zo opgewonden door haar uitgelaten razernij, de bliksemende golven van haar gewaden dat hij, liggend op zijn kust, zijn hart liet overstromen. Ze was bij hem en bleef. Ze sloot de gordijnen, kroop naast hem en fluisterde:

> Ik wist dat je er was, dat je hier woonde. Soms was ik 's avonds zo onrustig dat ik tot drie keer toe naar je huis liep. Steeds iets verder. Eerste etappe tot aan de kade, ik zag het park, vroeg me af in welke kamer je zat. Dan voorbij het park, de brede laan tussen de geparkeerde auto's door, tussen de bomen kon ik een verlichte kamer zien. Schold mezelf uit, ging voor de t.v. zitten, draaide drie platen waar ik vroeger onafgebroken naar kon luisteren, maar ik moest weg. Mijn hart klopte in mijn keel, de muziek die ik harder zette leek mijn hartslag alleen maar te versnellen, tenslotte dreven de driekwartsmaten, de roffelende paukslagen mij weer naar je toe. Ik kende je gedichten toen al, bewaarde fotocopieën in een mapje. Hoorde in een café van je bundel, maar ook dat je alle exposities afliep, avonden in kroegen zat en delibereerde met je uitgever over een enkele zin. Waarom? Ik las liever één regel van jou dan een cyclus van een ander. Ik zag je lopen, jij zag mij. Dat wegkijken van je, net als ik me in je richting draaide. Vaak drong je plotseling tussen een paar mensen door naar een ober, terwijl je net een hapje had genomen. Ik pakte dan een glas. Toen kwam die onverwachte opdracht in Parijs. Je ging daar ook heen, het had in de krant gestaan. Met een reisbeurs. Een reisbeurs! Diners in La Coupôle, slapen in The Ritz, je dagen slijten op de boulevards. Mijn foto-expositie zou officieel worden geopend. Het ambassadepersoneel, een paar Nederlandse kunstenaars, wat journalisten. Ik schrok toen ik je zag, een paar uur tevoren, je liep haast lichaamloos te dwalen, een schim in de Parijse mist. Later zat je op de zwart geverfde trap. Bekeek de fotoboeken, vroeg me om een correspondentiekaart. Ik had alleen een kladbloc, een velletje briefpapier, maar je kon nergens anders op schrijven. Liet mijn vriendin de kaarten halen in een warenhuis. Toen je vertrok, wist ik dat ik je die dag niet meer zou zien. In mijn hoofd bonkten je woorden: ‘Dat ik je ken, me tot jou beken’. Cadans van mijn verlangen, het ritme van ons lief.

Ze was zijn kloppend hart, haar slagen werden vermengd met die van de plaat. Toen het geluid stokte, het leven met enkele violen werd weggestreken, bleef ze roerloos naast hem liggen. Ze was zijn vrouw, hij zou nooit vergeten hoe ze was gekomen en bij hem was gebleven. Haar tedere en onbaatzuchtige bewegingen. Haar tong waarmee ze zijn snorpunten oplichtte om zijn tong heel geleidelijk haar mond in te zuigen. Haar sigarettedunne vingers die onophoudelijk zijn oorschelp beroerden. Haar zwijgen om naast hem te kunnen liggen totdat het licht door de gordijnen begon te priemen. Het was op de laatste avond van hun geluk dat...

Ze kwam thuis met de avondkranten. Vaak was ze zo laat dat hij, onrustig en gehaast had gebeld naar haar galerie, waar ze dan al vertrokken was. Hij wist niets van haar uren, ze deed boodschappen, kocht kleren, maar wilde nooit dat hij meeging, of haar ophaalde. Hun eerste twisten gingen daarover. Zijn verwijten dat hij haar nooit zag, behalve bij weggaan en binnenkomen, want 's avonds waren zij zo verdiept in hun lectuur en later in hun dommelende halfslaap - moment wanneer het verlangen, zoals direct voor het eigenlijke ontwaken, het hevigst is - dat hun gesprekken meer woorduitwisselingen waren. Haar repliek was dat ze hem nooit verliet. Ja, ze stond op, legde een plaat op de draaitafel, koos iets uit haar garderobe, smeerde enkele crackers. Ja, ze sloot de deur, stapte in haar eend, reed over enkele straten, een kade, twee grachten naar haar galerie. Ja, ze dronk koffie, sprak met kopers en bevriende grafici. Ja, ze lunchte in de stad, kocht een paar tijdschriften, een nieuwe blouse, een geblokte das voor hem. Ja, ze las de recensies in vakbladen, telefoneerde middagen met New York, Parijs, Tokio. Haalde geld van de bank, of liet het storten op een buitenlandse rekening. Ja, ze was moe en kocht de avondkranten, liep door een supermarkt zonder lijstje dat thuis op de wastafel lag. Ja, ze had hem gesproken, ze had aan hem gedacht, zich afgevraagd hoeveel komma's en punten hij had geplaatst, hoeveel sigaretten hij uit het groene pakje had getrokken, hoe vaak hij een plaat had gedraaid, zijn uitgever had gebeld, haar portretten had bekeken. Ja, ze kwam naar huis, kuste hem op zijn mond, wrong haar rechterhand, eerste haar wijsvinger, dan haar pink in zijn boord, keelde hem teder, maakte zijn knopen los en wreef over zijn borst en buik. Ja, ze hield van hem, wilde ook wel vrijen, maar liever eerst iets eten, maar verlaten, nee, ze verliet hem nooit. Na haar beamende monologen verdroeg ze geen voedsel, at hooguit iets van de aangemaakte sla, maar liet vlees en groente aan hem. Daarna zat ze zwijgend op de bank voor de op de grond geplaatste t.v., keek af en toe om of hij aan zijn bureau zat te werken. Na enkele uren kwam ze over zijn rechterschouder kijken, plaatste haar wijsvinger bij enkele regels, vroeg hem die te declameren, veegde wat van haar lipstick op zijn mond. ‘Disco-dichter, you wanna, you wanna... my love, my love’, steeds hoger zong ze, totdat haar stem gesmoord werd in de trui die ze over haar hoofd trok. In een zwart satijnen jurk kwam ze achter hem terug, streek door zijn haren en vroeg hem ten dans tussen de stapels nog ongesorteerde tijdschriften. Ze gingen altijd lopen, meestal over de kade, voorbij de schouwburg, over het plein, een donkere kelder in. Spelonken van de stad, adem was hier stoom, hun stemmen werden opgenomen in onscheidbaar geratel, dat maar kort hoorbaar was, want werd overschreeuwd van achter de bar. Taal was hier als blikken, die snel als bier in de blaas, over de strak beklede borsten en billen gingen. Een dans volgde die steeds onbeheerster werd opgevoerd totdat één van het paar, het zweet afvegend, naar de bar liep voor een glas. Haar zwarte jurk was zo strak dat ze met moeite haar knieën kon bewegen, het zwarte stoom wond haar op, haar aanvankelijke passen verdwenen voor draaibewegingen met haar middel om het zijne, de jurk stroopte ze tot boven haar knieën op om zo met haar voeten binnen- en buitenwaartse pasjes te zetten, ze was zijn dancing queen, koel als de wind van zee, wervelde ze door zijn dagen, bracht voor hem het zoetste mee. Ze vulde zijn regels, cirkelde om zijn hoofdletters, bedwong zijn komma's, sliep in zijn punten. Haar terreur was het zachte, maar onweerstaanbare bewind van de liefde. Geklonken

aan zijn lichaam werd haar lichaam geleidelijk het zijne. Haar uren tikten, wreed als van een bom, in de wekker van zijn bestaan. In haar kerker knoopten zijn zinnen hem op, snoerden hem

geleidelijk de keel. Verstikt van de onstuitbare begeerte naar haar, kreeg hij tenslotte geen regel meer op papier.

... ze de slaapkamer binnenkwam en bleef staan voor de taperecorder, een tapte uit het kistje pakte en de minimale aantekeningen op het doosje bekeek, het apparaat startte. Het krakende geluid van een mannenstem vulde de kamer: '*Let us go then, you and I, When the evening is spread against the sky like a...*', zachtjes onherkenbaar haast, zong ze heel andere regels die even definitief klonken als de woorden uit de luidsprekers... '*To lead you to an overwhelming question... Oh, do not ask, "What is it?" Let us go and...*', ze liep naar de spiegel, bleef er voor staan, draaide zich plotseling om en zei: 'Laat me nog één keer mijn dromen vertellen, als toen ik bij je kwam' ... 'In the room the women come and go...' Haar dromen. Nachten had hij, weer ontwaakt uit de roes van alcohol en hun gesprekken voor het inslapen, haar slapend naast zich gezien. Eerst kroop ze tegen hem aan, haar linkerarm om zijn borst, met haar teennagels wrijvend over het haar op zijn benen. 'Zul je me zeggen wanneer je in slaap valt?' Ze was altijd panisch gebleven dat ze, wakker, alleen achter zou blijven in het bed. Hoe laat ze ook thuiskwam, steevast stond hij op, nadat ze zich van hem had afgedraaid en licht blazend op het donkerblauwe kussen in slaap was gevallen. Hij werkte het liefst 's nachts. Keek eerst wie er nog op waren in de straat, sloot de deur van zijn studeerkamer om muziek te kunnen draaien, zonder haar te wekken en schreef, streepte en las totdat zijn ogen zo prikten en zijn tong zo nachtelijk droog was, dat verder werken onmogelijk bleek. Na iedere plaatkant liep hij naar de slaapkamer om naar haar te kijken. Zoals ze lag, haar blonde haren als een omgekeerde pruik op het kussen, verder lichaamloos verborgen, verlangde hij uren wakker naast haar te liggen, maar hij was te moe om dat vol te houden en te onverbiddelijk wakker om zijn begeerte te verslapen. De uren van slaap waren het meest intiem, de volstrekt gemeenschappelijk beleefde minuten van hun liefde. Hij zou nooit in één kamer kunnen liggen met iemand die hij haatte, van afkeer zou hij meteen in slaap vallen en als resultaat dagen de wrok met zich meedragen. '*Do I dare disturb the universe? In a minute there is time For decisions and revisions which a minute will reverse*'. Elke avond krabbelde ze met kleine, in groene inkt geschreven lettertjes in een in leer gebonden notitiebloc op zijn bureau. Haar dromenboek. '*Diweer sneeuw ik en A. bij overweg. Jij met trein. MOORD. Vrij. Feest, raar een restaurant, kamers die ik niet ken, veel foto's van mij*'. Vanuit de badkamer vroeg ze of hij haar notities al had gezien. Het stimuleerde haar verbaasde opwinding om met een vrijwel negerend 'ja' te antwoorden. De details kreeg hij nooit aan het ontbijt. Een blad met een bord crackers, enkele schijfjes

komkommer, de krant. Altijd: ‘Zul je schrijven vandaag?’, nooit: ‘Ik droomde weer vannacht’. In de vroegte had ze zelf recht op haar nachtelijke uren. 's Avonds in bed werden ze ook de zijne.

> Toen ik vier was, stierf de koningin. Ik hoorde thuis die woorden, ‘koningin’, ‘vorst’, ‘prinsessen’, ‘wit’. Ze gingen in wit. Omdat ze begraven werd, kon mijn moeder me niet van school halen. Dat begreep ik, ik combineerde gegevens zo vaak verkeerd en was halstarrig daarin. Net als nu met kleren die ik op een rotdag heb gedragen en dan maanden in de kast laat hangen. Dat mijn broertje ziek was en de dokter kon komen, was een bijkomstigheid die ik wel inzag, maar niet begreep. Toen de school uitging, liep ik zoals altijd naar de kerk, zag daar zwarte koetsjes en hoorde iedereen zeggen ‘begrafenis, begrafenis’. Daar werd dus de koningin begraven! En er was niemand om me aan de arm weg te trekken! Die woorden trokken me om, in paniek rende ik terug, naar de inmiddels verlaten school, steeds verder, naar de weilanden. Daar heb ik, op mijn billen in de sneeuw een half uur zitten huilen. Er waren dus dingen die ik niet begreep. Een land dat bestond, waar ik blijkbaar in woonde, maar toch zonder mij! Ik kwam gekalmeerd

> thuis, maar vond het vanaf dat ogenblik onnodig mij aan te passen. Ik onderwierp de wereld aan mij, een prinsesje in haar eigen boudoir. Sneeuw was voor mij angst en geluk. De angst nooit meer op mijn kamer aan te komen, toen op een winterse namiddag de lucht zo zwaar lichtgrijs betrok dat ik vreesde dat de hemel naar beneden zou vallen en ons zou verpletteren. De juffrouw vond het blijkbaar ook eng, want we moesten bidden. Bidden om sneeuw! Misschien was ze wel bang om met de fiets lopend naar huis te moeten en liet ze ons daarom goddelijke regen afsmeken. Geluk om die vreemd wijde wereld, de avonden die zo helder en uitnodigend waren. Ik kon mijn jasje van de haak pakken, de deur achter me dicht trekken, alle straten van onze stad doorlopen, misschien nog wel verder in de veilige wetenschap dat ik, moe, rustig over het wit naar huis terug kon stappen. Die verwachtingsvolle blanco dagen, o wat heb ik er naar verlangd. Later ook naar plaatsen die mij onbekend waren. Berghutten in Noorwegen of Finland waar het nooit donker werd. Warmte die uit jezelf kwam, omdat je het vuur zelf aanwakkerde en niet door de dikke kleren die je droeg. Die vrijheid heb ik nooit verloren, alles wat bond knelde me, ik werd er zenuwachtig ongeduldig van, vond dat ik recht had op mijn eigen uren. Zelfs van de dingen waar ik zelf voor had gekozen, kreeg ik al gauw een afkeer, verveelden me na een poosje, ze leken me af te houden van de mooiste ogenblikken van mijn leven.

'*I have seen the moment of my greatness flicker. And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker. And in short. I was afraid*' Hij kon zich niet voorstellen dat er iemand was, als zij, bereid om zich zo huiveringwekkend over te leveren. Ragfijn onzichtbaar waren de draadjes van hun verlangen naar haar dromen, zijn dromen, elkaars lichaam. In hun minuten van extase zouden ze het liefst voorgoed zijn afgereisd naar een kamer in het onmetelijk wit, om daar in begenadigde apathie, onafscheidelijk, ieder ogenblik tot in het kleinste detail te beleven. Te verbinden met vergelijkbare momenten van vroeger, steeds ferventer, wellustiger, bloedrood van de inspanning om in vervoerde verwachting, zijn hoofd in haar bekken, haar benen om zijn middel, één, te liggen totdat er geen verleden meer tikte, maar hun hartslag en hun rijk er één was van nu en altijd. '*It is impossible to say just what I mean! But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen: Would it have been worth while...*' Ze ontwaakte ritselend, trok het dekbed over haar blootgewoelde schouders, draaide haar lichaam naar het raam, bleef een paar minuten wakker liggen, stond dan met resolute bewegingen op. Aan zijn houding die ze snel, voordat ze de badkamer inging, taxeerde, zag ze hoe laat hij naast haar was gaan liggen. Hij hoorde haar geluiden wel, maar gedempt, alsof hij in een groot bad lag, waar de beslotenheid heerste van eigen lichaam, water en stoom. Alles wat zich elders voltrok, ook al was dat in een ernaast gelegen kamer, vergrootte daardoor zijn eigen beperkte ruimte tot een eindeloos, besloten wateroppervlak. Haar liefkozingen voordat ze vertrok - plotseling, geen tijd meer resterend voor een paar laatste happen - waren in overeenstemming met het vroege uur. Dat ze van hem hield bleek uit wat ze zei, mengsel van ochtendhumeur, bezorgdheid en begeerte, niet uit de koele streken door zijn haar, het gekietel rond zijn navel.

> Je slaapt altijd nog. Soms zie ik dat je er pas kort inligt. Ik zou niet kunnen verdragen om je 's nachts zo naast me te hebben. Maar in de ochtend is het tenminste draaglijk. Hoewel. Soms zijn we 's nachts niet meer bij elkaar. Ik alleen of met een vriendin, altijd op weg ergens naar toe. Een

feestje bij kennissen die ik amper ken, een tochtje door de duinen, of op een groot en verlaten perron. Wanneer ik je ontmoet ben je net in een ingewikkeld gesprek verwikkeld, je maakt je nauwelijks los om mij te groeten, er is wel in je handelingen die blijk van een grote vertrouwdheid. Een poes die je na weken vakantie ophaalt en zich 's avonds spinnend aan je voeten nestelt. Daarom word ik ook nooit gillend wakker. We hebben elkaar blijkbaar ooit goed gekend, de geruststelling die daarvan uitgaat maakt mijn eenzame aanwezigheid zelfs behaaglijk. Op een keer kwam ik op een hete zomermiddag bij een groot huis aan in een bosrijke omgeving. Een huis zoals van mijn moeder. Daar ben je heel vaak, steeds ontmoet ik je weer daar, maar altijd in een ander jaargetijde. Op die middag, eigenlijk meer een nazomermiddag, als de zon nog wel warm is, maar al laag staat en de schaduw de hele dag overheerst, die verrukkelijke dommelende Indian Summerschaduw, liep ik eerst om het huis. Je werkte in een kaal vertrek, stak je hand op toen je me zag en ging weer verder. Er was nog iemand in het huis, dat merkte ik niet aan de geluiden, het was doodstil, maar op een zwijgende manier, stilte die iets suggereert. Een snel geopende deur, een kat die uit het raam springt, of nog erger: onverwachts opklinkend gebulder. Vooral dat was het, dat maakte me bang, ik wist dat zij - natuurlijk er was een vrouw, iemand met wie ik je vroeger weleens had gezien - en jij van achter een gordijn, steeds harder en onstuimiger naar me zouden lachen. Ik ging wel naar binnen, er stond een deur open, maar op dat moment zag ik jullie door de tuin lopen, niet converserend, woordloos mijmerend. Een andere keer was je ingesneeuwd. ‘Hij is daar’, riep die vrouw en ze wees naar een lage, nog volkomen groene heg - en dat midden in de winter! -, zo'n honderd meter achter het huis. ‘We gaan hem bevrijden uit zijn iglo. Maar het komt er op aan dat we kruipen. Het is beslist verboden om erheen te lopen.’ Ik begreep het niet, we konden toch normaal over het besneeuwde gazon naar je toe lopen en waarom zat je daar eigenlijk achter die heg? Waarom was die heg nog in blad en was de tuin verder besneeuwd? Was die vrouw wel je vriendin, of betrok je alleen maar een kamer bij haar? Ging het je om het huis? Terwijl ik me dat afvroeg, waren we al, kruipend, met wanten aan en ook van die haveloze kaplaarzen, naar je op weg. ‘We komen wel steeds dichter bij hem, maar hij is ook niet gek, hij ziet ons aankomen, zijn vrouwen, kruipend door de sneeuw en nu komt het erop aan: wie is zijn vrouw, met wie sleet hij straks terug naar het huis om in de intieme warmte van de studeerkamer op de avond te wachten. Hij kiest niet, hij kan nooit kiezen, hij is zo laf, hij graaft zich in, zie je die berg sneeuw?’ Terwijl zij ratelde en ik het liefst zoveel sneeuw in mijn mond had willen nemen dat ik ervan kokhalsde en me te begraven onder die witte massa, de sneeuwdood was gestorven, keek ik, intuïtief om. Volkomen rustig stapte je uit een sneeuwhoopje omhoog en liep terug naar het huis, een vastberaden ijsmol die zijn baasje te slim af was. Ik kroop niet meer verder, terwijl zij onstuitbaar ploeterend zich een weg probeerde te banen. In een soort hemelse verwachting, een winterse trance, staarde ik naar het huis, zag hoe het fel oplichtte tegen de inmiddels betrokken hemel, hoe je de gordijnen sloot, de tuin inkeek, zonder mij te zien, zonder iets te zien en je in de studeerkamer achter de tafel ging zitten. Ik wist dat je voorgoed onbereikbaar was geworden.

‘*Shall I part my hair behind? Do I dare eat a peach? I shall wear white flannel trousers*, *and walk upon the beach. I have heard the mermaids singing*, *each to each. I do not think that they will sing to me*’.

Zijn verlaten kamers werden beschenen door een grijzige gloed. Maar hij zag dat niet, hij zag het prachtigste blauw dat hem ooit voor ogen was gekomen. Blauwer dan het helderste bergmeer, hij was gezonken tot op de bodem van de oceaan. De meerminnen, gehuld in de fraaiste, blauwe draperieën zongen hem ter ere toe, een maritiem gebed, zij zongen hem een elegie, dat zij in wit gekomen was, in wit van hem was weggegaan. Ook was hij wel in de kamers van een groot huis, lag daar op de divan, er werd hem thee gebracht, een tijdschrift. Op de maten van vioolmuziek rees en daalde zijn bewustzijn, steeds

dieper, zo diep dat hij niet meer wist dat hij bewoog. '*We have lingered in the chambers of the sea. By sea-girls wreathed with seaweed red and brown. Till human voices wake us*, *and we drown...*' Wat hij hoorde waren geen stemmen, geen gezang, hij lag alleen en zag het metalen glazuur dat over zijn interieur lag. Dagen in grijs, bewind van formica. Kilte en verstijving. Een menselijk aquarium waarin niets bewoog. Onafgebroken, dagen, nachten, straalde uit het t.v. toestel het enige licht in de vertrekken. De tijd verstreek, maar hij bekommerde zich niet meer om de minuten. Er bestond geen temporele precisie meer. Een dagindeling - de ochtenden van zijn langzaam ontwaken, de middagen racend in de bolide langs de kust, 'Lovers in a storm, How long can this go on?', de avonden van hun verrukking, de nachten, 'O nachten van gedragen extase' - zij hebben gestraald, echtpaar aan het firmanent, 'O grote Poolbeer kom mij halen', ... ik zal... ik zal... ik zal in wit..., '*I shall wear white flannel trousers*, *and walk upon the beach*' ... Op een klein grijs vlak in de kamer, ingesloten in een wit houten kast, staande op de rand van het bed, bewogen twee mensen. Zij slaan een kleine, soms nauwelijks zichtbare bal over een net. Beiden zijn in wit gekleed. Steeds harder wordt er geserveerd, de returns van één speler verliezen aan kracht, hij krijgt de bal soms niet meer over het net, hij raakt uit beeld, er wordt nog door één man gespeeld, meedogenloos, steeds fanatieker slaat hij op, zijn billen spannen zich bij iedere service in het witte flanel, hij beweegt, hij danst een spel op de golven van verrukking. Er zijn geen tegenstanders meer, o moorden van het innerlijk, hij is alleen, wint en verliest, maar wat doet het er toe nu er geen matches meer bestaan? Hij blijft tennissen. Kracht zetten, opslaan, dribbelen, wachten, terugslaan. Maar naar wie?

Eens zal ze... zullen we... een eeuwig bewind van liefde, ... tot in de eeuwen der eeuwen...

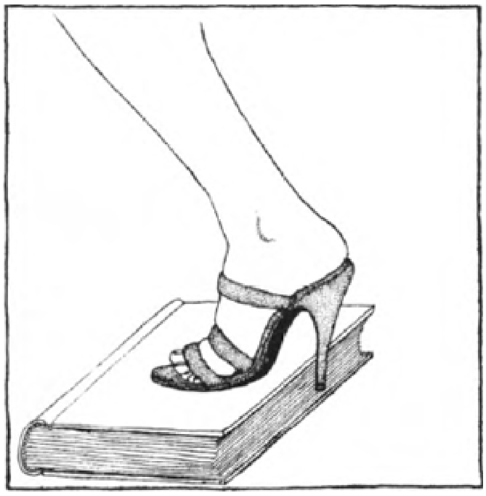
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.

I shall wear white flannel trousers...

I shall wear white...

... white...

Wit.



Foto's: Maurits van den Toorn.
Tekening: Peter Yvon de Vries.

J. Ritzerfeld
Gesprongen handen*

Vanaf het terras op de bovenste verdieping van een huis aan de Via Capecchi in Milaan keek men over de veelal bestofte kruinen van een rij platanen neer op de helft van een rijweg en de daarmee parallel lopende winkelpromenade aan de overkant.

In de herfst, met het vallen van de bladeren, verbreedde het uitzicht zich tot de stoep aan deze zijde, vrijwel uitsluitend gebruikt door wandelaars die langs de snelste route de S. Maria delle Grazie wilden bereiken.

Waarom zou men, in dit geval Rosalind L., vanaf een fraai subtropisch terras de blik wensen af te wenden van daken, koepels en torens waarlangs chemische uitwasemingen, verbrande energie, natuurlijke stortregens en zengende hitte voortdurend wisselende kleurgevechten met elkaar aangingen, om vervolgens het bovenlichaam lichtelijk over de balustrade te buigen en contact op te nemen met de stank van motorische ontploffingen en menselijke spiercontracties, beneden op straat?

Wanneer Rosalind, na vijf minuten, zich weer van de balustrade afwendde, keek zij over een afstand van tien meter door een brede, dubbelbeglaasde schuifdeur recht in haar werkkamer, waar ook bij helder weer het licht brandde. Vijf lampen, met glazen kappen in de tinten tussen groen en blauw, verdreven tot in de mogelijk geheimzinnigste hoek elke bedreiging van duisternis. Tien jaar geleden had Rosalind die terraskamer van haar moeder overgenomen. Veel had zij er niet aan gewijzigd. Zij had de boeken- en grammofoonplatenkasten aangevuld, een geluidsinstallatie aangelegd, en een aan haar lichaamsbouw aangepaste bureaustoel gekocht.

Sinds tien jaar, vanaf het moment dat Rosalind volwassen was geworden, had zij geen functie meer in het leven van haar moeder. De abrupte scheiding werd topografisch gemarkeerd door de verhuizing van de moeder naar Zwitserland. De scheiding betekende geen breuk. De moeder had haar dominerende gestalte alleen maar uit het gezichtsveld van de dochter verwijderd, de fysieke aanwezigheid van haar stem buiten gehoorsafstand gebracht. Rosalind vond kort daarop een werkkring bij de redactie van een geillustreerd weekblad in haar geboortestad Milaan. Misschien dat een van hen, de moeder of de dochter, in retrospectief de volgorde liever omdraaide.

Al tien jaar lang gingen moeder en dochter bij elkaar ‘op bezoek’.

Begin december 1979 ontving Rosalind vanuit Polen, als antwoord op een verzoek van haar hoofdredactie, de uitnodiging een bezoek te brengen aan het filmproject van een regisseur, wiens eerdere werk haar om puur esthetische redenen interesseerde. De stijl van de uitnodigingsbrief trof haar onaangenaam. De woordkeuze stak haar als een stomp mes. Maar Rosalind was attent en ervaren genoeg om, door haar geïrriteerdheid heen, te zien hoe een hoekje van haar familiegeschiedenis begon op te lichten en herkenbare, nog onbenoembare trekken vertoonde. Haar volgende reactie was haar moeder in Zürich op te bellen.

Op het moment dat zij de stem van haar moeder hoorde, begreep zij dat zij intuïtief een gevaarlijke maar onvermijdelijke weg was ingeslagen. Als zij na lezing van de uitnodiging vijftien seconden langer had nagedacht, zou zij haar hand van de hoorn hebben teruggetrokken en het verleden van haar moeder en van haar grootmoeder niet hebben opgevat op het punt waar het tien jaar tevoren door het vertrek van de

* ‘Gesprongen handen’ moet gelezen worden als een vervolg op ‘Hoe bitter is u gedenken’ (BZZLLETIN 74 - blz. 56-58 -, maart 1980).

moeder naar Zwitserland was blijven liggen. Maar zij, Rosalind, had er toch zelf bij haar hoofdredactie op aangedrongen een uitnodiging voor het bezoek aan Polen te verwerven? Ja.

'Herkenbare, nog onbenoembare trekken', dat betekende, realiseerde Rosalind zich: het nog niet willen herkennen van allang benoemde maar nog niet uitgesproken of neergeschreven ervaringen. Een merkwaardige kronkelredenering voor iemand die nog geen vlekje op haar schrijfpapier kon verdragen.

Vanaf het moment dat Rosalind oud genoeg was - halverwege de jaren vijftig - om de betekenis van meer dan drie woorden achter elkaar, van een volwassen zin dus, te kunnen bevatten, had haar moeder haar, in aan Rosalinds leeftijd aangepaste symbolen, laten luisteren naar de aan de werkelijkheid van de oorlog ontleende gruwelsprookjes van ontbering, bedreiging, vernedering, angst en vernietiging. Dat luisteren was tot Rosalinds eenentwintigste jaar een van haar functies geweest in het leven van de moeder.

Van goed luisteren naar goed schrijven is een flinke stap, maar het is te doen, ook al is goed schrijven iets anders dan goed opschrijven wat je met goed luisteren hebt opgevangen. Zij luisterde liever naar haar kindernaam Rosa.

Rollend materieel versleepte in februari 1944 Rosalinds grootmoeder vanuit het interneringskamp Fossoli di Carpi naar een aardrijkskundige plek, vier dagen of vier jaren of vier eeuwen verwijderd van een leven waarvan zij alleen in haar botten nog een vaag besef had. Voor haar ogen schemerde een vlakte, zwart van modder, besmeurd met sneeuw, de stank verdicht tot een duisternis waarin lage stenen en houten silhouetten zwenkten. De piepende, de knarsende geluiden hoorde zij al dagen. Geschreeuw, waaraan elke menselijke taal ontvallen was, voegde zich daarbij. Over een rijzende berg van kleren, koffers, bundels krioelden gestreepte gestalten. Misschien uitsluitend gedreven door de hoop ergens alléén te kunnen sterven, bewoog zij zichzelf tussen een massa andere bewegenden over een niet-besefte afstand voort naar de verstikking.

Haar dochter, Rosalinds moeder, zat sinds najaar 1943, achttien jaar oud, in een politieke gevangenis te Milaan. Na haar bevrijding, voorjaar 1945, besloot zij nooit meer naar enig bevel, zelfs niet meer naar een verzoek te luisteren. Men zou haar ter plekke moeten doodknuppelen om haar ook maar een halve meter van haar plaats te verwijderen indien zij tot die verplaatsing niet reeds zelf, en vrijwillig, en op eigen gezag, had besloten.

Rosalind had van haar moeder emotioneel weinig anders geleerd dan: het afstoten van gevoelens wanneer die nutteloos of bedreigend werden. Bedreigend waren verlangens die niet onmiddellijk gerealiseerd konden worden; nutteloos de wensen die vanzelf of met geld in vervulling gingen. Daartussen, over dat smalle pad langs angsten en verlangens, bewoog zich het vermogen van de moeder elke dag de avond te halen, het moment dat de slaap de blik uitwiste. Daarna moest het lichamelijk gestel maar op eigen houtje de beelden de baas zien te worden, tot het weer licht werd.

Dat vermogen, waarvoor Rosalinds moeder het woord ‘equilibreren’ hanteerde, stelde de eisen van een ongeneeslijke kwaal: elke dag een iets sterkere injectie van de wil.

Rosalind had een panische angst ontwikkeld voor stank.

In de weerzinwekkende poel van herinnering en projectie vertolkte Rosalind voor haar moeder de onomstotelijke rol van een haalbare, d.i. draaglijke toekomst.

Rosalind had in 1979 een dochtertje van vier jaar. In haar familie dienden mannen nergens toe. Ze leverden een kind op, en werden alras weer verwijderd. Er was een grootvader geweest, ergens in de jaren twintig. Die man had tenminste nog een naam in schaarse familiepapieren. Haar moeder had na de oorlog nooit een man, geen enkele vrouw in huis willen hebben. Wat zij van mannen nodig had verwierf zij buiten de deur, op onregelmatige, maar zich repeterende momenten. ‘Men eet, men slaapt uit noodzaak; men denkt, men voelt vierentwintig uur rond vanuit weer een andere noodzaak. Alleen aan de noodzaak van het denken moet je geen beperkingen opleggen.’ Een enkel middaguur was voldoende voor een seksuele injectie. Nooit had zij, de moeder, de behoefte gevoeld er een uur langer aan vast te knopen. Wegwezen, terug naar huis. Was de lucht weg. Houd het lichaam in conditie. Verban de ziekte.

Elke kamer met nog een ander wezen erin, behalve haar dochter, was een gevangenis. Haar herinneringen bestonden niet uit fantasieën.

Rosalind had misschien anders gekund. Maar de praktijk (of de door haar moeder geïndoctrineerde praktijk) wees uit dat zij niemand nodig had, niet voor geld, niet voor veiligheid, niet voor constante sex, niet voor vaste vriendschap, niet voor gevoeligheden. Haar kind had voldoende aan een kindermeisje dat zelfs nauwelijks de kinderleeftijd te boven was. Een jaar tevoren had Rosland het meisje gesuggereerd zelf ook een kind te nemen, zodat er twee kinderen onder één dak konden opgroeien. Maar kon zij, Rosalind, met nog een vrouw onder één dak opgroeien?

Op haar werkkring verkeerde Rosalind met mannen en vrouwen in turbulente omstandigheden, een dagelijkse koortstoestand veroorzaakt door concurrentie, de jacht op nieuws en nieuw, en wekelijks ander nieuws. Geen enkele week mocht op de vorige lijken. Elke dag kleede Rosalind zich anders. Zij had er een hekel aan haar huid te laten verstoren door de aanrakingen, de nabijheid van anderen. Het werk dat zij afleverde was clean, interessant, goed doordacht, nooit sensationeel. Elke kopijpagina bevatte een taalvondst, die nooit door iemand werd opgemerkt. Zoals ook niemand naar de voortdurend verduisterende en weer oplichtende details van haar gezicht keek. Men viel op haar prachtige haren en de verbluffende verscheidenheid aan kleren.

Zij bewoonde de bovenste twee etages van een majestueus huis. Vanaf haar terras bestudeerde zij vaak tegen de avond vijf minuten lang het stromende, het zich verplaatsende leven van honderden auto's, duizenden mensen die elkaars lichamelijke praalzucht, elkaars stank bleven opzoeken, langs elkaar schampten met kleren die ze al langer dan tien uur aanhadden, elkaar lastigvielen met gedachten en emoties die Rosalind verfoeide. Haar moeder had haar, staande aan de rand van het terras, zonder zich ook maar een centimeter voorover te hoeven buigen, elke detail, daar beneden, van moordzuchtige uitwaseming en onbeschaamde angstlucht aangewezen.

In Rosalinds werkkamer, opzij van haar bureau, zodat zij er niet elk onbewaakt ogenblik naar hoefde te kijken, hingen vier grote uit tijdschriften en boeken geknipte foto's van vier zeer oude mannen: Stravinsky, Borges, Kurosawa, Visconti. Zij hield

van de kunstuitingen muziek, literatuur en film. Gezelschap had zij daarbij niet nodig. Op een prikbord, tegen een verre muur achter haar rug, stond op een van de tientallen aantekenbriefjes te lezen: ‘Stravinsky (1962) over Diaghilev, die een ballet had besteld, gebaseerd op melodieën van Pergolesi (18de eeuw). De satirische behandeling van het materiaal door Stravinsky beviel D. aanvankelijk niet. Het werd *Pulcinella.* Diaghilev liep op de repetities rond met een gezicht dat *de beledigde achttiende eeuw* moest voorstellen.’

Rosalind werkte niet aan een carrière. Zij probeerde de toekomst te fixeren, te verlammen, te steriliseren door nauwgezet te werken. *Zij mocht niet betrapt worden.* Niet op een fout in de formulering, niet op verkeerd oversteken, niet op een trilling in haar mondhoek. Zij was er zich elke dag van bewust dat haar iets even gruwelijks, maar op een andere manier, kon overkomen als haar moeder. Misschien was haar gesloten manier van leven wel ‘datgene van haar overkwam’. De woordkeuze, de stijl, nee, de toon van de uitnodigingsbrief uit Polen had haar uit haar koers geslagen.

Tien jaar geleden zei haar moeder: ‘Je moet weten wat je wilt. Dat niet alleen: je moet ook de middelen kennen om je doel te bereiken. Uit die middelen moet je kiezen. Let op!

‘Het is niet voldoende te zeggen: ik wil overleven, en dan te denken dat je je daarmee een doel hebt gesteld. Je moet vaststellen met welke middelen je je doel kunt bereiken. Als je de middelen kent, heb je ze nog niet. Je moet nagaan over welke middelen je kunt beschikken. Dan volgt het moeilijkste: de keuze van het middel. De eerste fout is ook je laatste.

Je moet je als doel stellen niet de avond, maar de volgende ochtend te halen.

Ik ging na: wat kan ik stelen? Uit wat ik *kon* stelen selecteerde ik wat ik *moest* stelen. Dat hoeft niet noodzakelijk voedsel te zijn. Het kon een ijzerdraadje zijn, een lap, een stuk papier. Het kon ook een gedachte zijn, maar dan wel een nauwkeurig geformuleerde gedachte. Wees voorzichtig: de meeste gedachten in die situatie zijn gebaseerd op de veronderstelling, erger nog, de hoop dat het morgen anders, beter wordt.’

Nu, in december 1979, moedigde haar moeder haar aan naar Polen te gaan. Zij zei door de telefoon: ‘Je wilt al vijf jaar gaan. Zeg niet dat het niet waar is. Ik ken je gedachten. Zo lang duren je aarzelingen, dat weet je toch. Jij kunt doen wat ik niet kan. Bezoek het graf van je grootmoeder. Als je het detail niet kunt verdragen, vermiljoenvoudig het dan, dan wordt het historie.’

Rosalind had plotseling de indruk dat haar moeder tien jaar lang had gewacht op haar, Rosalinds mededeling dat zij naar Polen zou gaan. Er was geen terug meer mogelijk.

‘Je hebt alle boeken gelezen; nu moet je het zien,’ vervolgde haar moeder. ‘Neem Emilia mee. Ga met jullie drieën.’

Van de suggestie, het bevel bijna, haar dochtertje mee te nemen, schrok Rosalind zo verschrikkelijk dat zij haar eigen angst voor de reis vergat, het als een opluchting ervoer alleen te kunnen, te mogen gaan.

Rond het middaguur liet Rosalind zich door een klein gezelschap collega's, aangevuld met enkele gasten uit de literaire wereld, meevoeren naar een café in de binnenstad. Zij had de neiging, het verlangen zelfs, het strakke regime over haar lichaam en over de woorden die zij uitsprak, los te laten. Maar het clichématige van een dergelijke reactie schrikte haar af. Haar collega's hadden de indruk dat zij was uitgenodigd voor een toneelfestival in Krakow. Zij liet het daarbij. Zij hoorde de praktische reisadviezen aan van een van de literaire gasten. Als een nagekomen gedachte voegde die eraan toe: ‘En dan ga je natuurlijk ook nog even kijken naar de burcht waar Malaparte zijn beroemde gesprek met Generalgouverneur Hans Frank heeft gevoerd!’

Tot haar eigen verrassing reageerde Rosalind onmiddellijk. Zij zei dat de schillen van Malaparte's fantastische ik-vergrotingen maar weer eens moesten worden afgepeld. Wat er aan miezerige waarheid, nee, fletse werkelijkheid overbleef was haar interessant genoeg. De gespreksgenoot keek haar geprikkeld aan en zei, volgens de eisen van de tijd: 'Valt dat onder het hoofdstuk feministische ontmaskeringen?' Rosalind

adviseerde hem nog een whisky te nemen.

Andermans banaliteiten waren nog onverdraaglijker dan de bewoordingen waarin zij haar eigen beklemmingen van dat moment had kunnen uitspreken. Zij overwoog de mogelijkheden, binnen haar bereik, om die middag niet te hoeven nadenken over de reis die haar te wachten stond. Drank. Sex. Muziek. Film. Een combinatie van twee elementen. Drank leek op dat moment het makkelijkst. Sex het domste en kortstondigste. De communicerende vaten drank en sex zo vulgair dat zij een opwelling van walging in haar keel onderging. Haar ogen sperden zich open, verkleurden, onder het geweld dat zij zich in haar ademhalingsorganen moest aandoen om niet te braken, van doorzichtig groen naar steeds donkerder, snel verspringende giftige tinten.

Rosalind kreeg zichzelf weer onder controle. Met lange, voorzichtige teugen zoog zij zuurstof naar binnen. Onopgemerkt bette zij haar slapen met een klein wit zakdoekje. Het was een gebaar dat men van haar kende. Zichtbaar bleef, onder haar ogen, een iets donkerder tint dan normaal. Zij bestelde een glas thee.

Zij dompelde het theezakje in het gloeiende water en spoot er een grote schijf citroen in leeg. Zij hield niet van sterke thee, überhaupt niet van koffie, evenmin van alcohol, behalve een lichtgekruide Elzasser wijn, die haar bleke gezicht tot een mooi zachtroze opkleurde, waar zij zich dan meteen weer voor geneerde. Zij hield van geen enkele toevoeging aan het inwendige die haar gestel kon prikkelen. Ja, de Nocturne in cis klein, opus postuum, dat werkte langs andere kanalen.

De man die een kleine vijf jaar geleden haar kind bij haar had gemaakt, had ongeweten kunnen genieten van haar gevoeligheid voor muziek. Een heel palet met pasteltinten zou nodig zijn om te beschrijven langs welke duchtig gecamoufleerde wegen Rosalind zichzelf in staat had gesteld bevrucht te worden zonder te voelen en te ruiken hoeveel wrijvingen, tranen en droppels daarvoor tussen twee lichamen moesten worden uitgewisseld. Na jaren van inspanning en aarzeling had zij zichzelf weten te vangen in een netwerk van muziekklanken, toevallig niet eens van Chopin, om op het weldegelijk berekende moment te krijgen wat zij hebben wou. Genoten had die man natuurlijk niet. Zij had aanvankelijk een zoontje willen hebben, om tenminste op één punt de familietraditie te kunnen doorbreken.

Restte de vierde mogelijkheid: Rosalind besloot naar de bioscoop te gaan. Zij koos de filmvertolking van de opera *Don Giovanni*, dat kon haar niet deren. Zij herinnerde zich met genoegen de bespottelijkheid van een kale man en een vette vrouw die samen *Romeo en Julia* moesten uitbeelden.

's Avonds bestudeerde Rosalind een Hallwag-kaart, een Kümmerly + Frey-kaart, daarna een Freytag & Berndt-kaart, tenslotte een kaart van het Ufficio Turistico Polacca 'Orbis'. Zij koesterde de vage hoop de regisseur van *Hoe bitter is u gedenken* op een aardrijkskundige fout te betrappen. Rosalind trok haar over haar werktafel gebogen hoofd weg van een van de lichtbundels en leunde met gesloten ogen achterover. Een 'topografische' fout? Was zij het type reizigster dat met talloos velen aan een verrassingstocht, een rally, deelnam... het zondagskind dat, de aanduidingen, de pijlen op de wandelkaart nauwgezet volgend, aan het eind van een zonnige voorjaarsdag als enige terchtkwam in een arcadisch landschap... had zij die ene gelukskaart getrokken, of had zij toch ergens een fout gemaakt? Het verkeerde zijpad. Was haar fout haar redding geweest? Die mogelijkheid had haar moeder altijd bestreden.

Rosalind opende haar ogen, rechtte haar rug, kamde in een ongecontroleerd gebaar, met tien gespreide vingers, van achter haar oren haar haren omhoog, liet haar prachtige lange haren vallen zoals ze vallen wilden, en boog zich weer over

haar werktafel. Zij begon de uitnodigingsbrief opnieuw te bestuderen. Zij vroeg zich af waarom zij naar Wenen werd ontboden, niet naar Warschau. Nu moest zij twee visa aanvragen. Het leek alsof de regisseur wist dat langs ongeveer dezelfde route, de zuidelijke naderingsroute, haar grootmoeder was gedeporteerd. Nu pas viel haar de dreigende, de dreigend verlokkende toon op aan het slot van de brief. Wellicht dat de man na drie maanden Polen aan het malen was geslagen, en behoorde de spookachtige taal inmiddels tot zijn dagelijkse conversatie, tot zijn afweermechanisme.

En wat was 'zeer goede Schotse whisky'? Zij zou zich daarover laten informeren.

Het was niet waar dat zij alle boeken over oorlog en vervolging had gelezen, zoals haar moeder beweerde. Ze stonden wel in een van haar kasten, nog steeds kocht zij nieuwe, aanvullende uitgaven in de enige taal die zij kon lezen. Maar zij las 'om het onderwerp heen'. Zoals de regisseur in zijn brief de plek steeds omcirkelde met de aanduiding 'het complex'. In de verhalen van haar moeder, beter gezegd 'de instructies' van haar moeder die Rosalind vijftien jaar lang had gehoord, aangehoord, tot zich genomen, was dat ene onderwerp, die specifieke plek, behalve de vermelding van de feitelijke moord, onaangeroerd gebleven. Rosalind wist alles van haar grootmoeder, tot en met februari 1944. Daarna liep er een lijn naar het noordoosten, het einde, *verschollen.* Geen detail. Zij kende elke detail van haar moeders ervaringen.

Een van Rosalinds redenen, vijf jaar geleden, om een kind te willen hebben, was geweest: een excuus om voorlopig, vele jaren lang, aan huis gebonden te zijn.

Rosalind hoopte dat dit de laatste onthulling van die dag zou zijn, maar onmiddellijk daarop drong het tot haar door dat haar moeder die ochtend had gesuggereerd haar kind mee te nemen om haar, Rosalind, te beschermen tegen de al te sterke dreigingen of verleidingen die haar te wachten stonden. De aanwezigheid van haar kind zou haar dwingen zichzelf te beschermen.

Rosalind stond op van haar werktafel. Zij deed het terraslicht aan, maar bleef vanachter de glazen deur naar buiten kijken. Zij zag de bewijzen van een zachte winter. Hoelang kon dat nog duren. In gedachten ging zij haar garderobe na. Waar maakte zij zich zorgen over. Veilig ingepakt in bont was alles te verdragen. Met een paar duizend dollar op zak kon zij ginds alles kopen, nee, afkopen. Maar zij wist dat zij iets vergat. Ergens was een lek in het harnas van haar redeneringen; een gat, gebrand in het bont dat haar van kruin tot enkels omhulde. Hoe en waar? Zij had plotseling het gevoel zich slecht te hebben voorbereid. Zij wist niet eens wat 'zeer goede' Schotse whisky was. Zij schrok van de herinnering aan het onbewaakte erotische gebaar waarmee zij, kort tevoren, haar haren had omhooggekamd.

Zich omdraaiend naar de kamer, nu naar de muziekinstallatie toe, vatte zij een ander beeld uit de brief op. Een teddybeerjas, dacht zij hardop, stel je voor! Als klein meisje, als popperig kindje had zij een teddybeerjas gehad. Juist, zei zij, zich bukkend naar een lange rij grammofoonplaten, ik zal de duurste whisky kopen, dat is in die branche meteen ook de beste. Probleem opgelost. Met enigszins geknepen ogen, diep buigend, trok zij een cassette met zeven platen tevoorschijn. Achter haar ogen brandde een lichte behoefte om te huilen, er klemde iets in haar keel. Zij keek naar de hoes met de vijfstemmige rouwzangen van Gesualdo. Dat was niet de juiste greep geweest. Dat soort pure tranen van geluk en verbijstering kon zij nu niet aan. Opeens had zij het beeld voor ogen van een reusachtige, kale vlakte, doorgroefd tot aan de horizon met evenwijdige geulen, gevuld met een opdrogend, hier en daar al gebarsten smerig zwart slik; tussen de geulen de door miljoenen vluchtende voetafdrukken verpletterde gore aarde. Van achter haar rug, hoog boven haar hoofd, naderde aanzwellend het geluid van een vijfstemmige zang, toenemend tot een ondraaglijk volume, maar elke stem haarfijn hoorbaar. De golf zwenkte met hoge snelheid over haar weg, verdween

ogenblikkelijk achter de horizon. Een slag. Suizende stilte. Rosalind viel voorover, maar omdat zij gehurkt had gezeten zag zij zichzelf in een machteloze draai ruggelings tegen de boekenkast aan zakken. Met een lange zachte zucht strekte zij haar benen en bleef zo, ietwat ongemakkelijk, tegen het onderstuk van de boekenkast zitten. Wat een zalig gevoel, mompelde zij, dat mij dat in mijn eigen kamer kan overkomen. Zij transpireerde hevig. Niemand hoeft dit te zien, fluisterde zij. Laat maar gaan.

Halverwege de nacht, schokloos ontwakend, het ijle vlies naar het wakker-zijn pijnloos doorbrekend, knipte Rosalind het licht naast haar bed aan en probeerde een verhaal te reconstrueren. Zij wist niet zeker of zij gedroomd had, maar zij had een automatisme ontwikkeld om, wanneer zij voortijdig wakker werd, de oorzaak daarvan te achterhalen. De oorzaak kon zijn een stoornis in huis, lawaai buitenshuis, een opwelling in haar lichaam, een droom. Het viel haar op dat zij geen last had van hartkloppingen. ‘Het nut van benen,’ zei zij hardop.

Zij nam een slok water en keek, rechtop in bed zittend, steunend op haar naar achteren gestrekte armen, de slaapkamer rond.

Rustig, ongehaast kijkend naar de schemerige objecten rond haar bed, naar de gestalten en vormen op foto's en prenten aan de muren, het spiegelende ovaal boven de toilettafel, kwamen er enkele lettergrepen in haar hoofd op, die zij na enig gepuzzel en geschuif met klanken kon formuleren tot de woorden *ruralia rosa.*

Door een open winters boslandschap dwaalde de kleine Rosa, gekleed in een teddybeerjas, een grijs wollen mutsje op het hoofd. De vorst kraakte in de takken, de sneeuwlaag knerpte. Geen enkel dier, vliegend of kruipend, maakte zijn aanwezigheid bekend. De teddybeerjas stak vuilwit af tegen de sneeuw waar Rosa al stappend tot aan haar knieën in wegzonk. Toch, en dat was verrassend, toonde de lucht boven de bosrand de weeë, vale kleur van invallende dooi. Het wachten was op het zwart worden van de berijpte takken, het weken van waterige ringen in de bovenste sneeuwlaag.

Rosalind zag de kleine Rosa vanop de rug. De ergste ontberingen van de winter waren voorbij. Aan de dwangarbeid rond het vliegveld van Milaan zou spoedig een einde komen. De lente van 1944 naderde.

Toen Rosa zich omdraaide en op een afgebroken, boven de sneeuw uitstekende dikke tak ging zitten, zag Rosalind dat Rosa's beentjes onder de zoom van de teddybeerjas bloot waren.

Rosalind ging verzitten in bed, boog zich voorover en keek scherper toe, haar oogleden begonnen te knijpen. Zij zag, als een uitvergroot detail van een foto, hoe de kleine Rosa met haar gesprongen handen een van haar ijzige voetjes op de knie van haar andere been had getild en, voorovergebogen, met hortende adem haar versteende voetje tot leven probeerde te brengen, de gevoelloze huid knedend met haar vurig-paars gevlekte handen.

Ai, zei Rosalind, ai, mijn liefste, je hebt het overleefd.

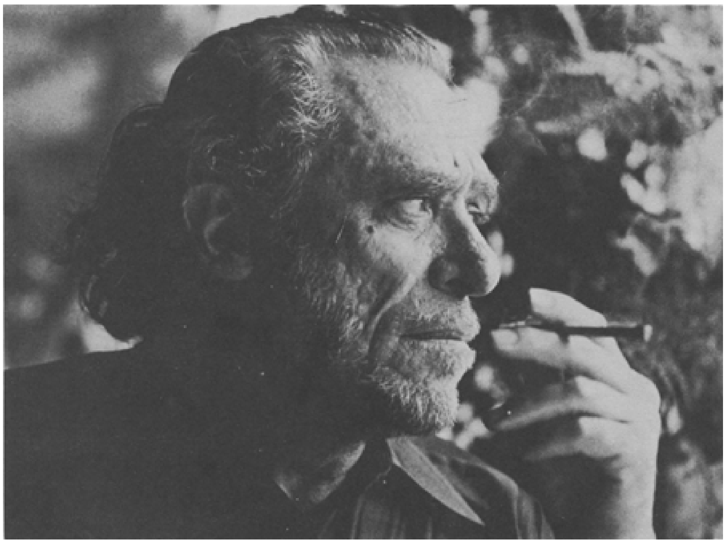
Zij zwaaide haar benen naar het bed, drukte zich omhoog, en liep alle lichtschakelaars langs tot alle vier de muren bestraald werden met aangename lichtsoorten. Op weg naar de badkamer bestudeerde zij in snel wisselende bewegingen de boven- en onderkant van allebei haar handen.

Maar de herkomst van *ruralia* schoot haar pas enkele uren later te binnen toen zij, voor haar visumaanvragen, van het Poolse reisbureau naar het Tsjechische reisbureau wandelde, en zij, zonder het meteen te merken, *Ruralia hungarica* begon te mompelen.

Vanaf die dag, tot 4 januari 1980, bestudeerde zij in de krant dagelijks de weerkaart van Oost-Europa.

Jaap van der Bent
Aan de grond in Los Angeles
Charles Bukowski in vertaling en origineel

Met een oeuvre dat inmiddels meer dan dertig titels omvat heeft de Amerikaan Charles Bukowski bewezen tot de oorspronkelijke schrijvers te behoren. Zijn romans, verhalen en gedichten hebben datgene wat ook de boeken van een auteur als Céline kenmerkt: een geheel eigen toon. Ik herinner me nog goed hoe ik een jaar of zes geleden zijn roman *Post Office* ontdekte en het boek in één ruk uitlas, in de ban van Bukowski's directe stijl en zijn niets verhullende maar meedogende kijk op het leven aan de zelfkant van de Amerikaanse maatschappij. Jammer genoeg is de publikatie van de Nederlandse vertaling van *Post Office* in 1977 vrijwel onopgemerkt voorbijgegaan. Afgezien van een lovende maar weinig informatieve bespreking van Ewald Vanvugt in *Vrij Nederland* heeft de Nederlandse kritiek ook weinig aandacht besteed aan de verschijning, eind vorig jaar, van Bukowski's *Verhalen van Alledaagse Waanzin.* Toch is een kennismaking met het werk van deze eigenzinnige schrijver een boeiende, soms onthutsende ervaring.



Charles Bukowski uit boek ‘Shakespeare never did this’.

Verhalen van Alledaagse Waanzin bevat een selectie van drieëntwintig verhalen uit de driemaal zo omvangrijke Amerikaanse bundel *Erections*, *Ejaculations*, *Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness.* Omdat men voor de Nederlandse uitgave alleen uit dit boek heeft geput, moeten we het voorlopig nog zonder de vertaling van enkele elders verschenen en intussen klassiek geworden verhalen van Bukowski stellen. Ik denk aan de in de bundel *South of No North* opgenomen verhalen ‘Confessions of a Man Insane Enough to Live with Beasts’ en

'All the Assholes in the World and Mine', een soort mini-romans die in hun compactheid veel van Bukowski's thema's in zich verenigen. Ook in *Verhalen van Alledaagse Waanzin* is echter een aantal van zijn beste verhalen te vinden.

Al meteen in het eerste verhaal leert de lezer aspecten van Amerika kennen die in de boeken van over de middenklasse schrijvende auteurs als Updike en Salinger niet aan bod komen. In dit verhaal, 'Kid Stardust in de Ring van het Slachthuis', vertelt Bukowski hoe hij, gedwongen een baantje te nemen bij het slachthuis, door jongere en sterkere collega's op de proef wordt gesteld. Ze laten hem het zwaarste werk doen, tot hij bijna bezwijkt onder het gewicht van een complete stier. Hij wil echter niet opgeven, want

> uit de schande af te gaan, die me als jongetje bijgebracht werd op Amerikaanse schoolpleinen, wist ik dat ik de stier niet op de grond moest laten vallen want dat zou laten zien dat ik een lafaard was en geen man en dat ik daarom alleen maar verdiende om gejend, uitgelachen en in mekaar getremd te worden, je moest een winnaar zijn in Amerika, er was geen andere uitweg, en je moest leren voor niks te vechten, zonder je iets af te vragen.

Het eind van het verhaal is dat hij zich toch gewonnen moet geven. Hij is als altijd de buitenstaander die aan het kortste eind trekt.

Buitenbeentje

Bukowski is van het begin af aan een buitenbeentje geweest. Hij werd in 1920 in het Duitse Andernach geboren als buitenechtelijk kind. Zijn moeder was een Duitse, zijn vader een Amerikaan. Op tweejarige leeftijd ging hij met zijn ouders naar de Verenigde Staten. Hij groeide op in Los Angeles, waar hij, na de middelbare school, korte tijd een opleiding tot journalist volgde. Daarna leidde hij jarenlang een zwervend bestaan, soms korte tijd werkend als magazijnbediende, portier of fabrieksarbeider. Hij beroemt zich er echter op dat hij zich tien jaar lang in leven heeft kunnen houden zonder een vast beroep uit te oefenen. Soms gaven vrienden hem eten en een dak boven zijn hoofd. Of hij won wat geld bij de paardenrennen, in Amerika niet zozeer een vermaak voor de hogere klasse als wel de plaats waar de gewone man zijn fortuin hoopt te maken. In tegenstelling tot wat achterop *Verhalen van Alledaagse Waanzin* staat, schreef Bukowski al vóór zijn vijfendertigste. In 1944 debuteerde hij zelfs met een kort verhaal in Story, het tijdschrift waarin later beroemd geworden schrijvers als John Cheever, Norman Mailer en Truman Capote ook hun debuut hebben gemaakt. Na nog een verhaal te hebben bijgedragen aan een uitgave waaraan o.a. ook Henry Miller en Sartre meewerkten, deed hij er echter tien jaar lang het zwijgen toe. Pas in 1955, nadat langdurig alcoholgebruik hem op een ernstige maagbloeding was komen te staan, begon hij opnieuw te schrijven, gedichten ditmaal. Om in zijn onderhoud te voorzien trad hij in dienst van de posterijen, eerst als brievenbesteller en later als sorteerder. Toen hij in 1969 door een wekelijkse column in de alternatieve krant Open City in zijn woonplaats Los Angeles bekend begon te worden, nam hij ontslag. Vanaf dat moment werd zijn literaire produktiviteit nog groter. In razendsnel tempo schreef hij honderden gedichten en het ene verhaal na het andere. Hij kreeg veel navolgers en werd een in undergroundkringen gevierd auteur, eerst in Californië, daarna ook in andere delen van Amerika en daarbuiten (vooral in Duitsland draagt men hem op handen).

Al deze autobiografische gegevens komen steeds terug in Bukowski's werk. Het schitterende verhaal ‘Leven en Dood op de Liefdadigheidsafdeling’ en ‘Hereniging’ hebben bij voorbeeld betrekking op de maagbloeding die hem bijna fataal werd. ‘Geboorte, Leven en Dood van een Underground Krant’ gaat over zijn ervaringen bij Open City. In dit verhaal komt ook een onprettig trekje van Bukowski naar voren: hij is soms nogal zelfgenoegzaam over zijn schrijverschap. Het is irritant om hem, zoals hier, herhaaldelijk zichzelf te horen uitroepen tot ‘de beste schrijver in Amerika’. Gelukkig geeft hij er echter meestal blijk van niet alleen oog te hebben voor zichzelf, maar ook voor zijn mede-buitenstaanders: de aan lager wal geraakte vrouwen die met behulp van wat er van hun vroegere schoonheid nog over is proberen het hoofd boven water te houden, de aan de drank verslaafde mannen die te vaak op het verkeerde paard hebben gewed, kortom, al diegenen voor wie de Amerikaanse Droom niet is uitgekomen.

Gek

Ook de minder uitgesproken autobiografische verhalen in *Verhalen van Alledaagse Waanzin* dragen duidelijk Bukowski's stempel. Een goed voorbeeld hiervan is ‘De Deken’. Hoewel dit verhaal een aantal fantastische elementen bevat heeft de hoofdpersoon toch veel weg van Bukowski zelf:

> Ik ben kennelijk een zwakkeling. Ik heb geprobeerd m'n heil te zoeken bij de bijbel, bij de filosofen, bij de dichters, maar voor mij zitten ze er op de een of andere manier toch naast. Ze hebben 't over iets totaal anders. Dus ben ik al lang geleden opgehouden met lezen. Ik heb m'n toevlucht gezocht in drank, gokken en sex, en zodoende leek ik op de eerste de beste goser in de gemeenschap, de stad, het land; het enige verschil was dat ik er niets voor voelde om te ‘slagen’, ik wilde geen familie, geen gezellig huis, geen fatsoenlijke baan enzovoort. Daar was ik dan: geen intellectueel of kunstenaar; en ik had ook niet de veel goedmakende afkomst van de gewone man. Ik hing er ergens tussen in, en dat is, geloof ik, het begin van krankzinnigheid.

Deze man heeft zoveel tegenslag gehad dat hij nu denkt dat één van zijn dekens het op zijn leven heeft voorzien. Op het eerste gezicht een gegeven dat weinig goeds voorspelt. Bij Bukowski is het echter de basis voor een aangrijpende beschrijving van het overschrijden van de grens tussen werkelijkheid en schijn, tussen geestelijk evenwicht en waanzin. Op een avond is de man ervan overtuigd dat de deken heeft geprobeerd om hem in zijn slaap te wurgen en besluit hij het stuk beddegoed in repen te snijden. Als hij dat heeft gedaan en er bloed aan zijn mes blijkt te kleven, stort hij in: ‘Ik voelde de tranen over mijn wangen glijden, ze kropen als logge gevoelloze dingen zonder poten. Ik was gek. Ik moest wel gek zijn.’

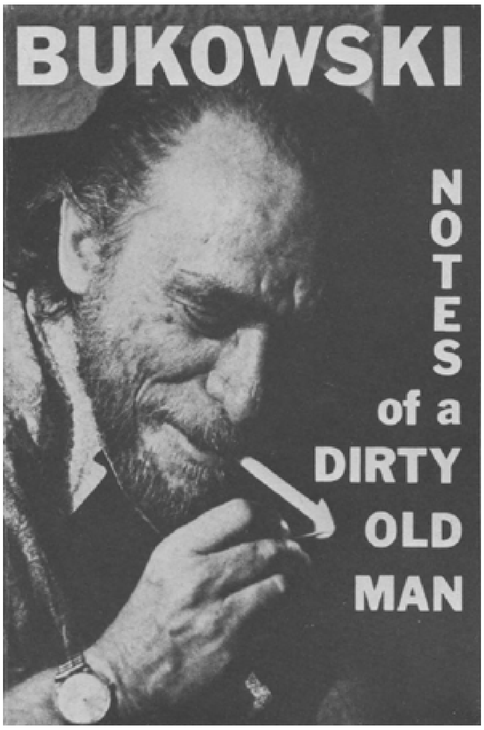
Een onverwachte vergelijking zoals die in het laatste citaat zou men Bukowski's handelsmerk kunnen noemen. Dit soort vergelijkingen is des te treffender omdat zijn stijl doorgaans zo onopgesmukt is. Wel gebruikt hij nogal wat ‘slang’, wat het vertalen van zijn werk er niet eenvoudiger op maakt. Susan Janssen, die ook *Post Office* vertaalde, heeft het er echter goed afgebracht. Op de omissie van een kort zinnetje en enkele kleine vergissingen na ben ik in haar vertaling geen ernstige fouten tegengekomen. Zoals de hier geciteerde fragmenten al doen vermoeden is haar Nederlands echter soms te populair. Zo vertaalt zij de titel ‘A Drinking Partner’ door ‘Een Gabber om Mee Door te Zakken’, ‘Stomach Hospital’ wordt

‘Pens-ziekenhuis’, ‘man’ ‘goser’, terwijl zij van het vormelijke ‘exessive’ ‘veels te veel’ maakt. Ook het meestal niet door de oorspronkelijke tekst gerechtvaardigde weglaten van de uitgangen van sommige werkwoorden (kunne, kenne, etc.) doet gewild vlot aan. Deze bedenkingen mogen echter geen reden zijn om *Verhalen van Alledaagse Waanzin* ongelezen te laten.

Onzin

Wie Bukowski liever in het origineel leest kan momenteel vrij makkelijk in het bezit komen van de Amerikaanse uitgave van zijn boeken. Sinds enige tijd zijn namelijk zowel de Amsterdamse boekhandel Ins & Outs als de Heerlense Uitgeverij 261

de vertegenwoordigers in Nederland van een aantal kleinere Amerikaanse uitgeverijen. Hieronder zijn ook City Lights Books en Black Sparrow Press, bij wie veel werk van Bukowski is verschenen.



Omslag boek ‘Dirty old man’.

City Lights heeft niet alleen de al genoemde verhalenbundel *Erections*, *Ejaculations*, *Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* gepubliceerd, maar ook *Notes of a Dirty Old Man* en *Shakespeare Never Did This.* Dit laatste boek, een verslag met veel foto's van een reis naar Frankrijk en Duitsland, is op het moment dat ik dit schrijf Bukowski's meest recente publikatie. Afgezien van de enigszins pretentieuze titel, waaruit blijkt dat Bukowski zich als meer Amerikaanse schrijvers met Shakespeare meent te moeten vergelijken, is het een sympathiek en goed geschreven relaas. Op on-Amerikaanse wijze gaat Bukowski's belangstelling niet zozeer uit naar de Europese cultuurmonumenten waar zijn vriendin hem steeds mee naar toe neemt, maar meer naar de mensen die hij op straat en in cafés tegenkomt en met wie hij zich kan identificeren. Zo haalt hij opgelucht adem als zijn gastheer in Parijs, die hem het Centre Pompidou wil laten zien, er niet op aandringt om naar binnen te gaan. Bukowski voelt zich nog het meest op zijn plaats bij de straatzangers, slangenbezweerders en degenslikkers buiten het gebouw, die hem de indruk geven weer tussen de fabrieksarbeiders te zijn beland. In dit boek geeft hij ook antwoord op de vraag wat iemand te schrijven kan hebben die doorgaans zo teruggetrokken leeft als hij en zich zo weinig interesseert voor de dingen die de meeste mensen bezighouden (volgens eigen zeggen interesseert Bukowski zich onder meer niet voor ‘dierentuinen, picknicks, films, planetariums, tv-kijken, feestjes, poëzielezingen, demonstraties, toneelstukken, geschiedenis, ruimtevaart, voetbal, kathedralen en grote kunstwerken’). ‘Ik schrijf,’ zegt hij,

> over wat er dan overblijft: een loslopende hond op straat, een vrouw die haar man vermoordt, de gedachten en de gevoelens van een verkrachter als hij in een hamburger bijt; het leven in de fabriek, op straat en in de

> kamers van de armen, de verminkten en de krankzinnigen, zulk soort onzin schrijf ik, veel van zulk soort onzin...

Notes of a Dirty Old Man is een bundeling van de columns die Bukowski schreef voor het undergroundblad Open City. Het zijn geen zorgvuldig uitgebalanceerde columns zoals we die kennen van een schrijver als Carmiggelt, maar voor de vuist weg geschreven stukken waarin Bukowski nu eens een episode uit zijn eigen leven behandelt, dan weer zijn wilde fantasie de vrije loop laat of op ongenadige wijze commentaar levert op de politieke gebeurtenissen van het eind van de jaren zestig, toen deze columns werden geschreven (de tijd van de moorden op Martin Luther King en Robert Kennedy, de uit de hand gelopen Democratische conventie in Chicago en ernstige rassenonlusten in Los Angeles). De redactie van Open City liet hem helemaal vrij voor wat betreft de onderwerpen en de stijl van zijn columns, hetgeen volgens Bukowski zelf een zeer inspirerende invloed op zijn werk heeft gehad. Hier kreeg hij de kans om te experimenteren met zijn talent als prozaïst en zich voor te bereiden op het schrijven van zijn romans.

Drie romans

Post Office, Bukowski's eerste roman, gepubliceerd in 1971, is gebaseerd op zijn wisselvallige loopbaan bij de posterijen te Los Angeles. Het begin van die loopbaan was een ‘vergissing’, zoals Henry Chinaski, Bukowski's persona in zijn romans, uitlegt. Het was kersttijd, hij kon wel wat geld gebruiken en het werk leek hem eenvoudig en lucratief. Al gauw blijkt echter dat de post volledig beslag legt op het leven en de persoonlijkheid van haar werknemers. Aan het eind van het boek, wanneer hij sorteerder is geworden, zegt Chinaski (ik citeer uit de vertaling van Susan Janssen):

> Ik had gezien hoe mannen door dit werk werden opgevreten. Ze schenen te smelten. Jimmy Potts bijvoorbeeld van het Dorsey-bestelkantoor. Toen ik hier voor 't eerst kwam, was Jimmy een goedgebouwde gozer in een wit T shirt. Nu was ie naar de kloten. Hij draaide z'n kruk zo laag bij de grond als maar kon en hield zichzelf met z'n voeten tegen om niet voorover te vallen. Hij was te moe om naar de kapper te gaan en hij had al 3 jaar dezelfde broek aan. Twee keer in de week deed hij een schoon overhemd aan en hij liep heel erg langzaam. Ze hadden hem vermoord. Hij was 55. Hij moest nog 7 jaar voor hij met pensioen ging.

Net als het leger in *Catch-22* van Joseph Heller en de psychiatrische inrichting in Ken Kesey's *One Flew over the Cuckoo's Nest* is Bukowski's postkantoor een symbool voor de moderne maatschappij die de mensen gevangen houdt en uitbuit. Het is wel mogelijk om zich van de banden van de maatschappij te ontdoen, maar de vrijheid is vaak angstaanjagend, zoals hij dat ook is voor Chief Bromden in de roman van Kesey. De moed om uit te breken wordt door Bukowski geillustreerd wanneer Chinaski de twee parkieten van zijn vrienden laat ontsnapppen:

> De groene met 't gele borstje ging 't eerst. Hij sprong van z'n stok naar de opening. Hij klemde zich met z'n pootjes vast aan het gaas. Hij keek in 't rond naar de vliegen. Toen klikte er iets in z'n kleine koppie. Of haar kleine koppie. Hij vloog niet. Hij schoot gelijk omhoog de lucht in. Omhoog, omhoog, omhoog. Kaarsrecht omhoog! Als een pijl omhoog!... Toen was de rooie met het groene borstje aan de beurt. De rooie aarzelde veel langer. Zenuwachtig liep ie op de bodem van z'n kooi rond. Het was me

> nogal een belissing. Mensen, vogels, iedereen en alles moet eens een dergelijke beslissing nemen. D'r was moed voor nodig.

Na elf jaar bij de post weet Chinaski die moed ten slotte op te brengen, hoewel de uiteindelijke beslissing om ontslag te

vragen buiten hem om genomen lijkt te worden. Als 'een stuk ijzer dat door een magneet wordt aangetrokken' rijdt hij naar het postkantoor om zijn ontslagaanvrage in te dienen. Zijn drang naar vrijheid heeft het gewonnen van de behoefte aan een zekerheid die toch niet te vinden is. Na een periode waarin zijn plotseling verworven vrijheid hem op de rand van de krankzinnigheid brengt, besluit Chinaski om zijn ervaringen op schrift te stellen.

Er is in *Post Office* een flinke dosis sociale kritiek te vinden. Als altijd neemt Bukowski het op voor 'the crippled, the tortured, the damned and the lost'. Hij weet echter ook dat de menselijke situatie zich maar moeilijk laat veranderen en dat we net zijn als 'de vissen, de arme vissen die met elkaar vechten, die elkaar opvreten... alleen zitten wij hier boven. Eén verkeerde zet en het is afgelopen met je.' Bukowski's enige medicijn tegen het dikwijls onleefbare leven is een realistische kijk op de dingen en laconieke humor. *Post Office* bevat enkele van de meest humoristische passages die ik ooit heb gelezen.

Factotum (1975) is door The New York Times Book Review terecht met George Orwells *Down en Out in Paris and London* vergeleken. Het is een levendig verslag van de vele baantjes waarmee Bukowski tijdens en na de Tweede Wereldoorlog de kost probeerde te verdienen. Henry Chinaski, zijn alter ego, komt al spoedig tot de conclusie dat je, om bij je collega's in tel te zijn, je werk niet alleen moet dóén, 'je moest je er voor interesseren, er zelfs een passie voor hebben.' Die passie kan Chinaski niet opbrengen. Hij wil schrijver worden en zit het liefst alleen op zijn huurkamer korte verhalen te schrijven: 'Ik was iemand die opbloeide in eenzaamheid. Die was voor mij even belangrijk als eten of drinken voor een ander. Elke dag zonder eenzaamheid maakte me zwakker. Ik ging niet prat op mijn eenzaamheid; maar ik was ervan afhankelijk. De duisternis van de kamer was als het zonlicht voor mij.' Geldgebrek drijft hem echter steeds weer de straat op, op zoek naar werk. Als hij dat al vindt, is het meestal van korte duur. Vaak loopt zijn confrontatie met de vijandige maatschappij al gauw uit op allerlei tragikomische verwikkelingen en slapstick-achtige situaties. Een beschrijving als die van de aan hoogtevrees lijdende Chinaski wankelend op een metershoge trap voor het raam van een hoog kantoorgebouw, terwijl hij probeert een TL-buis te vervangen, doet denken aan een scène uit een film van Chaplin. Toch overheerst het tragische element in *Factotum.* Chinaski raakt steeds meer aan lager wal. In het laatste hoofdstuk heeft hij geen geld meer en nauwelijks kans op werk. Zijn ondergang lijkt niet meer tegen te houden.

Na deze twee voortreffelijke boeken was Bukowski's meest recente roman, *Women* (1977), enigszins een teleurstelling. Dit is deels het gevolg van het autobiografische karakter van Bukowski's werk. De trouwe lezer hiervan begint in *Women* overvoerd te raken met steeds weer terugkomende onderwerpen als Bukowski's vaak zeer kortstondige relaties met een groot aantal vrouwen en zijn stijgende populariteit als schrijver. Bovendien lijkt het of Bukowski vermoeidheidsverschijnselen begint te vertonen. In elk geval is zijn stijl in dit boek minder levendig dan voorheen; de zinnen zijn vaak kort en ongeïnspireerd. Waarschijnlijk heeft hij er goed aan gedaan om zijn nog niet verschenen nieuwe roman niet op recente belevenissen te baseren, maar op zijn vroege jeugd.

Dichter

Bukowski is niet alleen een meestal voortreffelijk prozaschrijver, maar ook één van de beste naoorlogse Amerikaanse dichters. Vanaf 1960 zijn er talrijke bundels van

hem gepubliceerd, vaak met zeer suggestieve titels als *Flower*, *Fist and Bestial Wail*, *At Terror Street and Agony Way* en *Poems Written Before Jumping out of an 8 Story Window.* Ook als dichter is Bukowski een eenling. Omdat hij wars is van mystiek staan zijn gedichten ver af van het werk van Allen Ginsberg en andere dichters van de Beat Generation, die rond 1960 op het toppunt van haar populariteit was. Aan de andere kant hebben zijn verzen, vaak handelend over de minder florissante aspecten van de Amerikaanse samenleving, ook weinig gemeen met het beschaafde, verstechnische geperfectioneerde maar dikwijls steriele soort poëzie dat in de jaren vijftig aan veel Amerikaanse universiteiten werd onderwezen en geschreven. Niet dat Bukowski de vorm van zijn gedichten verwaarloost. Integendeel. Aan zijn schijnbaar achteloos tot stand gekomen poëzie ligt een grote kennis van de techniek van het dichten ten grondslag. Hoewel men geneigd kan zijn anders te denken is bij voorbeeld de lengte van zijn regels geenszins willekeurig, terwijl ook zijn gebruik van interpunctie heel doordacht is. Bovendien heeft hij veel gevoel voor de klanken van het Amerikaans.

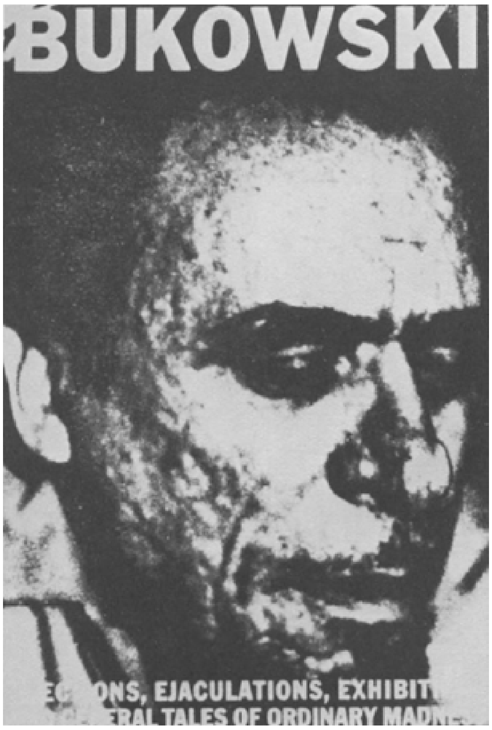
In het volgende gedicht, ‘the tragedy of the leaves’, beschrijft Bukowski (‘the man who had once been young and said to have genius’) hoe hij wakker wordt in een kamer waar de vrouw met wie hij de nacht heeft doorgebracht hem alleen heeft gelaten, waar niets meer te drinken is en de planten en zijn talent zijn verdord (men denkt onmiddellijk aan Eliots ‘Thoughts of a dry brain in a dry season’ uit ‘Gerontion’). Nog zeer levendig is echter de hospita (‘waving her fat, sweaty arms’) die hem aanmaant om eindelijk de huur eens te betalen. Opmerkelijk in dit gedicht is Bukowski's geraffineerde gebruik van halfrijmen (‘corn’, ‘gone’; ‘jester, ‘absurd’; ‘more’, ‘razor’; ‘hall’, ‘final’, ‘hell’) en de wijze waarop hij zijn regels afbreekt. Zo legt het laatste, apart geplaatste woord ‘both’ er de nadruk op dat zowel de dichter als de schuld eisende hospita tot de verliezers behoren. Hier volgt het gedicht in zijn geheel:

> I awakened to dryness and the ferns were dead,
> the potted plants yellow as corn;
> my woman was gone
> and the empty bottles like bled corpses
> surrounded me with their uselessness;
> the sun was still good, though,
> and my landlady's note cracked in fine and
> undemanding yellowness; what was needed now
> was a good comedian, ancient style, a jester
> with jokes upon absurd pain; pain is absurd
> because it exists, nothing more;
> I shaved carefully with an old razor
> the man who had once been young and
> said to have genius; but
> that's the tragedy of the leaves,
> the dead ferns, the dead plants;
> and I walked into a dark hall
> where the landlady stood
> execrating and final,
> sending me to hell,
> waving her fat, sweaty arms
> and screaming
> screaming for rent
> because the world had failed us
> both.

‘The tragedy of the leaves’ is te vinden in *Burning in Water*, *Drowning in Flame*, één van de vijf lijvige bundels waarin Black Sparrow Press vrijwel het hele dichterlijke oeuvre van Bukowski heeft bijeengebracht. Dit boek is het meest geschikt om hem

als dichter te leren kennen. Het bevat niet alleen veel van zijn vroege en beste gedichten, maar laat ook zijn niet door iedereen toegejuichte poëtische ontwikkeling zien. Vanaf het eind van de jaren zestig gaat hij namelijk niet alleen sneller, maar ook slordiger schrijven. Zijn verzen verliezen af en toe aan spankracht en vervallen soms in een genre dat door de Amerikaanse criticus Robert Peters is betiteld als 'gab poetry', 'kletspoëzie': poëzie met een losse vorm en een sterk parlando-

achtig karakter. Het zijn vooral Bukowski's gedichten in deze stijl die hem een groot aantal, niet altijd even talentvolle, imitators hebben bezorgd. Dit soort poëzie valt of staat met wat een dichter te vertellen heeft en niet ieders verhaal is even belangwekkend. Dat Bukowski echter poëzie kan schrijven die los van vorm maar toch boeiend is bewijst een later gedicht als ‘palm leaves’, waarin hij eens te meer zijn positie als buitenstaander benadrukt:



Omslag boek ‘Erections, ejaculations, exhibitions and general tales of ordinary madness.

at exactly 12:00 midnight
1973-74
Los Angeles
it began to rain on the
palm leaves outside my window
the horns and firecrackers
went off
and it thundered.

I'd gone to bed at 9 p.m.
turned out the lights
pulled up the covers -
their gaiety, their happiness,
their screams, their paper hats,
their automobiles, their women,
their amateur drunks...

New Year's Eve always terrifies
me

life knows nothing of years.
now the horns have stopped and
the firecrackers and the thunder...
it's all over in five minutes...
all I hear is the rain

on the palm leaves,
and I think,
I will never understand men,
but I have lived
it through.

Een dertigtal gedichten van Bukowski is in 1970 bij de Rotterdamse Cold Turkey Press onder de titel *Dronken Mirakels & Andere Offers* in het Nederlands verschenen. Helaas is er op deze in een beperkte oplage gepubliceerde vertaling wel het een en ander aan te merken. Nu er twee prozaboeken van Bukowski in vertaling op de markt zijn lijkt de tijd dan ook rijp voor een nieuwe Nederlandstalige bloemlezing uit zijn poëzie. Iets voor Uitgeverij Kwadraat misschien?

Van Charles Bukowski zijn in Nederland verkrijgbaar:

The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills, Los Angeles: Black Sparrow Press, 1969; 153 blz.

Post Office, Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971; 115 blz.

Mockingbird Wish Me Luck, Los Angeles: Black Sparrow Press, 1972; 159 blz.

Erections, *Ejaculations*, *Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, San Francisco: City Lights Books, 1972; 478 blz.

Notes of a Dirty Old Man, San Franciso: City Lights Books, 1973; 255 blz.

South of No North, Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973; 189 blz.

Burning in Water, *Drowning in Flame*, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1974; 232 blz.

Factotum, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1975; 205 blz.

Love is a Dog from Hell, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1977; 307 blz.

Women, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1978; 291 blz.

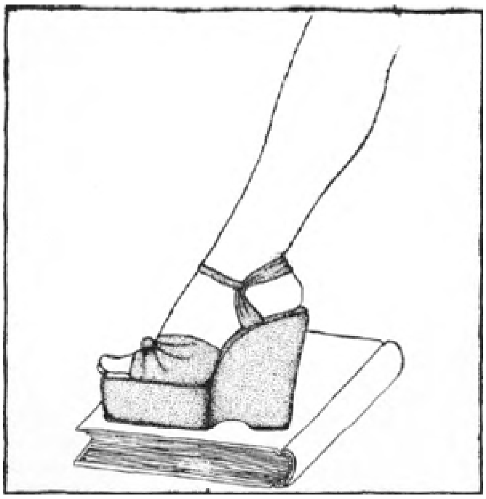
Play the Piano Drunk Like a Percussion Instrument Until the Fingers Begin to Bleed a Bit, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1979; 125 blz.

Shakespeare Never Did This, San Francisco: City Lights Books, 1979; 112 blz.

In vertaling zijn leverbaar:

Postkantoor, De Bezige Bij, 1977; 186 blz., f 26,50.

Verhalen van Alledaagse Waanzin, De Bezige Bij, 1980; 234 blz., f 29,50.



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Francisco de Quevedo y Villegas
De droom van het laatste oordeel

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) schrijft zijn dromen of visioenen tussen 1606 en 1622, maar ze zouden pas in 1627 voor het eerst worden gedrukt, na als manuscript al enige faam verworven te hebben. Het gaat om satirisch werk, ‘in den welken alle de Gebreken dezer eeuw, onder alle Staeten van Menschen, vermaekelyk en ook stigtelyk worden bestraft, en als in eene Schilderye naektelyk vertoont’, zoals de ondertitel bij de eerste (en enige mij bekende) vertaling in het Nederlands het uitdrukt.

De satire ging de censuur en met name de Inquisitie te ver. Al in het manuscript werden de nodige wijzigingen doorgevoerd, en de eerste druk die in Castilië, waar de Inquisitie zetelde, uitkwam, was ontdaan van zoveel mogelijk christelijke symbolen en verwijzingen. God wordt Jupiter, Maria wordt Vesta, de hel wordt de zwijnestal van Pluto.

De *Sueño del Juicio Final* (de Droom van het Laatste Oordeel) werd in 1607 voltooid. De vertaling volgt de tekst van Julio Cejador y Frauca (Madrid, 1916), die de Castiliaanse versie van 1631 aanhoudt, maar in noten alle wijzigingen ten opzichte van het manuscript vermeldt. In mijn vertaling zijn de noten echter in de tekst verwerkt, zodat het resultaat in grote lijnen moet lijken op het oorspronkelijke manuscript, dat in de Nationale Bibliotheek in Madrid ter inzage ligt. Een ontkerstende *sueño* is, zo zegt ook Cejador y Frauca, veel minder spannend, omdat de satire daarin is geneutraliseerd.

In het hieropvolgend artikel besteed ik uitgebreider aandacht aan het leven en werk van deze bijzonder geestige en dwarse schrijver, die vorig jaar vierhonderd jaar geleden werd geboren en nog altijd een polemische sfeer om zich heen weet te creeëren.

Barber van de Pol

De droom van het laatste oordeel

> Aan de graaf van Lemos, *presidente* van las Indias[1.]
> Aan U, Excellentie, wijd ik deze naakte waarheden, die niet zoeken wie ze belichaamt, doch wie ze goedkeurt. Want zover is het al, dat we ervoor moeten pleiten, al vormen ze ons hoogste goed. Stel uw hoop in hen alleen. Moge Uwe Excellentie lang leven, ter meerdere glorie van onze tijd.
> Don Francisco de Quevedo y Villegas

Homerus zegt, dat de dromen van Jupiter komen, dat hij ze stuurt, en elders, dat we ze moeten geloven. Zo is het, als het om belangrijke of religieuze dingen gaat, of als de dromer een koning of machtig man is, af te gaan op deze verzen van de achtenswaardige en zeer geleerde Propertius:

> *Nec tu sperne piis venientia somnia portis:*
> *Quum pia venerunt somnia, pondus habent.*[2.]

Ik begin hierover, omdat ik de droom die ik onlangs had, toen ik boven het boek van de zalige Hippolytus[3.], over het einde van de wereld en de wederkomst van Christus,

in slaap gevallen was, zie als een teken des hemels. Door dat boek droomde ik dat ik het Laatste Oordeel gadesloeg. En al is het moeilijk te geloven dat in het huis van een dichter (zelfs in een droom) enige oordeelskracht kan heersen, ik was echt bij mijn verstand, om de reden die Claudianus in zijn voorwoord bij het tweede boek van *De raptu Proserpinae* aangeeft, als hij zegt dat alle dieren 's nachts in hun droom bij wijze van schaduw terugzien wat zij overdag hebben meegemaakt. En Petronius Arbiter zegt:

> *Et canis in somnis leporis vestigia latrat*[4].

En, over rechters:

> *Et pavido cernit inclusum corde tribunal*[5].

Welnu, het scheen mij toe een jongeling te zien die door de lucht zweefde en zo hard op zijn bazuin blies, dat zijn mooie gezicht er gedeeltelijk door werd misvormd. Het geluid vond weerklank in de groeven, bij de doden, want terstond begon de hele aarde te beven om de gebeenten de gelegenheid te geven elkaar te zoeken. Er verstreek een wijle, zij het een korte. Toen zag ik de voormalige soldaten en kapiteins verhit uit hun graf komen, omdat zij meenden dat het om een oorlogssignaal ging. De gierigaards kwamen in angstige spanning te voorschijn, omdat zij vreesden voor een overval. De nietsnutten en brassers brachten het toch zo schrille geluid in verband met een dans- of jachtpartij. Dat alles las ik op de gezichten, maar kennelijk was niemand doordrongen van de ware aard van het geluid.

Vervolgens merkte ik hoe sommige zielen uit afschuw en andere uit angst hun oude lijf ontvluchtten: hier ontbrak een arm, daar een oog. Ik moest lachen om zo'n bonte verzameling en bewonderde de Voorzienigheid, want niemand trok per ongeluk de benen of armen van zijn buurman aan, al lag alles door elkaar. Op een enkel kerkhof waren zo te zien hoofden verwisseld en ik zag een klerk wie de ziel niet goed paste en die, om er van af te zijn, beweerde dat het de zijne niet was.

Later, toen iedereen wist dat het om de dag des oordeels ging, was te zien hoe ontuchtigen hun ogen ontvluchtten, omdat ze liever geen getuigen tegen zich voor de rechter brachten. Om de zelfde reden ontvluchtten de roddelaars hun tong. De dieven en moordenaars renden de benen uit hun lijf om van hun eigen handen verlost te zijn.

Toen ik opzij keek, zag ik hoe een gierigaard iemand anders (die gebalsemd was en, omdat zijn ingewanden nog nergens te bekennen waren, niet kon antwoorden) vroeg of de beurzen die hij begraven had niet ook te voorschijn zouden komen, als toch alle begravenen die dag verrezen.

Ik zou gelachen hebben, als ik niet was verstard bij de aanblik van een zwerm klerken die op de vlucht was voor hun oren, omdat ze verschoond wilden blijven van wat ze verwachtten te horen. Maar alleen de weinigen die wegens diefstal waren berecht, waren hun oren kwijt: de meesten abusievelijk niet. Het gruwelijkst vond ik echter de twee of drie kooplieden die hun zielen verkeerd om hadden aangetrokken en hun vijf zintuigen droegen aan de nagels van hun rechterhand.

Ik stond dit alles vanaf een heuvel te bekijken, toen ik onder me hoorde roepen dat ik moest maken dat ik wegkwam. Dat had ik nog niet gedaan, of een gezelschap mooie vrouwen begon het hoofd uit de grond te steken en betichtte me van grofheid en onbeleefheid, omdat ik niet meer respect voor de dames had gehad. Want zelfs in de hel behouden die hun dwaasheid. Ze kwamen heel opgewekt te voorschijn, omdat ze

zich naakt en welgeschapen wisten onder al die blikken. Toen ze echter hoorden dat het om de dag der wrake ging en dat hun schoonheid heimelijk tegen hen pleitte, werd hun gang naar de vallei trager.

Eén vrouw, die zeven maal getrouwd was geweest, zocht uitvluchten voor al haar mannen. Een ander, die een openbare hoer was geweest, zei, in een poging om niet naar de vallei te hoeven, dat ze haar kiezen en een van haar wenkbrauwen vergeten was, keerde om, weigerde verder te gaan; maar tenslotte kwam zij toch in het zicht van het theater. Daar waren zoveel lieden die zij mede in het bederf had gestort en die naar haar wezen en schreeuwden, dat ze wilde wegkruipen tussen een groep gerechtsdienaren, omdat het haar toescheen dat die zelfs op zo'n dag niet meetelden.

Ik werd afgeleid door een enorm tumult bij een rivieroever. Het werd veroorzaakt door een menigte die iemand nazat, een arts, naar ik later, tijdens het vonnis, vernam. Hij had ze voortijdig om zeep geholpen, daarom eisten ze zijn berechting en duwden hem uiteindelijk met geweld voor de troon.

Links van mij hoorde ik een geluid alsof er iemand zwom en ik zag een rechter midden in een beek zijn handen staan wassen, niet één maal, maar vele malen. Ik liep erheen en vroeg waarom hij zich almaar waste, en hij zei dat hij zich in zijn leven vaak had laten lijmen en dat hij nu niet kleverig en wel voor het hoogste gerecht wilde verschijnen.

Een legioen duivels[6.], gewapend met zwepen, stokken en ander ranseltuig, joeg een troep kasteleins, snijders en schoenmakers voor zich uit, die van angst weigerden te luisteren, want nu ze uit de dood waren opgewekt, bleven ze liever in hun graf.

Op de weg waarlangs zij gingen stak bij het horen van het kabaal een advocaat zijn hoofd uit de grond en vroeg waarheen zij gingen. Zij antwoordden:

'Naar het rechtvaardig oordeel Gods[7.]; het moment is daar.'

Waarop de advocaat dieper wegkroop dan tevoren en zei:

'Die wandeling kan ik me besparen. Straks moet ik ongetwijfeld nog verder naar beneden.'

Eén kastelein had het zo te kwaad, dat hij bij iedere stap dreigde ineen te storten en ik meende een duivel te horen zeggen:

'Dat je zweet, is tot daaraan toe; als je het ons maar niet als wijn verkoopt.'

Een ondermaatse snijder, met een rond gezicht, een ruige baard en nog ruigere manieren, zei steeds:

'Wat zou ik hebben kunnen stelen, als ik altijd doodging van de honger?'

Toen de anderen merkten, dat hij ontkende een dief te zijn geweest, zeiden ze dat hij niet zo minachtend over z'n vak moest doen.

Ze stuitten op een stuk of wat struikrovers en manteldieven, die elkaar ontliepen; de duivels rekenden hen in met de woorden dat ze best tot de snijders konden worden gerekend, daar ze op hun manier het zelfde vak in het wild[8.] uitoefenden. Dat gaf geharrewar, want beide groepen vonden het beledigend om met de andere op te trekken, maar tenslotte kwamen ze gezamenlijk in de vallei aan.

Na hen arriveerde de waanzin, in vol ornaat, belichaamd door dichters, muzikanten, verliefde dwepers en blaaskaken, die zich geenszins bij die dag betrokken voelden. Ze gingen opzij staan, bij de beulen, de joden en de filosofen, en toen zij de Pauzen op hun troon zagen, riepen ze tegelijk:[9.]:

'Die gebruikten hun neus beter dan wij, want wij hebben met een neus van tien el nog niet geroken wat we onder handen hadden.'

Twee of drie procureurs telden hun gezichten en schrokken van het overschot, want ze hadden steeds een ander opgezet. Tenslotte zag ik hoe iedereen werd gelast stil te zijn.[10.]

Dat gebeurde mede door een kerkdienaar met een pruik als een woeste ragebol. Hij stampte zo hard met zijn staf op de grond, dat zeker duizend kanunniken en een niet onaanzienlijk aantal proveniers, kosters en misdienaren toesnelden en zelfs een bisschop, een aartsbisschop en een inquisiteur, een krankzinnige drievuldigheid die zich uiteenreet om te zoeken naar een goed geweten dat misschien ergens rondslingerde, in afwachting van wie het paste.

In de troon waren almacht en wonderbaarlijkheid verenigd. God was met zichzelf bekleed, stralend voor de verkorenen, toornig voor de verdoemden. Zon en sterren hingen aan zijn lippen; de wind was gaan liggen en zweeg; het water rustte binnen zijn oevers; de aarde hield haar adem in, uit bezorgdheid om haar kinderen. Hier en daar vloog iemand een ander aan, omdat hij hem met zijn voorbeeld op het slechte pad had gebracht. Allen peinsden hun hersens af, de rechtvaardigen hoe zij God moesten danken en moesten bidden voor hun zonden, de goddelozen hoe zij zich er uit moesten praten.

De engelbewaarders gaven door hun manier van lopen en gelaatskleur te kennen wat zij moesten rapporteren over hun beschermelingen en de duivels bladerden in aanklachten en processtukken. Uiteindelijk stonden alle engelen binnen en alle duivels buiten. De tien geboden bewaakten de poort die zo nauw was, dat zelfs wie broodmager was van het strenge vasten er niet zonder brokken doorheen kwam.

Aan de ene kant stonden de pest, de ongelukken en de kwellingen tegen de geneesheren te schreeuwen. De pest zei, dat zij weliswaar de stoot had gegeven tot de ziekte, maar dat de dokters tekenden voor de dood. De kwellingen zeiden, dat zij niemand op aarde zonder hún hulp in het graf hadden gekregen. En de ongelukken zeiden, dat al die keren dat iemand onder de zoden was gestopt, de geneesheren hun aandeel hadden geleverd. De beschuldigden klommen met papier en inkt op een verhoging en traden tijdens het voorlezen van de namen stuk voor stuk naar voren, luid zeggende:

‘Voor mij verscheen heden, de zoveelste van die en die maand, enz.’[11.]

Het verhoor begon met Adam en om te laten zien hoe nauw het recht luisterde, werd hij zo aan de tand gevoeld over een bepaalde appel, dat ik Judas hoorde zeggen:

‘Wat moet ik, die de Heer, het Lam Gods, heb verkocht, dan wel niet zeggen?’

Alle aartsvaders kwamen aan de beurt en daar was het Nieuwe Testament, gevolgd door de apostelen, die mèt de heilige Visser, op hun stoel aan Gods zijde gingen zitten. Maar er verscheen een duivel die zei: ‘Die daar heeft met de hele hand gewezen naar Hem die door de heilige Johannes slechts met één vinger werd aangeduid. Hij was het die Christus de klap gaf.’ De man velde zijn eigen vonnis en verdween in de keldergewelven van de wereld.

Ik zag hoe enkele armen en koningen zonder onderscheid binnenkwamen en de koningen stootten zich aan hun kronen toen zij zagen dat die van de priesters onbelemmerd groeiden[12.]. Herodes en Pilatus staken hun hoofd boven de grond en herkenden in de rechter, zijn toorn, hoezeer ook met heerlijkheid omgeven. Pilatus zei:

‘Dat heb je ervan als je je laat leiden door Jodenvolk.’

En Herodes zei:

‘Ik kan onmogelijk naar de hemel; de onnozele kinderen in het voorgeborchte zouden mij al wantrouwen, na wat ik met die andere heb gedaan. Ik zal naar de hel moeten, per slot van rekening een vertrouwd adres.’

Op dat moment vertoonde zich een man met een dreigend voorkomen die zijn hand uitstak en zei:

'Hier is mijn bewijs van meesterschap.'

Iedereen was verbaasd. De deurwachters vroegen wie hij was en hij antwoordde luid:

'Schermmeester[13.], en één van de vaardigste ter wereld.'

Hij haalde nog meer paperassen te voorschijn en zei dat het getuigenissen van zijn heldendaden waren. Hij hield ze niet goed vast, zodat ze op de grond vielen, en terstond snelden twee duivels en een gerechtsdienaar toe, maar hij was ze te vlug af.

Een engel stak zijn arm uit om hem naar binnen te trekken,

maar hij sprong achteruit, stak op zijn beurt zijn arm uit en zei: ‘Eén stoot en u bent er geweest; ik geef les in doden en kan best aanspraak maken op de naam Galenus. Het mankeert er maar aan dat wij, als echte dokters, op muildieren rijden. Als u mij op de proef wilt stellen, zal ik eens wat laten zien.’

Iedereen lachte, maar een zwartige duivel vroeg hem wat voor nieuws hij over zijn ziel had mee te delen. Ik weet niet wat ze hem allemaal vroegen, maar hij antwoordde dat hij tegen de vijanden van de ziel geen trucjes kende. Zij gelastten hem linea recta naar de hel te gaan, waarop hij antwoordde dat hij geen wiskundige was als ze dat dachten, hij wist niet wat linea recta was. Ze vertelden het hem en hij stortte zich in de diepte, met de woorden:

‘De volgende’.

Na hem verschenen er enkele rentmeesters. Ze wilden verantwoording afleggen en gingen bepaald niet biddend te werk. Toen een duivel het kabaal hoorde, zei hij:

‘Dat zijn rentmeesters.’

Anderen zeiden.

‘Nee, hoor.’

Weer anderen:

‘Waarachtig, als dat woord ze niet te veel siert.’[14.] Toen ze dat hoorden, waren ze zeer aangeslagen, nietttemin vroegen ze om een advocaat, waarop een duivel zei:

‘Neem Judas maar, de afvallige, die kent jullie methoden.’

Toen zij dat hoorden, wendden zij zich tot een andere duivel die handen te kort kwam om alle papieren te tekenen, en zeiden:

‘Laat die papieren toch. We spelen samen en houden het op het eeuwige vagevuur.’

De duivel, een goede speler, zei:

‘Aha, jullie willen spelen? Ik moet zeggen dat jullie kaarten niet best zijn.’

Hij liet zien hoe ze er voor stonden en toen zij dat zagen, stortten zij zich op de bonnefooi in de diepte.

Maar zo'n gekrijs van gevierendeelden als nu opklonk achter de rug van een ongelukzalige pasteienbakker, was nooit eerder vernomen. Zij wilden van hem weten waar hij hun vlees had gelaten en hij bekende dat hij het in de pasteien had gestopt. Zij eisten al hun lichaamsdelen terug, uit welke maag hij ze ook moest halen. Hem werd gevraagd of hij gevonnist wilde worden en hij zei: ‘In Gods naam.’ De eerste tenlastelegging luidde ik weet niet hoeveel katten in plaats van hazen, botten in plaats van vlees, en afval van schapen, geiten, paarden en honden. Toen hij zag dat bewezen was dat in zijn pasteien meer dieren hadden gezeten dan op de ark van Noach - daar ontbraken immers de muizen en vliegen - draaide hij ze de rug toe en liet ze met de mond vol woorden staan.

Hierna werden filosofen gevonnist en het was opmerkelijk hoe zij hun hersens afpijnigden om syllogismen tegen hun redding te bedenken. Nog opmerkelijker waren de dichters die van pure waanzin God wilden doen geloven dat hij Jupiter was en dat ze zijnentwege al hun werk hadden gemaakt. Vergilius kwam aanzetten met zijn *Sicelides musae* en zei dat het ging over de geboorte van Christus; maar er sprong een duivel naar voren, die ik weet niet wat zei over Maecenas en Octavia en dat hij duizend maal zijn eigen horentjes had aanbeden, die hij op deze grote feestdag zichtbaar droeg[15.].

Tenslotte trad Orpheus naar voren om als oudste namens allen te spreken, maar hij moest opnieuw gaan proberen om uit de onderwereld te komen, en de anderen moesten meteen mee, dan kon hij de weg wijzen.

Na hen klopte een gierigaard aan de poort en toen hem gevraagd werd wat hij wilde, zei hij dat de tien geboden iedereen tegenhielden die zich niet aan hen

gehouden had. Hij kon echter wat dat houden betreft onmogelijk gezondigd hebben. Hij las het eerste gebod: 'Gij zult God liefhebben boven alles', en zei dat hij alles alleen maar had vastgehouden om God boven alles te kunnen liefhebben. Op het tweede gebod: 'Gij zult Zijn naam niet ijdel gebruiken', zei hij, dat hij dat alleen had gedaan als er grote belangen op het spel stonden, dus geenszins ijdel. Op: 'Gij zult de zon- en feestdagen respecteren' dat hij 's zondags en alle andere dagen niets anders had gedaan dan respecteren en houden wat hij had. Op: 'Eert uw vader en moeder', dat hij ze altijd de hoed had afgenomen[16.]. Op: 'Gij zult niet doden', dat hij om zich daaraan te houden niet at, want eten betekende de honger doden. Op: 'Gij zult niet echtbreken', dat alles wat geld kostte, geen betoog behoefde.

Toen kwam het gebod om geen valse getuigenis af te leggen en de duivel zei:

'Aha, vrek, nu heb ik je. Als je bekent valse getuigenissen te hebben afgelegd, ben je erbij, ontken je het, dan leg je tegenover de rechter een valse getuigenis af.'

De gierigaard werd kwaad en zei:

'Als ik niet naar binnen kan, hoeven we ook geen tijd te verspillen.'

Want zelfs daar had hij moeite mee. Zijn leven pleitte tegen hem en hij werd gevoerd naar de plek die hij verdiende.

Er kwam een troep dieven binnen van wie enkele gehangenen zich konden redden. Toen de klerken die vóór Mohammed, Luther en Judas stonden, zagen, dat zelfs dieven zalig konden worden, vatten zij zoveel moed, dat zij ineens ter berechting naar voren stapten, wat de duivels in een enorm gelach deed losbarsten. De engelbewaarders traden in actie en riepen om pleiters.

De duivels begonnen met de aanklacht, die niet was gebaseerd op de processtukken over hun zonden, maar op de dossiers die zij zelf tijdens hun leven hadden aangelegd. Ten eerste zeiden ze:

'Hun hoofdzonde, Heer, is dat zij klerk zijn geweest.'

Daarop riepen de klerken, in de veronderstelling dat zij iets konden verbergen, dat zij eenvoudige secretarissen waren geweest. De engelbewaarders begonnen hun pleidooi, dat eindigde met de woorden:

'Zij zijn gedoopt en lid van de kerk.'

Veel meer ten hunne gunste hadden ze niet kunnen aanvoeren. Uiteindelijk konden slechts twee of drie zich redden, maar tegen de rest zeiden de duivels:

'U hebt het begrepen.'

De duivels gaven hun een knipoog en zeiden dat ze beneden nodig waren om tegen bepaalde lieden te getuigen. Toen zij echter merkten dat de straf bij christenen harder uitviel dan bij heidenen, brachten ze naar voren dat ze er niets aan konden doen dat ze gedoopt waren, dat was als kind gebeurd en de schuld lag bij de peters. Ik zag warempel hoe Judas, Mohammed en Luther, toen zij zagen dat zelfs een klerk zalig kon worden, bijna moed vatten om ter berechting naar voren te komen en ik was al bang dat ze het zouden doen, toen ze net op tijd werden weerhouden door de geneesheer van wie ik eerder vertelde dat hij met geweld voor het gerecht was gebracht. Hij werd geflankeerd door een apotheker en een barbier. Een duivel, die het dossier vasthield, zei:

'Deze dokter heeft, samen met de apotheker en de barbier, de meeste doden op zijn naam staan. Aan hen hebben we een groot deel van deze dag te danken.'

Een engel voerde ten gunste van de apotheker aan, dat hij de armen gratis had verstrekt; een duivel zei in zijn papieren te lezen, dat twee buisjes uit zijn apotheek gevaarlijker waren geweest dan tienduizend bussen kruit in de oorlog: al zijn medicamenten waren immers ondeugdelijk. Zo had hij een verbond gesloten met de pest en twee dorpen volledig uitgeroeid.

De dokter schoof de schuld op de apotheker, en tenslotte werd de apotheker verdoemd en de geneesheer en de barbier werden (door bemiddeling van Cosmas en Damianus) zalig verklaard.

Een advokaat werd veroordeeld, omdat hij stelselmatig het recht had verdraaid. Acher hem ontdekten ze iemand die ze eerst niet hadden gezien, omdat hij op vier voeten liep; toen ze hem vroegen wie hij was, antwoordde hij:

'Een toneelspeler.'

Daarop zei een duivel zeer vertoornd:

'Een potsenmaker, dat bent u, meneer, en u had zich uw komst kunnen besparen. U weet hoe de zaken staan.'

Hij bezwoer te zullen verdwijnen en hield woord.

Op dat ogenblik verschenen er kasteleins die ervan werden beschuldigd menige dorst met bedrog te hebben gelest door water voor wijn te verkopen. Ze stelden hun hoop in het feit dat ze altijd gratis onversneden miswijn naar de gasthuizen stuurden, maar het hielp ze niets, net zo min als de snijders baat vonden bij de opmerking dat ze de Christusbeelden hadden aangekleed.

Ze werden stuk voor stuk gestuurd naar de plek die te verwachten was geweest. Er verschenen drie of vier Genuezen[17.] die vroegen om een stoel, maar een duivel zei:

'De galg kun je krijgen. Dat doet de deur dicht. Deze keer hebben jullie misgerekend, jullie krediet is op.'

Een andere duivel wendde zich tot God en zei:

'Alle anderen, Heer, leggen uitsluitend rekenschap af over hun eigen zaken; deze hier kunnen nergens afblijven.'

Het vonnis werd uitgesproken. Ik kon het niet goed horen, maar ze verdwenen.

Nu verscheen een ridder die zo statig liep dat het leek of hij wilde wedijveren met het recht dat hem wachtte. Hij maakte diepe buigingen met een gebaar alsof hij uit een plas dronk. Zijn kraag was zo enorm, dat niet te zien was of hij ook een hoofd had. Een deurwachter vroeg hem namens God of hij een mens was. Zijn antwoord, dat met veel plichtplegingen gepaard ging was ja, hij was don Zusenzo, op zijn woord van eer. Eén duivel moest lachen en zei:

'Die ambitieuze kerel is geknipt voor de hel.'

Ze vroegen hem wat hij wilde en hij antwoordde:

'Zalig worden.'

Hij werd de duivels overhandigd ter kastijding, maar hij was enkel bang dat zijn kraag zou kreuken.

Hij werd opgevolgd door iemand die luid om hulp riep en zei: 'Ik mag dan schreeuwen, maar slecht sta ik er niet voor; ik heb alle of bijna alle heiligen onderhouden.'

Iedereen verwachtte een Diocletianus of Nero te zien vanwege dat 'onderhouden', maar het was een koster die de altaarbeelden had afgestoft. Dat zou hem hebben gered, ware het niet dat een duivel zei dat hij altijd de olie uit de lampen had gedronken en de uilen de schuld gaf, zodat die onschuldig waren gedood; dat hij priesterkleden achterover drukte om er voor zichzelf kleren van te maken; dat hij altijd aan de wijn zat en 's zondags uit de collectezakken stal. Ik weet niet wat hij ter verontschuldiging aanvoerde, maar hij werd naar links verwezen.

Een engel maatke plaats voor enkele delicate dames, die het op hun heupen kregen toen ze de ongure gestaltes van de duivels zagen, en hij vertelde de Maagd Maria[18.] dat ze haar naam altijd hadden geëerd en haar bescherming verdienden. Een duivel bracht daar tegenin dat zij vijanden van haar kuisheid waren geweest.

'Reken maar,' zei een van hen, een overspelige.

De duivel beschuldigde haar ervan één echtgenoot in acht lichamen te hebben gehad en te zijn getrouwd om duizend anderen in één te hebben. Zij werd verdoemd en terwijl ze wegliep, zei ze:

'Als ik geweten had dat het niets zou helpen, had ik mijn tijd niet verdaan door naar de mis te gaan!'

Alles was nu afgehandeld en er stond niemand meer voor Judas, Mohammed en Maarten Luther. Een duivel vroeg wie van hen Judas was, en zowel Luther als Mohammed zei dat hij het was. Dat maakte Judas zo kwaad, dat hij riep:

'Heer, ík ben Judas, en u weet heel goed dat ik meer deug dan die daar. Ik heb door u te verkopen de wereld gered en zij hebben door u en zichzelf te verkopen alleen maar onheil gebracht.'

Hun werd gelast te verdwijnen.

Een engel met het register constateerde dat alleen de slechte gerechtsdienaren en deurwaarders nog gevonnist moesten worden. Ze werden geroepen, verschenen zichtbaar wanhopig en zeiden:

'We hebben geen enkele illusie. Laat maar.' Ze hadden het nog niet gezegd, of een astroloog kwam binnen, beladen met astrolabia en globes, en riep dat ze zich hadden vergist, dat dit de dag des oordeels nog niet kon zijn, want Saturnus had zijn kringloop nog niet voltooid en hijzelf zijn gedachtengang nog niet. Een duivel draaide zich om en toen hij hem zo beladen met hout en papier zag, zei hij tegen hem:

'U heeft de brandstof al bij u, alsof u wist dat u naar de hel zou gaan. Uw leven lang heeft u over tal van hemelen gesproken, maar nu u dood bent, ontbreekt u zelfs die ene.'

'Ik denk er niet aan om te gaan,' zei hij.

'Dan zullen we u brengen.'

En zo gebeurde.

Daarmee was de rechtszitting ten einde. De schimmen vluchtten naar hun plaats, door de lucht voer een nieuwe adem, de aarde bloeide op, de hemel lachte, Christus voerde de gelukzaligen met zich mee in eeuwige rust en ik bleef alleen in de vallei. En terwijl ik daar liep, hoorde ik veel misbaar en geklaag in de aarde. Ik ging kijken wat er was en zag een diep gat, de keel van de hel, waarin velen leden, onder anderen een rechtsgeleerde die geen wetten analyseerde maar apekool, en een klerk die de letters at die hij tijdens zijn leven niet had willen lezen: allen toebehoren van de hel.

Kleren en kapsels van de verdoemden werden niet door spijkers of spelden bijeengehouden, maar door gerechtsdienaren. Een gierigaard telde meer pijnen dan munten; een geneesheer dacht aan een urinaal en een apotheker aan een medicijn. Toen ik dat zag, moest ik zo lachen, dat het geschater me wekte; wonderlijk, dat ik na zo'n treurige droom eerder opgewekt dan angstig wakker werd.

Dromen zijn dit, en mocht Uwe Excellentie erbij in slaap vallen, dan zult u ze zien zoals ik ze heb verteld; u ziet de dingen immers zoals ik ze zie.

vertaling: Barber van de Pol.

Eindnoten:

1. De graaf van Lemos was door zijn schoonvader, de machtige hertog van Lerma, benoemd tot president van de Raad voor Spaans-Amerika (= las Indias).
2. En veracht de dromen niet die uit vrome poorten komen:/ Als vrome dromen komen, hebben zij gewicht.
3. Hippolytus stelde onder meer een boek samen met bijbelteksten over het einde van de wereld. Hij werd in 235 of 236 in Rome zalig verklaard; daarom werd hij later in de tekst van Quevedo vervangen door *Dante.*
4. En de hond blaft in zijn droom, daar hij een haas op het spoor meent te zijn.
5. En angstig ziet hij (= de rechter) in zijn droom, hoe zijn stoel is ingesloten door een menigte.

6. Toen de *Dromen* in Castilië uitkwamen, waren de duivels vervangen door beulen, zoals God door Jupiter en Maria door Vesta vervangen was.
7. Later werd dit het hof van de rechters van de onderwereld, zonen van Jupiter.
8. In het Spaans staat ‘gatos’, katten of dieven, dus een woordspel.
9. Het fragment over de Pauzen zou vervallen.
10. De volgende alinea werd al in 1612 geschrapt en dook pas weer in een editie van 1840 op als noot.
11. De alinea's over Adam en de apostelen vervielen.
12. Zinspeling op verwaarloosde tonsuren. Het volgende fragment, over Herodes en Pilatus, zou vervallen.
13. Quevedo doelt op een persoonlijke vijand, Luis Pacheco de Narváez, die een boek schreef over vechtkunst, maar door Quevedo in een duel werd verslagen.
14. In het Spaans: *Síson. Sí son* = Dat zijn ze wel; *síson* = oplichter.
15. Volgens een Middeleeuwse legende werd Vergilius frequent door zijn vrouw bedrogen.
16. Woordspel: de hoed *van* iemand afnemen en *voor* iemand afnemen zijn hier verenigd in een moeilijk te onderkennen dubbelzinnigheid.
17. De Genuezen waren als bankiers zeer gehaat en kregen, evenals de joden en de Moren, vaak de schuld van Spanje's verval. In de Spaanse tekst vragen zij om een ‘asiento’, wat behalve ‘stoel’ ook ‘positie’ of ‘post’ betekent.
18. Zie noot 6.

Barber van de Pol
Francisco de Quevedo

Quevedo en Spanje

Had de Spaanse schrijver Francisco de Quevedo echt persoonlijk zo'n hekel aan ambachtslieden, allerhande kleine zelfstandigen, handelaren, joden, niet-katholieken in het algemeen en vrouwen, of steekt hij misschien geraffineerd de draak met verschillende vooroordelen uit zijn tijd? Ondersteunt hij, als hij bij voorbeeld in zijn *Dromen* het hele kleermakersgilde in de hel laat tuimelen, een waanvoorstelling van zijn tijdgenoten, of wil hij het potsierlijke ervan aangeven? Met uitzondering van de vrouwen, heel exclusief het voorwerp van zijn hoon, gaat het steeds om groepen die in Spanje algemeen geminacht werden.

Om zijn werk niet bij voorbaat op morele gronden te verwerpen, moeten we de omstandigheden die het sterk mede bepaalden in gedachten houden. Quevedo was een onverbeterlijke moralist die altijd en overal zijn meningen ten beste gaf. Ten dele gingen die in tegen de opvattingen en gewoonten van zijn tijd, ten dele laten zij op pijnlijke wijze na dit te doen.

Spanje maakte in de 16-de, 17-de eeuw schijnbaar een woelige en zelfs rebelse tijd door, maar in de maatschappelijke verhoudingen vonden nauwelijks verschuivingen plaats. Het goud uit de overzeese wingewesten werd door degenen bij wie het terecht kwam in een nog voyanter societyleven of in oorlogsvoering gestopt, niet in de binnenlandse economie. Ambachtslieden, zelfstandigen als dokters, barbiers en herbergiers, handelslui, landbouwers, in mindere mate ook de veeboeren, stonden in laag aanzien en kampten met onredelijke of onredelijk hoge heffingen en bepalingen. Deze situatie had het karakter van een status-quo en het ziet er niet naar uit dat de machthebbers van plan waren daarin verandering te brengen. Door Quevedo is de lage dunk van veel beroepen en ambachten karikaturaal weergegeven.

Hoe Spanje tegenover joden stond, weet iedereen die de term ‘inquisitie’ kent. In oude processtukken is na te lezen hoe halve, kwart en achtste joden, bekeerd of niet, hun zuiverheid, moesten aantonen.

De bekeerde Moren, de *moriscos*, hadden het in die tijd beter. Men ging in Spanje in zekere zin prat op een paar druppels Moors bloed, een merkwaardige uiting van snobisme zoals die heden ten dage in Verenigde Staten wel te bespeuren valt ten aanzien van Indianen. Over protestanten was de algemene opinie in Spanje, dat een gedegen contrareformatie had doorgemaakt, zeer negatief. *Herejía* (ketterij) was een moreel en wettelijk misdrijf, wat al haast blijkt uit het feit dat het begrip werd gehanteerd. Mohammed en Luther zijn voor Quevedo de personificaties van iedere afwijking van de rechtzinnige leer.

Niets wijst er op dat Quevedo in zijn satirisch werk tegen al deze vooroordelen verhuld of onverhuld stelling neemt. Eerder onderstreept hij ze zonder nuancering en wel zozeer, dat de vraag zich opdringt of hij er ooit serieus over heeft nagedacht. De keren dat hij iemand uit de geminachte hoek wat milder benadert, zijn schaars. Zijn maatschappijbeeld is schematisch en hiërarchisch. Bovenaan waakt, onzichtbaar maar oplettend, God en beneden een niveau dat de schrijver, met zijn tijd, bepaalt, bestaan er geen mensen maar bestaat alleen tuig.

Voor de optimist die aanneemt dat intelligentie of talent samengaat met redelijkheid, is het altijd ontluisterend een groot kunstenaar te zien getuigen van het tegendeel. In het geval van Quevedo moet hij dubbel teleurgesteld zijn, want deze was niet alleen aartsreactionair, hij uitte zich bovendien op tal van plaatsen

allesbehalve fijnzinnig. Bij herhaling geeft hij, bij voorbeeld, blijk van een onmiskenbaar behagen in het bespotten van andermans fysieke eigenaardigheden. Een mismaakte wekt zijn hoon, al heeft hij misschien geen reden hem om andere, persoonlijke, redenen te verachten. Op zo'n moment is Quevedo net een klein kind, met meer gevoel voor het absurde dan voor het humane.

Zijn *Historia de la vida del Buscón*, in 1920 voor het laatst in het Nederlands uitgekomen onder de titel *Verhaal van de lotgevallen van den gelukzoeker don Pablo*, staat vol ruwe grappen. Het is een schelmenroman of, naar het Spaans, een picareske roman, zoals die destijds in zwang waren. Quevedo lijkt er in dit geval meer op uit zijn lezers koste wat het kost te vermaken, dan ze met moralen om de oren te slaan, al gaat dat bij hem moeiteloos samen. Het resultaat is door A.M. de Jong te onzent, in een bespreking van 1927, samenvattend omschreven als ‘grofkoddig’.

Dit alles wekt de indruk van een wrokkige, onbesuisde, botte Quevedo. Het beeld contrasteert met dat waarin de andere uitersten van zijn persoonlijkheid samenkomen: zijn geestelijke aristocratie en zijn stoïcisme. Zijn werk wordt gekenmerkt door zulke tegenstellingen. Als we bovendien bedenken dat de zelfde Quevedo tegelijkertijd uitmunt in puntigheid en een soms laconieke of opgewekte geestigheid, tekent zich een schrijver voor ons af die in zijn verscheidenheid haast onvoorstelbaar is.

Typerend voor Quevedo is de vete die hij onderhield met een andere grote Spaanse dichter uit zijn tijd, Luís de Góngora. Deze waagde het ooit, in vrij onschuldige termen, te wijzen op de kloof tussen rijkdom en armoede en tussen lichtzinnigheid en verval in de hofstad Valladolid. Quevedo zag het als een brutale aanval van een Andalusiër op *zijn* Castilië, de streek waarin Valladolid ligt. Tot een dergelijk chauvinisme of nationalisme ontvlamde hij makkelijk en hij was geneigd Spanje, dat hij zelf graag zedekundig de les las, naar buiten toe tot het uiterste te verdedigen. Overigens heeft een vrij recente studie aangetoond dat zijn tweede gevangenschap de straf moet zijn geweest voor het verlenen van handlangersdiensten aan de Fransen, wat weer een heel ander licht op zijn persoonlijkheid werpt.

Quevedo sloot vriendschap met een derde beroemde schrijver van zijn tijd, Góngora's vijand Lope de Vega, als een duidelijk signaal van oorlog. De controverse tussen Quevedo en Góngora binnen hun werk staat in de literatuurgeschiedenis bekend als die tussen *conceptismo* en *culteranismo*, de twee pijlers van de Spaanse barok.

Het conceptisme sublimeert de scherpe, vaak dialectische redenatie en is intellectualistisch; het culteranisme zoekt vervolmaking in het fraaie en gewaagde beeld en is verwant aan het maniërisme. Quevedo kon niet nalaten Góngora te parodiëren om te laten zien dat hij diens manier van dichten louter zag als een handvol kunstgrepen, maar in zijn liefdesgedichten is het culteranisme spontaan binnengeslopen. Overigens denkt men daarbij minder aan de invloed van Góngora, dan aan die van de door Quevedo bewonderde en vertaalde Petrarca.

Quevedo en de vrouw

Temidden van Quevedo's vooroordelen en afkeren neemt zijn houding jegens vrouwen een bijzondere plaats in. Ook hier is zijn haat karikaturaal verwoord, maar kennelijk werkelijk doorvoeld. Hij had heel weinig met ze op, al idealiseert hij in zijn liefdesgedichten de vrouwelijke schoonheid, misschien als zinnebeeld voor andere esthetische gewaarwordingen. In een van zijn open brieven symboliseert hij de ‘menselijke domheid’ als een vrouw die probeert hem geld af te troggelen. In al zijn *Dromen* en schimp- en hekelgedichten staan vrouwen voor ijdelheid, hoererij, gezeur en vooral: onbetrouwbaarheid. Gebruik ze, voor zover je wilt, maar onderwerp je nooit aan ze, is zijn devies. Op zijn 54-ste trouwt hij voor de eerste en laatste keer. Zijn uitverkorene, doña Esperanza de Mendoza, is een oudere adellijke dame die hij na drie maanden weer verlaat. Hij was, zeggen de boeken, alleen in naam haar echtgenoot.

De vrouwenhaat waarvan hij getuigt in zijn geschriften, heeft in combinatie met het bovenstaande en andere gegevens uit zijn leven, de theorie van Quevedo's voorkeur voor de mannelijke kunne bevorderd. In een Italiaans smaadschrift uit 1618, naar aanleiding van een duistere samenzwering waarbij hij betrokken zou zijn geweest, figureert hij als doña Francesca di Quevedo, verleidster, vleister, wij zouden zeggen: groupie. Terugvertaald naar het mannelijke is Quevedo de schandknaap van zijn vriend en begunstiger Pedro Girón, de hertog van Osuna, die hij tijdens diens onderkoningschap in Palermo en in Napels diende. Uit geschriften blijkt hoe goed tot innig hun verstandhouding was: ze konden moeilijk zonder elkaar. Nergens valt uit op te maken of hun houding ook sexueel was. Het is riskant veel vanuit deze vermeende homofilie te verklaren, al worden bepaalde tegenstrijdigheden er door verhelderd.

De vrouwen beschikten ook in Quevedo's tijd over vernuftige bleek-, verf- en polijstmiddelen voor zichzelf. Quevedo gruwt ervan, maar eerlijk gezegd gruwt hij

evenzeer van de frivole kleding, bij voorbeeld de wufte kragen, van de rijke heren; dat schreef hij althans. Toen de opvolger van Osuna, de graafhertog van Olivares, de strijd aanbond met dergelijke uitingen van 'moreel verval', sloot hij zich bij hem aan. Hij keert zich op zo'n moment niet tegen mannen of vrouwen, maar tegen opschik in het algemeen. Hij ziet deze als een bewijs dat de mensen zijn conditie als nietig wezen loochent.

Enerzijds schept Quevedo behagen in de zinlijke wereld en is hij zeer ambitieus, anderzijds bedenkt hij steeds vaker dat al het aardse schijn is en dat ieder godvruchtig leven in het teken van de dood moet staan. In zijn religieuze werk, zijn psalmen en de verhandelingen *La cuna y la sepultura* (De wieg en het graf, 1635) en *Providencia* (Goddelijke Voorzienigheid, 1641), cultiveert hij de dood als enige waarheid. Een citaat uit *De wieg en het graf* laat zien hoezeer Quevedo ook hier de spitsvondige antithese zoekt:

> De mens begint met leven en sterven; vandaar dat hij, als hij sterft, tegelijkertijd ophoudt met leven en sterven... Alles, mens, doet ge verkeerd: het lichaam, schaduw van de dood, behandelt ge als een blijk van leven; de eeuwige ziel veronachtzaamt ge als een schaduw van de dood...

Quevedo en de barok

'Gezegende tijd toen men de volheid der aarde ontdekte, toen alle illusies en idealen van wetenschap en geloof vrij konden heersen, en men niet hopeloos hoefde te zoeken naar een verlossende uitkomst voor knellende problemen van geest en gemoed, maar ieder zich aan de wetenschap verzadigde.'

Deze verzuchting staat op bladzijde 53 van *De achtergrond der Spaanse mystiek* (1935), welke studie van dr. Johan Brouwer, samen met *Het mysterie van Spanje*, in 1957 mooi werd heruitgegeven door G.A. van Oorschot. Brouwer doelt op de tweede helft van de zestiende eeuw en zijn weemoed betreft de euforie in kunsten en wetenschappen die wij kennen als de Renaissance. De hernieuwde belangstelling voor de Antieke wereld, en daarmee de bestudering van de klassieke, niet-christelijke werken, veroorzaakte een vruchtbare botsing tussen rede en geloof en daarmee een verruiming van de mentale mogelijkheden. Brouwer gaat na in hoeverre de Renaissance ook in Spanje doorwerkte.

We weten dat het optimisme en de onderzoekingsdrang die de Renaissance kenmerkten, snel taanden. Een eeuw later zijn de idealen al minder onbevangen, terwijl de voormalige grondslag tot zielerust, het christelijk geloof, is ondermijnd. Blaise Pascal (1623-1662), de auteur van de *Pensées* is de typische vertegenwoordiger van de nieuwe vertwijfeling. Hij wil graag geloven, maar moet er ontzagelijk veel moeite voor doen. Hij ziet de mens als een *roseau pensant*, een denkend riet, nog altijd een prachtig beeld.

En Quevedo? Wie Quevedo leest, bespeurt weemoed, maar het is weemoed om het verval van het Spaanse rijk en om de door hem geconstateerde zedelijke verwildering. Zijn geloof is onwankelbaar, rigide zelfs. Hij moet niets hebben van moderne ideeën en een filosoof is in zijn ogen al snel verdacht. Toch was hij een groot kenner van de klassieken en hij vertaalde, of bewerkte, onder meer verzen van Horatius en Vergilius en brieven van zijn grote liefde Seneca. Hij had wel iets van de Renaissance-mens, in zoverre dat zijn belangstelling zich uitstrekte tot de politiek, de diplomatie en theoretische verhandelingen over uiteenlopende onderwerpen. Maar er is geen humanisme bij hem te vinden, zeker niet volgens de

huidige maatstaven, zijn latijnse correspondentie met de internationaal vermaarde Zuidnederlandse humanist Justus Lipsius ten spijt. In die tijd van politieke en geestelijke kentering in heel Europa, komt Quevedo's visie op de mens of op zaken als religie of staatsinrichting uiterst behoudend over, zelfs naar Spaanse begrippen. Omdat hij tegendraads was, had zijn reactionaire moralisme, ook door het élan waarmee hij het uitdroeg, de

schijn van rebellie. Maar de ideale staat die hij in *Política de Dios*, *gobierno de Cristo*, *tiranía de Satanás* (Politiek van God, regering van Christus, tirannie van Satan, 1626) en *La vida de Marco Bruto* (Het leven van Marcus Brutus, 1644) schetst, is goed beschouwd een theocratie, geschraagd door streng-christelijke normen en wetten. De koning heeft daarin, als plaatsvervanger van God, een absolute macht. De zelf zo eigenzinnige Quevedo was zeker geen voorstander van de ontplooiing van ieder indivudu. Zijn pleidooi voor stoïcisme en ascese is uiterst onverdraagzaam, of in minder psychologische termen: dogmatisch. De liberale denkbeelden die in onze tijd zelfs bij het CDA ingang vinden, zouden hem doen gruwelen.

Misschien is Quevedo's politieke werk in de eerste plaats een reactie op het opportunisme en pragmatisme van Macchiavelli (1469-1527), al zijn beide auteurs in wezen even absolutistisch. Quevedo kon Macchiavelli niet anders zien dan als een ketter en een vijand van de eerlijkheid en integriteit die hij als hoogste goed, ook in de politiek, zei te beschouwen. God kwam bij Macchiavelli's staatkundige ideeën in de knel, dus stuurde Quevedo deze denker naar de hel. Zelf laakte hij weliswaar de slechte naleving van de christelijke geboden, bij kerkdienaren en machthebbers, maar het instituut katholicisme liet hij onaangetast, evenals het instituut staat, zoals hij het in Spanje aantrof.

Over het geheel genomen leverden zijn vorming en geloof hem uiteindelijk weinig meer op dan bittere berusting en een moeizaam bevochten troost in een naderende dood die het leven zin moest geven. Hij lijdt aan *desengaño*, de teleurstelling die haast stelselmatig altijd weer opduikt in de Spaanse kunst en in Quevedo's tijd enigszins coquet tot uiting komt in de kwijnende gelaten en gestalten van El Greco (1541-1614). Bij Quevedo is geen sprake van coquetterie of enige andere vorm van cultivering.

Populariteit

Zijn biografen beschrijven hem als middelgroot en tamelijk gezet, met blonde krullen tot op de schouders. Het Spaanse woord ‘quevedo’ herinnert nog aan zijn knijpbril, want hoe scherp hij de huidige aardbewoners ook vanaf de prenten aankijkt, hij was zeer bijziend.

Evenals Cervantes, de milde schepper van *Don Quichotte* die juist wel de ruimdenkendheid van het humanisme uitdroeg, en zijn vriend Lope de Vega, de beroemde dichter en dramaschrijver, was hij al tijdens zijn leven heel populair. Dat is niet verwonderlijk. Ten eerste is de kwaliteit van zijn werk uitzonderlijk hoog. Ten tweede is het voor een deel heel toegankelijk en mede door het polemische karakter aantrekkelijk, al zijn de verwijzingen en toespelingen niet altijd alledaags. Iemand die anno nu zulke *Dromen* als die van Quevedo zou schrijven en geestig de gewoonten en absurditeiten van bekende personen en groeperingen op de hak zou nemen, zou beslist ook succes hebben. Misschien heeft nog iets anders tot Quevedo's populariteit bijgedragen. Wanneer we een Nederlandse vertaling van hem uit de zeventiende eeuw bekijken, of P.C. Hooft in niet-gemoderniseerde versie lezen, stuiten we steeds op woorden en wendingen die we niet zonder meer begrijpen. Bij het Spaans van de zeventiende eeuw doet die moeilijkheid zich nauwelijks voor, omdat het sindsdien lang zo sterk niet is veranderd. Het zelfde verschil frappeert nog als we in het Nederlands vertaalde bijbelteksten - zeg de Statenbijbel - vergelijken met de Spaanse versie. Quevedo hield er niet zoiets als een schrijftaal op na, zij het natuurlijk wel een literaire stijl. Wie in zijn tijd Quevedo

las, las levende taal en waande zich vermoedelijk niet zelden in conversatie met de auteur.

Ook in het buitenland genoot Quevedo, evenals andere Spaanse auteurs, toen al bekendheid; hij werd druk vertaald. Ook dat is niet verwonderlijk. Spanje was machtig, zij het in afnemende mate; het Spaans was een wijdverspreide taal.

Leven

Francisco de Quevedo y Villegas werd op 15 september 1580 geboren in Madrid, als derde van zes kinderen. Zijn vader, Pedro Gómez de Quevedo, stamde uit een oud adellijk geslacht uit het Toranzodal, in de provincie Santander. De naam komt voor het eerst in de dossiers voor in 1026, in latijnse spelling: Coebeta; in 1136 is sprake van Kebeto. Ook zijn moeder, María de Santibáñez, was van adellijke afkomst. Beiden dienden aan het hof. Als de vader sterft, zal de moeder opnieuw als hofdame in dienst treden, nu onder Philips II. Francisco is dan 7.

De fundamenten tot zijn vorming legt hij tussen 1592 en 1596 op een Jezuietencollege, waar hij zich met name schoolt in het Grieks en Latijn. Het wilde studentenleven aan de universiteit van Alcalá, die hij daarna bezoekt, komt aan de orde in de *Buscón*, de eerder genoemde schelmenroman. De ontgroenpraktijken die nog niet zo lang geleden bij de Nederlandse studentencorpora gebruikelijk waren, steken beschaafd af bij die welke Quevedo in zijn *Buscón* suggereert.

Als Quevedo in 1599 zijn baccalaureaat haalt, heeft hij via circulerende manuscripten al enige faam verworven, maar dat jaar zal voor het eerst een gelegenheidsgedicht van hem in druk verschijnen. Zijn licenciaat haalt hij in 1600. De theologie-studie die daarop moet volgen, breekt hij weer af als zijn moeder sterft. Hij verhuist van Alcalá naar Valladolid, waar het hof tijdelijk zetelt. Hij wilde zijn *where the action is* en het hof trok kunstenaars aan. Ook Cervantes zou in Valladolid arriveren.

In die stad leert Quevedo don Pedro Téllez Girón kennen, de hertog van Osuna die de belangrijkste vriend van zijn leven zou worden. Aan zijn zijde leidt hij een avontuurlijk leven en ontpopt hij zich als een vaardig diplomaat die de kunst van het

pleiten en intrigeren goed verstond. Hij bewerkstelligde onder meer Osuna's benoeming tot onderkoning van Napels,

de begeerlijkste post die deze zich kon denken.

Diplomaat of niet, Quevedo kon zijn scherpe tong en pen lang niet altijd in bedwang houden en wist zich zijn leven lang verzekerd van vele, vaak machtige vijanden. De eerste keer dat hij in de gevangenis belandt, wordt hij er van beschuldigd te hebben meegedaan aan een duistere samenzwering, waarbij zijn meester Osuna betrokken was. Deze wordt ontzien, maar moet zich, als Philips III sterft, alsnog verantwoorden. Hij zal in 1624 in de gevangenis sterven. Quevedo is dan al van een klooster overgebracht naar Madrid en vandaar als balling naar La Torre de San Abad, een oud familiebezit. Deze periode is niet erg duidelijk maar vaststaat dat Quevedo's gevangenschap, ballingschap of huisarrest een soepel karakter had. Het lijkt er op dat hij in 1923 al weer was benoemd tot secretaris van de koning, een functie die hij zijn leven lang zou behouden.

In ballingschap schrijft hij een satirisch epistel ‘tegen de huidige zeden in Castilië’. Hij draagt het op aan de man die Osuna als gunsteling van de koning en als onderkoning van Napels zou opvolgen, de graaf-hertog van Olivares, aan wie hij ook zijn *Política de Dios* opdroeg. Met Olivares, die gevoelig was voor Quevedo's intelligentie en rechtzinnigheid, stond hij later op steeds gespannenner voet.

In 1926 komen de *Política de Dios*, de *Buscón* en de *Sueños* (Dromen) uit. Quevedo lijkt op het hoogtepunt van zijn roem. Dat hij geen carte-blanche had, blijkt onder meer uit het feit dat hij in een latere editie van de *Dromen* wijzigingen aanbracht om de Inquisitie - misschien door jaloerse vijanden op zijn spoor gezet - tegemoet te komen of, meer in zijn lijn, te misleiden. Hij vervangt christelijke namen en begrippen (God, de hel, het laatste oordeel) door minder geladen termen, vaak uit de Griekse of Romeinse mythologie (Jupiter, Pluto). In 1936 schrijft hij een *Memorial*, een soort nota, gericht aan Philips IV waarin hij klaagt over het wanbeleid van Olivares. Enkele dagen later wordt hij voor de tweede maal gearresteerd. Het was de afsluiting van een lange reeks moeilijkheden doordat hij weigert anderen naar de mond te praten. Hij zet ze zelfs regelmatig voor schut, zij het soms anoniem. Zijn desavouering begon toen hij zich fel als altijd mengde in de vraag of de Heilige Teresa als schutspatrones aan Spanje moest worden toegevoegd, naast Santiago (Sint-Jacob). Als lid van de Santiago-orde meende hij daar tegenin te moeten gaan, wat hem de vijandschap opleverde van de koning, Olivares en de complete Carmelietenorde. De directe aanleiding tot zijn arrestatie schijnt, als gezegd, spionage voor Frankrijk te zijn geweest.

De zware jaren van gevangenschap in een klooster breken hem fysiek, maar zijn onbuigzaamheid en werklust houden stand. Als hij, na de val van Olivares, in 1643, vrijkomt, trekt hij zich terug in La Torre de San Abad of in Villanueva de los Infantes en mijdt Madrid zoveel mogelijk. Maar hij registreert onverminderd schamper en star wat hem, absurd voorkomt. Zo meldt hij dat hem vanaf het hof is meegedeeld dat de koning een uitstekende jachtpartij achter de rug heeft, waarbij hij zelfs een wolf neerschoot, maar dat hem via andere wegen het bericht bereikte dat de Spaanse vloot wegens de hongerdood van 600 opvarenden is opgegeven. In 1645 sterft hij, in Villaneuva de los Infantes.

Betekenis

Al moraliseert Quevedo onophoudelijk, zijn stijl is laconiek en bondig. In feite klaagt hij alleen de corruptie van zijn tijd aan, niet de menselijke soort, want ondanks zijn zwartgalligheid bij tijd en wijle lijkt hij beter voor mogelijk te houden. Zijn karikaturale

of ‘grofkoddige’ (A.M. de Jong) stilering van de werkelijkheid is zeer aanschouwelijk en prikkelend door het nerveuze ritme. Jorge Luis Borges, een conceptist van onze tijd, heeft hem een van de weinige echt geestige mensen op papier genoemd. Ook in het geval van Quevedo blijkt dat moralisme en vermaak goed samengaan.

Het genoegen om Quevedo te lezen, hangt ook samen met het feit dat hij, zijn virtuositeit ten spijt, niet bezwijkt voor bombast. Wij hoeven gelukkig niet te kiezen tussen Quevedo en Góngora, maar de vete die we eerder constateerden, wijst er op dat de Madrileen sier om de sier afwijst, wellicht als een zonde tegen de vereiste ootmoed van de mens.

García Lorca noemt hem de ‘interessantste schrijver van Spanje’, ja ‘Spanje zelf’, omdat de tegenstellingen die hem kenmerken tegelijk kenmerkend zijn voor de hele Spaanse cultuur. Het is de spanning tussen uitbundigheid en dogmatisme, idealisme en realisme, hoofsheid en nederigheid, ambitie en ascese, kleinzieligheid en stoïcisme.

De laatste vertalingen van Quevedo in het Nederlands dateren van respectievelijk 1946 (*Psalmen*, vert. Gerard Diels, uitg. Meulenhoff) en 1964 (*Okeren sonnetten*, vert. Dolf Verspoor, uitg. Polak & Van Gennep, drie drukken), beide alleen nog te vinden in een antiquariaat of anders in een bibliotheek. Moeilijker zal dat zijn met oudere vertalingen, bij voorbeeld van de *Buscón*, de *Dromen*, *De wieg en het graf* of bepaalde hekel- en schimpgedichten. Die zijn bovendien in ouderwets Nederlands gesteld. Wie wil kennismaken met Quevedo en geen Spaans kan lezen, moet het misschien in het buitenland zoeken, bij voorbeeld in Duitsland waar onder meer een goed geannoteerde vertaling van de *Dromen* leverbaar is (*Träume & Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, ongeveer f 43,--).

In Spanje wordt Quevedo weer regelmatig opnieuw uitgegeven. Er komen jaarlijks nieuwe studies over zijn werk bij. Taurus, in Madrid, publiceerde onlangs een bundel met velerlei kritieken, waaronder een essay dat Borges schreef en opnam in zijn *Otras inquisiciones*, een verhandeling van Dámaso Alonso over de angst bij Quevedo en een sonnet van Jorge Guillén, een hommage in de vorm van een pastische, met als titel *La vieja y don Francisco* (Don Francisco en het ouwe wijf). De reeks waarin dit laatste gedicht staat heet toepasselijk *Al Margen de...*, in dit geval *Ter zijde van Quevedo.* De uniciteit van dit schrijverschap laat zich nu eenmaal niet makkelijk pasticheren.

Tegen de corruptie

Het steekgeld voor uw lot praalt in uw handen
als ware een god ooit voor geschenken veil:
de beste stier onder de slachtersbijl
veroorlooft u geslepen offeranden.

Uw bede om zegen voor een baat van schanden
behouden vaart en wind in allerijl
achter uw woekerwinsten onder zeil,
verdient alleen een klip om op te stranden.

Gij bezit meer dan gij ten offer bood,
en al uw zelfbedrog misleidt geen god
die eens de bergen om het goud heen sloot.

En dampt het bloed dan over de altaarranden
en raadt ge in lauwe lever naar uw lot:
dan peilt het oog van God úw ingewanden.

Uit: *Okeren sonnetten van Quevedo*, vert. Dolf Verspoor, uitg. Polak & Van Gennep

Veertiende psalm

Tot helle verontwaardiging gedreven,
verschroeit Gods toorn mijn ziel.
Maar Hij is zoo barmhartig mij te wenken,
dat ik mij onder zijn bescherming stel'
tegen den arm, dien Hij heeft opgeheven.
Bedenk, wien het geviel
mijn goeden naam te krenken:
Wien God kastijdt, geeft Hij de krachten wel.
Ik heb mijn stem verheven,
om hem te loven, terwijl mijn zangen
zijn naam ootmoedig prijzen,
tart ik een wereld van sterken en wijzen,
die, in hun afgunst, dreigen mij te vangen.
Ik weet en ik beken,
dat ik den Heer der heerscharen gehoond
heb, terwijl Hij alleen degene is
die, als ik sterf, mij uitstoot of beloont.
Maar, daar ik naar zijn beeld geschapen ben
en zijn gelijkenis,
hoop ik dat Hij mij vrijwaart voor den val,
en niet in mij zichzelf verloochnen zal.

Uit: *De psalmen van Quevedo*, vert. Gerard Diels, uitg. J.M. Meulenhoff, Ceder-reeks

A una nariz

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado,

Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado,

Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto:
las doce tribus de narices era,

Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito.

Es war ein Mann, an einer Nase pendelnd,
die höchste Steigerung der Nasen war es,
der Urtyp eines Nasenexemplares,
ein Schwertfisch wars, sich um ein Barthaar bändelnd:

War eine Sonnenuhr, die Wand verschändelnd,
ein Destillierglas wars, ein tropfend klares,
ein Elefantenrüssel von Benares,
Ovidius Naso, nasenhafter endelnd,

Es war der Rammsporn einer Kriegsgaleere,
war eine Pyramide in Oasen,
war Pharao im Roten Nasenmeere.

Es war die allernaseste der Nasen,
ein Riesennasending von solcher Schwere,
es brächte den Anas sogar zum Rasen.

Aan de neus

Er was een man op sleeptouw aan een neus:
een neus tot in de n-de macht verheven,
een neus fameus, nog door geen pen beschreven -
een ware baard- en zwaardvis, omineus.

Een neus bij uitstek, glorieus onheus,
een zonnewijzer als een uithangbord,
een caverneus doorborrelend retort,
een neushoorn op zijn neus, volumineus.

De stormramsteven van een oorlogsschip, de
neusachtige obelisk van ver Egypte,
Nebukadneuzar de Libidineuze,

een lumineuze neus, de Neus der Neuzen:
in neuslengte van dagen reukorkaan
waarin de neusjes van de zalm vergaan.

Dit gedicht van Quevedo, misschien in een handomdraai gemaakt, is wereldberoemd en een ware schrik voor vertalers. Ik stel het bijzonder op prijs dat Dolf Verspoor er, voor de gelegenheid, zijn meesterschap op heeft beproefd. Het resultaat zou Quevedo deugd hebben gedaan.

In dit verband in het goed te bedenken dat Quevedo met deze ‘neusvirtuositeit’ (de term is van Verspoor) die in de Cyrano van Rostand tweeënhalve eeuw vóór was.

Voor de curiositeit publiceren we ook de Spaanse tekst en de vertaling van Rudolf Grossmann in het Duits (*Gedichte der Spanier*, Dieterich Verlag). Hispanisten moeten nog uitzoeken of ‘sayón y escriba’ (beul en schriftgeleerde) in Quevedo's tijd een staande uitdrukking was (iets als: ‘door de sterke arm gepakt en geverbaliseerd’).

Dolf Verspoor wijst er op dat men in Quevedo's tijd aan piramiden dacht als aan obelisken, want daarvan waren er al enkele naar Europa gebracht.

Ten slotte: wie denkt dat Nebukadneuzar verkeerd gespeld of gedrukt is, heeft de strekking niet begrepen.

B. van de Pol

Lof der vryheit, of vervolg der huwelyks vloek

Mijn waarde Boezemvriend, gy moet niet trouwen: neen,
De gulde vryheyt zoo vol zoete aanvalligheen,
die ons zoo menigmaal in vrolijkheyt deed leven,
Dat duur Juweel dient zoo ondankbaar niet verdreven.
Het is het kostelykste, en dierbaarste uwer jeugt
Het is de gront waar op gebouwt word alle vreugt.
'T zy dat we in gezelschap of alleenig ons vermaken,
In *Febus*' Liefde, of in een andre hertstogt blaken:
Niets is'er dat ons hart zoo veel genoegen deelt
Als de edle vryheyt, die geen ongemakken teelt,
Die 't zoete druyvenat noyt bitter ons doet smaken
Gelyk gebeurt, aan die belemmert zyn van zaken,
Die 't huwlyk daaglyx teelt in onrust en gequel,
Zoo dra men, om die zugt, zyn welstant zegt vaar wel.
Waarom ze waarder word en zaliger gehouwen
Als dat verdrietig, en zoo dik beklaagde trouwen:
Dat allerleye slag van ramp, en zorgen teelt,
De wysheyt wraakt, en de kunstlievenden verveelt.

Uit: *Schimp- en hekelgedichten*, vertaling anoniem, zeventiende eeuw

Lof der vryheit, of vervolg der huwelyks vloek

Een wyf bemind zoo lang haar man nog in het leven
En staat is, om haar al, wat haar gevalt, te geven.
Maar houd dat op, of word hy onverwagt van d'aard
Door 't noodlot weggerukt, dat vriend, nog viand spaart;
Zy zal hem, eer hy nog ter dege is uitgedragen,
Vergeten, om terstond een ander te behagen
Met zulk een heeten drift, dat haar zes weken rouw
Te dragen lastig valt, word ze, in die tyd, geen vrouw,
Want niets word hedensdaags gemeener, als 't vergeten
Eens afgesturvene luidrugtig hier bekreten.
Gelijk de weew' van *Malse Kees*, een vrouw voorheen
Stantvastig, eerbaar, en verstandig, naar het scheen:
Die haren man, met al zijn lastige gebreken
Beminde, zonder hem byna te wederspreken:
Zig veinzende vereert, dat zy, uit zijn gewin,
Van slegte dienstmeyd, nu een Juffer wierd, en in
Een ruimen boedel onbekrompen was gezeten.
Hoe haast had deze weew dien rouw van 't hart gesleten!
Zy vond haar aangezogt, gevrijt, en weer getrout
Eer men vermoede, dat 'smans voeten waren kout.
En dat (wie zou 't vermoen van deze kerkse quezel?)
Met zulk een stiershooft, zulk een schóft, en plompen ezel!
Een laffen Jillis, tot elx spot, een botten beest
Die, by zijn eerste wijf, een koekoek is geweest:
Het geen hem in den Doell' getoont wiert voor zyn oogen
Daar hy het nooder wou verhinderen, als gedogen.
Dit was de Liefde van deze onbesproke weew,
Van welkers deugd men maakte alom soo veel geschreew.

Uit: *Schimp- en hekelgedichten*, vertaling anoniem, zeventiende eeuw

Amy van Marken
Strindbergnotities I

Strindberg in zijn werkvertrek (1906).

Het jaar 1981 is door de Zweden tot Strindberg-jaar uigeroepen. Het gaat hier niet om de gebruikelijke herdenking van een geboorte- of sterfjaar, maar - het lijkt er wat met de haren bijgesleept - het is honderd jaar geleden, dat Strindbergs eerste, groot opgezette historische drama *Meester Olof* (Mäster Olof), ten tonele werd gebracht. Strindberg schreef het in 1872, toen hij drieëntwintig jaar oud was. Buiten Zweden is het weinig gespeeld en tegen de verwachting in prijkt het stuk niet op de lange lijst van Strindberg-opvoeringen, die dit jaar in Stockholm te zien zijn: voorstellingen door verschillende Zweedse gezelschappen, maar ook door buitenlandse troepen. Zo komt het Münchener Residenztheater met *Freule Julie* onder regie van Ingmar Bergman. Giorgio Strehler uit Milaan brengt *Onweer* uit, en uit Washington komt een presentatie van *De Vader.* Daarnaast kan men nog twee verschillende balletversies van *Freule Julie* zien.

Internationaal gezien beleeft Strindberg op het ogenblik een renaissance. Duitsland heeft van het begin af aan voorop gelopen. Opvallend is echter thans de inbreng uit de Verenigde Staten. De belangstelling voor zijn werk en persoon heeft zich altijd gekenmerkt door golfbewegingen. Dat we ons nu op een top bevinden, lijkt duidelijk.

De bekende en min of meer beruchte Duitse *Gesammtsausgabe* (1902-1930), de z.g. Schering-uitgave, die zowel qua vertaling als qua indeling zeer aanvechtbaar is, werd aan het eind van de jaren '50 en in de jaren '60 door nieuwe, zij het niet complete, vertalingen vervangen. Voor het Angelsaxische gebied zijn het vooral de vertalingen van de Amerikanen Walter Johnson, Arvid Paulson en Evert Sprinchorn, en van de Engelse Elisabeth Sprigge, die Strindberg daar toegankelijk hebben gemaakt.

Het hoofdstuk Strindberg en Nederland is bescheiden. Zoals elders is er ook bij ons een golfbeweging te constateren in de

belangstelling. Het eerste wat van hem in vertaling verscheen was de kostelijke streekroman *De Eilanders.* Een verhaal uit de Scheeren, Zutphen 1890 (Hemsöborna, 1887). Twee jaar later volgde een novelle *Gewetensknaging* (Samvetskval, 1885). In 1893 zag Amsterdam voor de eerste maal - in een besloten voorstelling - *Freule Julie* (Fröken Julie, 1888), opgevoerd door Antoine's Theâtre Libre, een voorstelling die qua spel zeer goed, maar qua inhoud zeer negatief werd beoordeeld. Niettemin durfde het gezelschap Kreukniet het aan een half jaar later *De Vader* (Fadren, 1887) te spelen. De ontvangst was opnieuw zeer gemengd. In 1895 werd *De Vader* wederom gespeeld, maar ook *Spelen met Vuur* (Leka med elden, 1893), waarbij men er zich over verwonderde, dat Strindberg ook een, zij het dan heel vreemd soort blijspel kon schrijven. Pas in 1912 volgt dan opnieuw *Freule Julie*, waarschijnlijk naar aanleiding van de dood van Strindberg op drieënzestigjarige leeftijd. De regie had Herman Heijermans. Ook nu zijn de kritieken zowel positief als negatief. In 1915 neemt men *Spelen met Vuur* weer op het repertoire, dat ditmaal vrijwel uitsluitend goed wordt ontvangen.

Zou er iets van Reinhardts belangstelling voor Strindberg zijn doorgedrongen? Reinhardt had reeds in 1902 enkele vroege eenakters van Strindberg geregisseerd. Zijn beroemde regie van *Dodendans* (Dödsdansen, 1901) in Berlijn met Paul Wegner en Gertrud Eysoldt in de hoofdrollen betekende in 1912 de doorbraak van Strindberg in Duitsland. In 1916 kwam Reinhardt met *Dodendans* naar Nederland. Met zijn introductie (in resp. 1913, 1914 en 1916) van de kamerspelen *Onweer* (Oväder, 1907), *De Pelikaan* (Pelikanen, 1907), *Spooksonate* (Spöksonaten, 1907) en de enscenering van het *Droomspel* in 1921 (Ett Drömspel, 1902) vormde deze reeks Reinhardts grote inzet voor het oeuvre van Strindberg, een inzet die zeer lang doorwerkte in heel Europa.

Toen Royaards een half jaar na de Duitse gastvoorstelling *Dodendans* uitbracht was de ontvangst onverdeeld gunstig! Belangrijk voor Nederland was dat Strindberg van toen af in Top Naeff een enthousiast en trouw pleitbezorgster had gevonden. Toen ik zelf - in 1940 - mijn eerste Strindbergartikel had geschreven en dit tevergeefs bij twee literaire tijdschriften had proberen te slijten, kreeg ik van Top Naeff, toenmaals redactrice van Elsevier's Maandschrift per kerende post antwoord, dat zij het artikel wilde opnemen! De oude liefde was niet geroest. Rondom het jaar 1920 culmineerde de door Reinhardt geïnspireerde Strindberggolf in Royaards regie van *Het Droomspel.*

De volgende jaren waren het vooral Duitse gezelschappen die hier Strindberg speelden. In diezelfde tijd (tussen 1918 en 1924) verscheen er ook een reeks prozaverhalen van zijn hand. Nadat Royaards en Gusta Chrispijn-Mulder in 1927 nogmaals *Dodendans* opvoerden, viel er een lange stilte die duurde tot 1950, toen naar aanleiding van Strindbergs honderdste geboortedag Albert van Dalsum en Charlotte Köhler onder regie van Defresne wederom *Dodendans* uitbrachten. Met - misschien heel onrechtvaardig - twee formidabele Scandinavische vertolkingen in mijn herinnering, onderging ik de voorstelling als een rampzalig voorbeeld van overacting... Daarna trad er opnieuw een stilte op totdat Ton Lensink en met name Kees van Iersel de draad opnamen en wel voor het nieuwe medium van de televisie. In 1960 en 1961 volgden TV-produkties van *De Vader*, *Freule Julie*, *De Spooksonate*, *Onweer* en *De Sterkste.* De vijftigjarige sterfdag van Strindberg in 1962 bleek een stimulans voor het Nederlandse toneel zowel als voor de uitgeverij te zijn. In de jaren '60 en '70 hebben ook de Zweedse televisieverfilmingen van Strindbergs romans zijn naam grotere bekendheid gegeven in Nederland. De jaren '60 vormen in het algemeen gezien dan ook een ‘top’, waarbij vooral de inzet van het toneelgezelschap Theater in Arnhem moet worden gememoreerd. Dit gezelschap

introduceerde systematisch Strindberg bij de jonge generatie. Naast een aantal toneelteksten kon men nu ook weer met Strindbergs proza kennis maken. Van 1965 af verscheen er n.l. in de loop van tien jaar een lange reeks van vertalingen, voornamelijk de z.g. autobiografische romans en verhalen. Verschillende daarvan worden thans herdrukt. In 1980 verscheen een nieuwe vertaling van *De rode Kamer* (Röda rummet, 1879). De eerste was van 1918. Ook het toneel toont weer interesse, met name voor de hier nog niet gespeelde trilogie *Naar Damaskus* (Till Damaskus 1898-1901), een dramatisering van de thema's uit het prozawerk *Inferno.*

Met de Nederlandse literatuur over Strindberg is het aanzienlijk slechter gesteld. K.F. Proost wijdde in 1922 een uitvoerige studie aan hem, zo ook Frans Coenen (1924/25). Beiden zien in hem de verpersoonlijking van de 'Zeitgeist'. Proost noemt hem een 'overgangsmens' en 'wegbereider'. Hij heeft 'de vloek van den tijd die achter ons ligt gezien, aan den lijve ervaren, met een geweldige hartstocht geschreeuwd om verlossing. In hem stijgt de noodkreet der mensheid naar boven.' Voor Coenen was hij de meest 'complete naturalist': 'Dat uiterste te zijn van levensontkenning, martelaar van de hopeloos bevangen eenzijdige menschelijkheid is... Strindbergs betekenis geweest.' Pas in 1948 verscheen er opnieuw een studie over Strindberg, ditmaal van de hand van een psychiater, dr. Kaas, een boek dat wegens gebrekkige kennis van de Strindbergliteratuur, wemelt van de misvattingen, ook al trekt hij in zuiver psychologische benadering de voor de hand liggende conclusies aangaande Strindbergs moederfixatie.

In Zweden zelf begint men de enorme internationale betekenis van Strindberg goed te beseffen. Daarvan getuigt o.a. het a.s. symposium. Het zou echter een grof misverstand zijn, als men meende dat Strindberg in zijn vaderland Zweden van meet af aan begrepen en gewaardeerd was. Niets is minder waar! Niet alleen bij het lezers- en theaterpubliek, maar zeer zeker ook bij de mensen van het 'vak' - literatuurwetenschappers, toneelrecensenten, psychologen, historici en vele anderen - is Strindberg in Zweden altijd een controversiële figuur geweest. Weinigen zijn zo verguisd als juist hij. Je zou kunnen tegenwerpen, dat hij er ook om vroeg! Het ernaar maakte! Er is echter in feite sprake van een uitgesproken misleidende mythevorming rondom zijn persoon en zijn werk. Hij werd graag afgeschilderd als vrouwenhater, notorisch paranoïde, een warhoofd die zich verbeeldde wetenschap te bedrijven, een reactionair van het zuiverste water, een man die leed aan regressie, die de primitieve bruutheid van een wilde had enz. enz. Men kan dergelijke fanatieke uitspraken nu nog tegenkomen in Zweden, zelfs bij mensen 'van het vak'. Ze bevatten alle een brok waarheid, maar zijn niettemin te weerleggen met diametraal tegengestelde karakteristieken. Strindberg: een vat, boordevol tegenstrijdigheden om het heel banaal uit te drukken. Maar een kunstenaar! bij gods genade en ongenade!

Tekenend voor de huidige situatie is dat men in Zweden eindelijk is begonnen met het redigeren van een geheel herziene uitgave van Strindbergs verzamelde werken. Men baseert zich daarbij voor zover mogelijk op de originele manuscripten, waarbij alle door Strindberg zelf aangebrachte veranderingen geregistreerd en in het commentaar zullen worden verwerkt. Een enorme opgave, waarmee men overigens wel lang heeft gewacht. De enige bestaande verzamelde uitgave verscheen immers tussen 1912 en 1920!

Strindbergs zeer omvangrijke briefwisseling, die voor het begrip van zijn persoon en werk een onmisbare bron vormt, is tot nu in 15 delen uitgekomen, maar nog niet voltooid.

Sinds 1945 bestaat er in Zweden een Strindberggezelschap, dat naast artikelen geregeld informatie geeft over opvoeringen, vertalingen enz. Het in 1960 geopende Strindbergmuseum is gehuisvest in zijn laatste woning, Drottninggatan 85, in het huis dat hij De blauwe Toren noemde.

Weinigen hebben zich gewaagd aan de opgave een totaalbeeld te schilderen van Strindbergs leven en scheppen. De eerste die het probeerde was Erik Hedén in 1921. Aan het

einde van zijn wetenschappelijke loopbaan in 1942 publiceerde Martin Lamm zijn tweedelige biografie (met de nadruk meer op het werk dan op de persoon). Een herziene uitgave verscheen in 1971. Het duurde dertig jaar voor in Zweden opnieuw een poging werd ondernomen tot herwaardering van Strindberg.

Familie Strindberg naar een aquarel van Carl Larsson (1885)

Strindberg; een tekening van Carl Larsson (1885)

Deze nieuwe biograaf is Olof Lagercrantz, letterkundige, journalist en dichter (geb. 1911), zelf een controversiële figuur in het huidige Zweden. Ik zou zijn boek, simpelweg *August Strindberg* getiteld (Duitse vertaling 1980 bij Insel-Verlag), niet willen beschouwen als een standaardbiografie. Verre van dien. Hij volgt weliswaar voortreffelijk de hoofdfasen in Strindbergs leven op de voet en doet dat kritisch, analytisch en invoelend. Bij de behandeling van de afzonderlijke geschriften gaat hij echter streng selectief te werk en deze zeer persoonlijke keuze roept herhaaldelijk vraagtekens op. Bronvermeldingen ontbreken volledig. Desalniettemin is het buitengewoon stimulerende, inspirerende lectuur. De betrokkenheid van de auteur werkt hoogst aanstekelijk. Ik kom nog nader op dit boek terug, maar wil eerst nog wijzen op een paar andere uitgaven die voor een kennismaking met Strindbergs werk van belang zijn. Ik denk in de eerste plaats aan het handboek van G. Ollén, dat een overzicht geeft van Strindbergopvoeringen in binnen- en buitenland: ‘Strindbergs dramatik’ (1961), in 1971 gevolgd door ‘Strindberg i TV!’ Een lopende

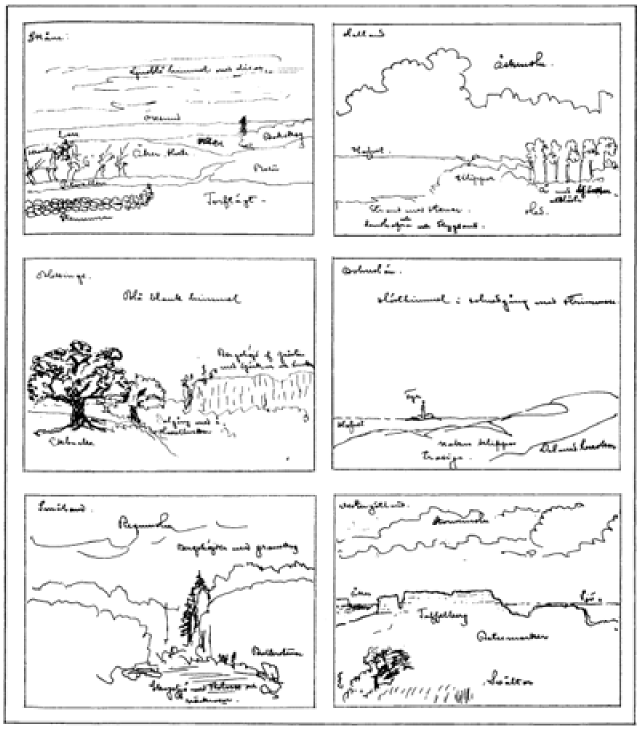
registratie van Strindbergopvoeringen - ook van de hand van Ollén - vinden we zoals we al zagen in de mededelingen van het Strindberggezelschap, waarbij ik aanteken dat Nederland daarin vrijwel geheel ontbreekt. Uit deze overzichten blijkt de enorme betekenis van de regisseur als baanbreker voor het werk heel duidelijk. Men denke slechts aan wat August Falck als leider en regisseur van Strindbergs eigen theater in Stockholm - Intima Teatern (1907-1910) - heeft betekend; uit de jaren '30 noem ik Olof Molander, na de tweede wereldoorlog waren het vooral de eigenzinnige, in vele opzichten geniale Alf Sjöberg, voorts Per Lindberg, Bengt Lagerkvist (vooral TV) en Lennart Hjulström, maar bovenal natuurlijk Ingmar Bergman. Hij was het die de ‘Zweedse’ of beter gezegd de Bergman-visie op Strindberg ver buiten de grenzen van Zweden bracht.

August Strindberg; tekening van Anders Zorn (1910)

In de receptiegeschiedenis van Strindbergs dramatisch werk is het overigens opvallend hoe vaak zijn Scandinavische collega Henrik Ibsen hierin wordt betrokken, hoe stelselmatig deze twee tegen elkaar worden uitgespeeld. Onze Frans Coenen is er een voortreffelijk voorbeeld van. Bij hem moet Strindberg steeds weer het onderspit delven ten opzichte van Ibsen van wie de typerende anecdote bekend is, dat hij een groot geschilderd portret van Strindberg boven zijn schrijfbureau in Christiania had hangen: om beter te kunnen werken met ‘die gek’ die hem met zijn demonische ogen aanstaarde!

Strindberg zelf en al zijn vertolkers en biografen hebben tot nu toe een heel duidelijk verband gelegd tussen leven en werken. Zijn geschriften worden vrijwel steeds gerangschikt in autobiografische series en ‘overige’. Het kan voor de onbevangen lezer niet genoeg worden onderstreept dat de grootste voorzichtigheid moet worden betracht bij het interpreteren

van die quasi autobiografische schrifturen.



De Zweedse natuur; tekeningen van Strindberg

Als bronnenmateriaal zijn ze hoogst onbetrouwbaar gebleken. Dit geldt ook voor de uitgebreide brievenverzameling die we bezitten. Juist op dit punt is Olof Lagercrantz' recente Strindbergstudie belangwekkend. Hij tracht namelijk het mechanisme van Strindbergs vermenging van werkelijkheid en fictionaliteit in al wat hij schreef niet alleen te analyseren, maar ook te verklaren. Bovendien vecht Lagercrantz de tot nu steevast gehanteerde indeling van Strindbergs oeuvre in een prae- en een post-Infernoperiode aan. (*Inferno* is het in 1897 in het Frans verschenen prozawerk, waarin een ik-figuur verslag doet van een zware psychische en religieuze levenscrisis). Lagercrantz ontkent in feite, dat er zoiets als een alles omwentelende crisis is geweest in Strindbergs leven. Zomin als Lagercrantz *De Zoon van een Dienstbode* (Tjänstekvinnans son, 1866) en *De Apologie van een Gek* (Le playdoyer d'un fou, 1887) als ‘waarheid’ aanvaardt (wat een intrappen van open deuren is), wil hij (*Inferno* als een authentieke zelfbetekenis beschouwen. De details mogen dan vaak juist zijn, schrijft hij, in zijn totaliteit hebben we hier niet met een autobiografisch werk te maken. Hij onderscheidt in dit verband een esoterische en een exoterische Strindberg. Niet alleen in zijn romans,

maar ook in zijn brieven en zijn beruchte *Occulte Dagboek* beschrijft Strindberg de wonderlijkste hallucinaties, fantasieën en dromen, maar juist het feit, dat hij dit alles zo nuchter en exact te boek stelt, is voor Lagercrantz een bewijs dat Strindberg datgene wat hij met zijn innerlijk oor en oog waarnam en ervoer, nooit verwisselde met de uiterlijke werkelijkheid. Ik geloof dat Lagercrantz hier toch het duidelijke verschil tussen enerzijds het *Occulte Dagboek* en anderzijds de briefwisseling en het literaire oeuvre over het hoofd ziet. De dagboeken lijken mij authentiek, d.w.z. op geen enkele manier literair bewerkt, en het staat voor me vast dat zijn ‘esoterische’ ervaringen en zijn religiositeit na de Infernocrisis een blijvend en nieuw stempel hebben gedrukt dat in zijn gehele literaire productie na die periode heeft doorgewerkt en ook zijn persoonlijke relaties heeft beïnvloed. Dat er een voor- en na-Infernoperiode in Strindbergs leven en werken bestaat lijkt me onloochenbaar, hoe fascinerend Lagercrantz' bewijsvoering voor het tegengestelde ook is.

Een andere belangrijke stelling van Lagercrantz is dat Strindberg om wille van zijn niet te stuiten scheppingsdrang telkens nieuwe rollen speelde, zich achter telkens nieuwe maskers verschool. Strindbergs wisselende standpunten op alle gebieden worden dus verklaard als een nuchter, pragmatisch experimenteren in dienst van zijn beroep als schrijver. In een klein boekje, dat Lagercrantz na de voltooiing van zijn biografie heeft gepubliceerd, citeert hij een passage uit Strindbergs roman *De Gotische Kamers* (Götiska rummen, 1904) als bewijs voor zijn theorie:

> Hij (Strindberg heeft het hier over een auteur) was als een ‘vivisector’ die experimenteerde met zijn eigen ziel, hij liep altijd met open wonden tot hij zijn leven gaf voor het ‘weten’ - ik wil niet het misbruikte woord waarheid bezigen. En zouden zijn verzamelde werken eens verschijnen, dan dienen men geen woord te veranderen: alle tegenstrijdigheden zouden worden opgeheven in de Kierkegaardiaanse titel ‘Stadia op de weg des levens’.

Lagercrantz ziet deze passage als een doorslaand bewijs voor zijn theorie. Hij beaamt, dat Strindberg zijn naaste omgeving - vrienden en geliefden - uitzoog en uitbuitte om wille van zijn kunst, zoals hij ook zichzelf ‘offerde’. Deze onplezierige kanten van Strindbergs persoonlijkheid verdoezelt Lagercrantz geenszins, maar - laten we wel wezen: als je dit alles vrijwel uitsluitend als rollenspel ziet (Lagercrantz doet dit b.v. ook naar aanleiding van de romans *De Apologie van een Gek*, *Inferno* en *Zwarte Vaandels* (Svarta fanor, 1907)), dan rationaliseer je natuurlijk wel een aantal duidelijk negatieve aspecten van Strindbergs karakter weg. In het algemeen geloof ik dat Lagercrantz zijn stellingen toch te rigoureus doordrijft. Ik ben overtuigd van Strindbergs onvoorstelbare intellectuele alertheid en nieuwsgierigheid, die hem steeds weer op het spoor brachten van voor hem nieuwe spannende ideeën èn mensen. Hij gebruikte deze vervolgens voor zijn kunst en speelde ermee, heel wreed vaak. Ik schreef het al: de negatieve aspecten van Strindberg worden graag breed uitgemeten. Ik vraag me wel eens af, of dit wellicht samenhangt met onze menselijke behoefte aan een soort *plaatsvervangende* ‘zelfbekenner’, een plaatsvervangende hater en (zelf) aanklager, boeteling, profeet en zelfoverschatter. Het zou best eens kunnen zijn, dat Strindberg in zijn werk zo'n substituerende functie voor ons heeft. En dit staat dan geheel los van de vraag of zijn werk nu werkelijk autobiografisch, dan wel rollenspel, Dichtung dan wel Wahrheit is. Wat dit laatste betreft houd ik het niet op en of-of, maar op een zowel het éen als het ander.

Er is in dit verband nog iets anders. Ik heb Strindberg altijd beschouwd als een meester in het bedrijven van zelftherapie via zijn schrijverschap. Zeer bewuste zelftherapie. Ook dat is toch weer wat anders dan rollenspel. En hij deed dit met

een enorme dosis absurde, groteske humor en met bewuste gebruikmaking van een overweldigende hoeveelheid mythische stof, die zijn werk tot een goudmijn voor Jungadepten maakt. Harry Carlsson is zo iemand, evenals een andere Amerikaan, Eric O. Johannesson. De eerstgenoemde heeft een studie gemaakt van een aantal Strindbergdrama's, de tweede van enkele romans. Carlsson spreekt van de mythopoëtische dimensie van Strindbergs werk. Hij toont aan, hoe de Bijbel, de Germaanse, Griekse en Indische mythologie een inspiratiebron voor Strindberg waren, en hoe diens bij uitstek associatieve denkwijze hem gemakkelijk parallellen deed trekken met scheppings- en heldenmythen. Carlsson draaft hier en daar wel wat door met het vinden van archetypische figuraties, maar het belangrijkste is, dat hij met zijn analyses de aandacht afleidt van het cirkelen rondom de autobiografische elementen in Strindbergs werk, en aan het totale oeuvre een veel wijder, algemeen menselijk perspectief geeft. In die gedachtengang past ook Carlssons opvatting, dat men, vooral in Zweden, ten onrechte zoveel hoofdrollen in Strindbergs dramatische oeuvre grimeert als waren zij Strindbergs alter ego.

Carlsson vindt een belangrijk bewijs voor Strindbergs mythisch-symbolische denkwijze in diens schilderkunst. August Strindberg als schilder is voor Nederland waarschijnlijk een verrassing. De prozaïst, de toneelschrijver, de politieke polemicus, de briefschrijver en de occultist kan men via Nederlandse vertalingen redelijk goed leren kennen, ook al ontbreken bv. romans als *I Havsbandet*, 1890, *Svarta fanor*, alle sprookjesspelen en alle historische drama's om maar iets te noemen.

Maar Strindberg als schilder!

Toen in 1960 in Parijs de grote tentoonstelling *Les sources du XXe siècle* werd gehouden, ontdekte de internationale kunstwereld Strindbergs werk als een voorloper van de ‘abstracten’. In 1972 verscheen in Zweden een groot formaat uitgave, waarin zijn volledig werk is gereproduceerd (tot nu toe ca. 120 nummers). Het boek bevat ook een aantal opstellen o.a. van Jean Cassou en Kurt Fried. Voorts vinden we hier een herdruk van een Strindbergartikel van 1894 in La Revue des Revues. Aanvankelijk droeg het de titel ‘Un Art Nouveau’ hetgeen werd gewijzigd in ‘Des Arts Nouveaux!’ om tenslotte onder het opschrift ‘Du Hasard dans la production artistique’ te worden afgedrukt.

Zoals menige schoolleerling zat ook Strindberg in zijn leerboeken te tekenen. Uit zijn studententijd en vooral van zijn eerste zomerverblijf op zijn geliefde schereneilanden zijn vele natuurschetsen in potlood bewaard. Zijn eerste olieverfschetsen zijn uit het begin van de jaren 1870, toen hij even in de twintig was. Echte portretten tekende hij zelden. Wel zijn een aantal karikaturen bewaard. Ook verluchtte hij graag de titelbladen van zijn eigen manuscripten, soms met gekalligrafeerde letters in combinatie met een bloemmotief. Zijn brieven illustreerde hij vaak op vermakelijke wijze. Decorschetsen ontbreken evenmin. Het overgrote deel van zijn oeuvre zijn toch grote olieverfdoeken uit de jaren '90 en de eerste vijf jaren van de nieuwe eeuw. Het zijn vrijwel alle zeegezichten. Dat hij zijn schilderkunst au sérieux nam bewijst, dat hij in 1892 zijn werk voor het eerst officieel tentoonstelde. In Berlijn was hij samen met Edvard Munch in 1893 vertegenwoordigd op *Die freie Berliner Kunstausstellung.* Later kon men een aantal van zijn werken vinden in de foyer van zijn eigen Intima Teatern in Stockholm. In 1911, een jaar voor zijn dood, arrangeerde men in een bekende kunsthandel in Stockholm een Strindbergexpositie met zowel zijn eigen werken als fotomateriaal, boekuitgaven, enz. Hier waren het weer de grote olieverfschilderijen die de meeste aandacht trokken. Ter gelegenheid van verschillende jubilea, met name van zijn honderdste geboortedag, werd opnieuw aandacht gevraagd voor Strindbergs schilderkunst, maar de grote doorbraak kwam toch pas in de jaren '60 naar aanleiding van de genoemde tentoonstelling van de Raad van Europa in Parijs in het Musée National d'Art Moderne. Sindsdien zijn in alle

grote culturele centra in Europa en de Verenigde Staten tentoonstellingen van zijn werk gearrangeerd met merkwaardigerwijs Nederland als grote uitzondering...

Om een indruk te geven van deze zijde van zijn kunstenaarschap citeer ik een fragment uit zijn zoëven genoemde artikel 'Du Hasard dans la production artistique'. Hij spreekt o.a. van een 'art automatique', een 'charmant pêle-mêle d'inconscient', 'un art naturel ou l'artiste travaille comme la nature capricieuse et sans but déterminé'.

> In mijn vrije tijd schilder ik. Om het materiaal te kunnen beheersen, kies ik een middelgroot doek of liever een paneel, zodat ik het schilderij in een twee drie uur kan afmaken, zo lang mijn inspiratie duurt.
> Een diffuse wens heeft zich van mij meester gemaakt. Ik mik op een schaduwrijk bosinterieur, waarvandaan je de zee met zonsondergang ziet.
> Welnu: met het paletmes dat ik voor dit doel gebruik - ik bezit geen penselen! - verdeel ik de kleuren over het paneel en vermeng ze zo dat er zoiets als een tekening ontstaat. Het gat midden op het doek stelt de zeehorizon voor; nu groeit het bosinterieur te voorschijn met stammen en takken en boomkruinen, in groepen, en in kleuren, veertien, vijftien kleuren door elkaar heen, maar steeds harmonieus. Het hele doek is beschilderd; op een afstand bekijk ik het! Verdorie nog aan toe! Ik kan helemaal geen zee ontdekken. Het oplichtende gat toont een oneindig perspectief van rose en blauwachtig licht, waarin luchtige, lichaamloze, onbestemde wezens rondzwerven als feeën met wolkenslierten. Het bos is een donkere, geheimzinige, onderaardse grot geworden, versperd door struikgewas; en de voorgrond - laten we eens kijken wat die voorstelt - rotsen, bedekt met mossen die je nergens anders aantreft - en daar rechts heeft het mes de kleuren teveel gladgestreken, zodat ze op spiegelingen in een wateroppervlak lijken - nee, moet je zien! Het is een vijver. Voortreffelijk!
> Wat nu? Boven het water is een witte en rose vlek, waarvan ik noch de oorsprong noch de betekenis kan verklaren. Wacht even! - een roos! - Het mes doet twee seconden zijn arbeid en de vijver is omlijst door rozen, rozen en nog eens rozen!
> Een lichte aanraking hier en daar met mijn vinger vermengt de weerstrevende kleuren, de harde kleurnuances smelten samen en worden verjaagd, zij worden dunner, lossen op en dáar hebben we het schilderij!
>
> Mijn vrouw, bij deze gelegenheid mijn beste kameraad, komt het bekijken, is verrukt over de 'Tannhäusergrot', waaruit de grote slang (dat wil zeggen mijn vliegende feeën) het wonderland binnenkronkelt; en de malva's (mijn rozen!) spiegelen zich in een zwavelbron (mijn vijver!) enz. Een week lang bewondert ze het 'meesterwerk', taxeert het op duizenden francs, verzekert me, dat het een plaats zal krijgen in een museum enz.
> Acht dagen later zijn we in een periode van wilde antipatie beland en mijn meesterwerk is vies geknoei!
> En dan beweert men, dat de kunst bestaat als een ding an sich -!

Ik zei het al: het merendeel van Strindbergs doeken zijn groot formaat zeegezichten in abstract expressionistische, fel bewogen stijl, maar met vaak duidelijk symbolische betekenis, zoals hij zelf in een commentaar op een aantal van zijn panelen aangeeft. Hij spreekt daar van de al eerder genoemde 'exoterische' en 'esoterische' kant van

zijn werk. Het schilderij, waarvan hij hierboven de ontstaansgeschiedenis beschrijft, commenteert hij in een brief aan een van zijn vrienden als volgt:

‘exoterisch: Een dicht bosinterieur; middenin opent zich een gat naar een ideaallandschap, hierover daalt zonlicht neer in alle kleuren. Op de voorgrond rotsen met stilstaand water waarin malvaceae zich spiegelen.

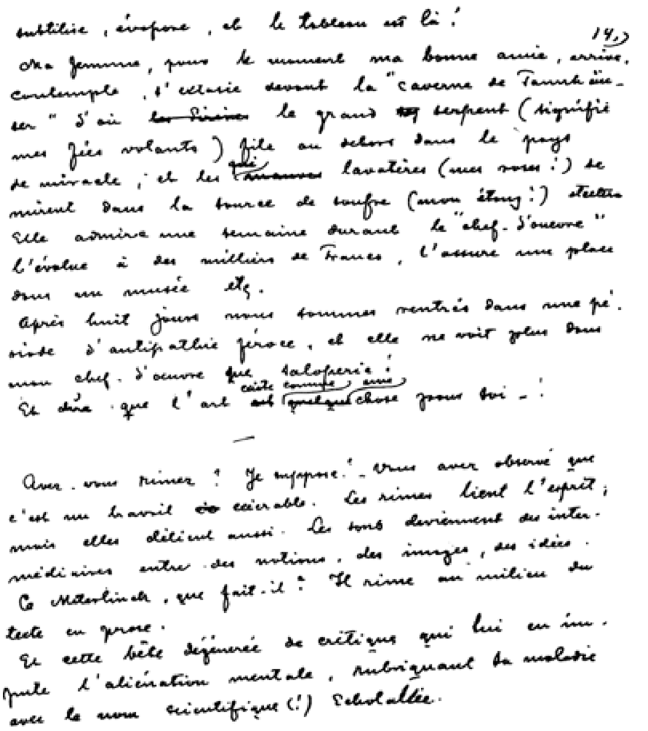
Zelfportret van Strindberg (16 mei 1882).

esoterisch: Het wonderland; de strijd van het licht tegen het duister. Of het rijk van Ormuzd geopend en de uittocht van de bevrijde zielen naar het zonneland; terwijl de bloemen (het zijn geen malva's) vervallen tot een gnothi seauton (ken Uzelf) in vuil water dat de hemel weerspiegelt. (Het Hiemelriek van Pieter Slietel).’

Strindberg was niet alleen een bezeten schilder bij tijd en wijle - vaak in periodes waar het schrijven hem moeilijk viel - maar hij was als een goed kind van zijn tijd ook bijzonder geïnteresseerd in het fotografen. Tijdens zijn verblijf aan het Vierwaldstädter-meer (1886) maakte hij zeer opmerkelijke serie foto's van zichzelf en zijn gezin. Hij is trouwens een fascinerend model voor vele schilders onder zijn vrienden en bekenden geweest, om niet te spreken van de karikaturisten onder hen, voor wie hij natuurlijk een dankbaar object was.

In de monografie over Strindbergs schilderkunst staat een groot aantal brieven in facsimile afgedrukt. Hoe panisch en manisch hij soms kon zijn, zijn handschrift verandert nauwelijks. Het behoudt door alle jaren en alle stormen en crises heen zijn regelmatige, beheerste karakter. Lagercrantz zegt ervan:

> Strindberg schrijft zijn leven lang met de hand. Zijn schrift is vast en rustig en heel gemakkelijk te lezen. Er is een treffend contrast tussen zijn handschrift en de explosieve kracht van zijn gedachten en gevoelens. Zijn letters dragen zijn uitbarstingen met souvereine kalmte. Ze zijn onveranderlijke, maar niettemin levende gietvormen voor de lava, waaruit hij zijn kunst schiep... het vormen van de letters was een deel van het scheppingsproces en tevens de voorwaarde ervoor.



Fragment uit het artikel ‘Du Hasard dans la production artistique’ (1894).

Niet alleen eigentijdse schilders en karikaturisten kozen Strindberg tot model. Hedendaagse kunstenaars gebruiken zijn werken en zijn leven als materiaal voor eigen scheppingen. Dit geldt in de eerste plaats natuurlijk de regisseurs van Strindbergs drama's die - meer dan vroeger - vaak uitermate eigenmachtig omspringen met de oorspronkelijke teksten. Strindberg - anders dan Ibsen - gunde tijdens zijn leven acteurs en regisseurs grote vrijheid, hoewel hij met name in zijn brieven aan het Intima Teatern duidelijke richtlijnen aangaf. Ger Thijs' bewerking van *Dodendans I* en *II* tot één stuk was zo'n experiment, dat voortreffelijk uitviel, maar dat Strindberg zou accepteren dat de eenakter *De Sterkste* (Den starkare, 1888) door twee mannen werd gespeeld, lijkt me onwaarschijnlijk. Dürrenmatt's stuk *Play Strindberg* (1969) is een curieus voorbeeld van een variant op een thema van Strindberg, nl. diens *Dodendans*, beter gezegd een adaptatie. De ballet-

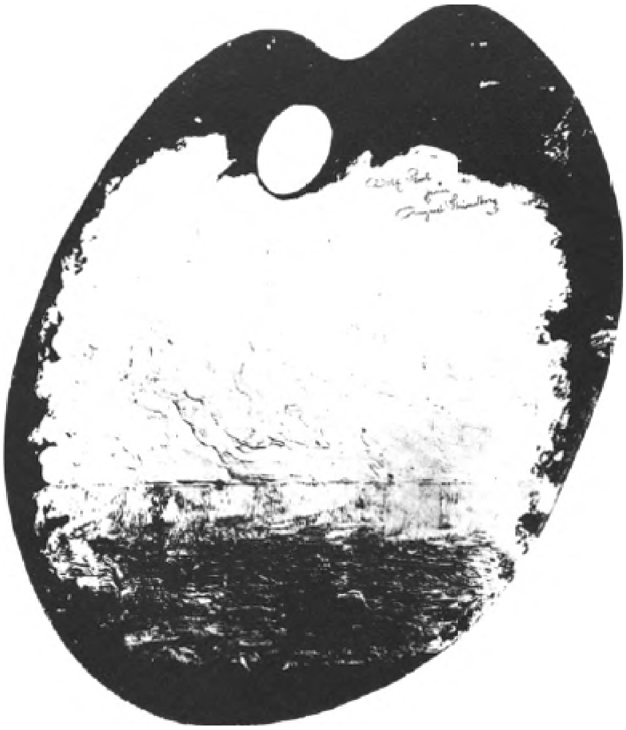
versie van *Freule Julie* van de Zweedse choreografe Birgit Cullberg behoort tot het wereldrepertoire. *De Kroonbruid* (Kronbruden, 1901), *De Vliegende Hollander* (Holländarn, 1902) en *Freule Julie* zijn tot opera bewerkt, resp. door Ture Rangström, Ingvar Lidholm en Antonio Bibalo. Een hele reeks romans en verhalen is herschapen tot televisiespel. Enkele episodes uit zijn leven zijn in handen van een handige Zweedse romanschrijver, Olle Söderström, tot vie romancée geworden. En op het ogenblik is men bezig aan de voorbereiding van een miljoenenverslindende televisieproduktie over zijn leven met Per Olov Enquist als scenarioschrijver en Bo Widerberg als regisseur.

Per Olov Enquist is trouwens de auteur van een Strindbergdrama getiteld *De nacht der tribaden* (1975). In Zweden en vele andere landen heeft het zeer veel succes geoogst, maar in de V.S. bv. is het als een baksteen gevallen. Ook in Nederland heeft men het op de planken kunnen zien. In het stuk wordt Strindberg ten tonele gevoerd samen met Siri von Essen, zijn eerste vrouw, haar vriendin Marie David (die in *De Apologie van een Gek* zo'n belangrijke rol speelt) en een jonge Deense acteur. Dit drietal repeteert onder het wakend oog van Strindberg een van diens eenakters (*De Sterkste*). Enquists stuk is naar zijn zeggen geïnspireerd door de huidige problematiek rondom het rollenpatroon der sexen. In tal van aspecten van het hedendaagse nieuw-feminisme vond hij punten van overeenkomst met de feministische beweging van de vorige eeuw, waarin Strindberg zo diep verstrikt raakte. Het is een sterk en knap geschreven stuk geworden, maar als ‘verklaring’ voor Strindbergs reactionaire houding als anti-feminist kan het onbedoeld tot grove misvattingen leiden bij een publiek, dat niets van Strindberg afweet. De intrige van het stuk is a-historisch. Het is dus noch de ‘werkelijke’ Strindberg, noch de ‘werkelijke’ Siri von Essen die we op het toneel zien, maar Enquists eigen psychologische interpretatie van hun psyche en van de ideologische achtergronden van hun beider conflict. Een Zweedse recensent schreef: ‘Enquist laat in dit stuk Strindberg een van zijn eigen “rollen” spelen’, een uitlating die eigenlijk aansluit bij Lagercrantz' opvatting, dat Strindbergs z.g. autobiografische figuren allen ‘rollen’ waren die hij speelde. Lagercrantz overigens verzette zich fel tegen het stuk van Enquist en meende dat deze Strindberg op een onaangename manier belachelijk maakte. Het stuk wekte een golf van debat.

Debat zal er blijven rondom de figuur en het werk van Strindberg. Zo was het tijdens zijn leven en zo is het ook nu nog. Daarom ook is het bijzonder interessant hoe het symposion 1981 zal verlopen, waar zoveel toneelregisseurs, literatuurwetenschappers, recensenten, acteurs en anderen, in het strijdperk zullen treden. De discussiethema's wijzen in de richting van veelzijdigheid. Tot mijn grote genoegen vinden we er het thema ‘humor bij Strindberg’ onder.

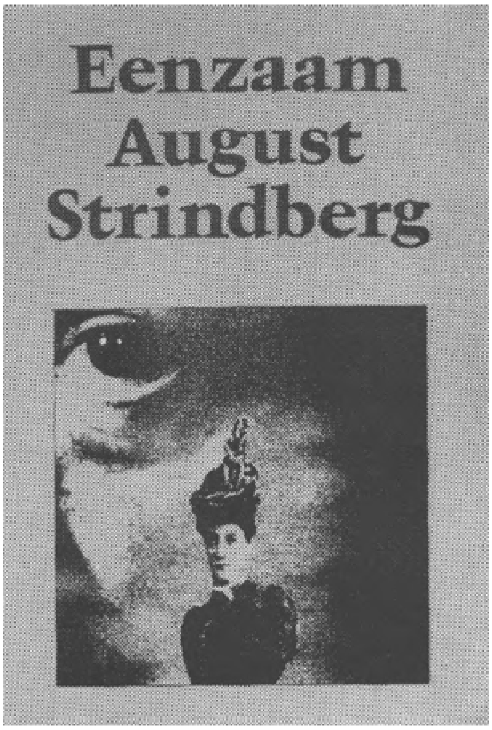
Hoewel Strindbergs humor bij voorkeur in de richting van satire en karikatuur gaat, ontbreekt de speelse variant geenszins en weet hij soms zelfs een Andersen-achtige toon te bereiken. Dat de moderne absurdisten zoals Ionesco en Adamov inspiratie bij hem vonden is niet minder kentekenend. De giftigste passages van bv. *Dodendans* kunnen onverwachts een humoristische kant vertonen, zij het dan dat het gewoonlijk een brok ‘zwarte’ humor is. Ook in een boek als *Inferno* kan opeens een droge zelfspot doorklinken. Romans als *De rode Kamer* en *De Indringer* (Hemsöborna) en bv. de eerste bundel huwelijksnovellen, maar ook zijn historische drama's en zijn eenakters zitten vol bevrijdende humor in het taalgebruik, de situaties en de persoonsbeschrijvingen, om maar te zwijgen van zijn polemische geschriften, waaronder Det nya Riket (1882) het hoogtepunt vormt. Aan het systematisch blootleggen van de vele schakeringen van Strindbergs humor is tot nu toe weinig

aandacht besteed. Het lijkt me waarschijnlijk dat niet-Zweden meer oog hebben voor juist dat facet van Strindbergs genie.



Een beschilderd palet door Strindberg (1893).

August Strindberg (1912).



Tekening: Peter Yvon de Vries.

In Nederland ligt er nog het een en ander te doen! Het vertalen van bv. de romans *I Havsbandet*, *Svarta Fanor* en *Taklagsöl* en een bundel historische novellen en sprookjes. Voorts de uitgave van *De Vader*, *Freule Julie*, *Naar Damaskus* en de complete kamerspelen. En natuurlijk het opvoeren van een historisch drama en een aantal eenakters. Ook een keuze uit het brievenmateriaal zou zeer welkom zijn, terwijl een studie over bv. de inzet van het toneelgezelschap Theater of van de televisie voor het werk van Strindberg een voortreffelijk studieobject voor een Scandinavist en/of theaterwetenschapper zou vormen.

Na-oorlogse nederlandse vertalingen:

Autobiografische fictie

De Zoon van een Dienstbode (De Arbeiderspers)
Tijd van Gisting (De Arbeiderspers)
Apologie van een Gek (Bruna, 2e druk: Loeb - met de titel Het Verweer van een gek -)
Inferno (De Arbeiderspers)
Eenzaam (Bruna, 2^{e} druk: Meulenhoff)
Het Klooster (Meulenhoff)
Uit Het occulte Dagboek (Meulenhoff)

Romans en verhalen

De Rode Kamer (Meulenhoff)
Huwelijksverhalen (De Arbeiderspers)
De Indringer (L.J. Veen)

De Zondebok (De Arbeiderspers; 2^e druk Spectrum)

Polemiek

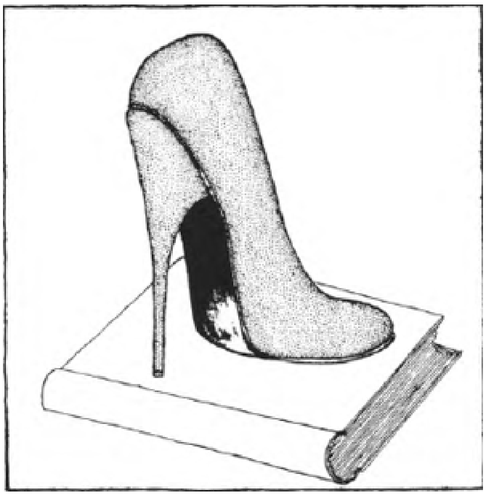
Een leesboek voor de lagere standen (Bruna)

Drama's

Droomspel; *Schuldeisers*; *Met Vuur spelen* (De Bezige Bij)
Dodendans 1; *Dodendans 2*; *Pasen* (De Bezige Bij)

Enige recente literatuur over Strindberg:

Eric O. Johannesson:
The novels of August Strindberg, *A Study in Theme and Structure.*
University of California Press.
Berkeley and Los Angeles 1968.
Guy Vogelweith:
Psychothéatre de Strindberg.
Editions Klinksieck, 1972. Paris.
Torsten Mätte Schmidt: (red).
Strindbergs mäleri
Allhems förlag. Malmö 1972.
Harry G. Carlsson:
Strindberg och myterna.
Författarförlaget. Stockholm 1979.
Olof Lagercrantz:
August Strindberg.
Wahlström & Widstrand. Stockholm 1979; Paperbackuitgave 1980; Duitse vertaling, Insel-Verslag 1980.
Olof Lagercrantz:
Eftertankar om Strindberg.
Författarförlaget. Stockholm 1980.
Fritz Paul:
August Strindberg.
Sammlung Metzler Band 178. Stuttgart 1979.



Tekening: Peter Yvon de Vries.

James Brockway
Engelse kroniek

'People say that life is the thing, but I prefer reading' (Logan Pearsall Smith)

A Month in the Country, de met de Guardianprijs bekroonde korte roman van J.L. Carr, waarover ik het in de laatste Kroniek had, zonder echter het boek te bespreken, was al in april van het vorig jaar verschenen. Hoewel ex-schoolhoofd Carr (66 jaar) gedurende de laatste jaren vier andere romans heeft geschreven, waarop verschillende Britse recensenten reeds enthousiast hadden gereageerd, was het enthousiasme in het geval van dit nieuwste boek vrij algemeen.

Norman Shrapnel, senior-recensent van het dagblad *The Guardian*, schreef aan het begin van zijn korte bespreking dat de situatie in de roman in de eerste paar bladzijden niet veelbelovend leek, maar toen hij het boek uit had, luidde zijn mening:

'J.L. Carr has written as telling a novel as any I have read this year or, I suspect, am likely to.' En Auberon Waugh schreef in de *Evening Standard* (Londen's enige avondblad, dat iedereen koopt om in de trein of bus naar huis te lezen): 'something which nobody should miss... a beautiful tale... and a profoundly affecting one.'

Volgens het oordeel van Shrapnel hoeft economisch schrijven niet per sé goed te zijn. Belangrijk in dit soort schrijven is niet wat gezegd wordt. Van belang is wat eigenlijk *niet* wordt gezegd; wat alleen maar gesuggereerd wordt. Hiermee heeft Shrapnel mijns inziens zijn vinger gelegd op de eigenschap van Carr's schrijven in dit boek, die alles doet vibreren, die aan alles een gloed verleent, zodat de lezer voelt dat hij van deze scenes en situaties altijd iets in de toekomst bij zich zal houden. Hier, door middel van Carr's schrijven, betreedt hij een wereld - en maakt hij een heerlijke zomer, lang geleden, in het jaar 1920, mee - die hij hoogstwaarschijnlijk nooit vergeten zal. Net zoals je de kleur van een japon die je moeder eens droeg, toen je kind was, nooit vergeet. Of de geur van alcohol en tabak van je vader. Glimpjes, korte flitsen, vleugjes laat Carr de lezer zien of voelen, waarvan de associaties echter onmeetbaar en soms onpeilbaar zijn. Men begrijpt waarom hij een paar regels van de dichter A.E. Housman aan het begin van zijn verhaal heeft geplaatst en waarom hij in de laatste regels weer op Housman terugkomt - niet alleen om de nostalgische sfeer en de stemming van zijn boek, maar ook omdat de verzen van Housman bij uitstek het soort poëzie voorstellen, waarin zeer veel gezegd wordt door het juist niet te zeggen.

Het impact van Carr's kleine roman is groot en dit is een geweldige prestatie, want de situatie in het boek lijkt inderdaad weinig om het lijf te hebben. Birkin, een jongeman, nog in de twintig, een soldaat met militaire dienst in Vlaanderen tijdens de Eerste Wereldoorlog achter de rug, arriveert uit Londen in een dorpje in Yorkshire, in het 'vijandige' Noorden van het land. Hij noemt Yorkshire 'enemy territory', omdat de mensen die hier wonen heel anders - veel ruwer en abrupter - zijn dan de mensen in het Zuiden.

Birkin is gekomen, om een Saksische muurschilderij van kunstzinnig en historisch belang in het Anglikaanse kerkje te Oxgodby van een dekkende laag kalk te bevrijden - hij is restaurateur van beroep. Zoals later blijkt is hij een toegewijde ambachtsman die zijn werk met zoveel kennis, liefde en enthousiasme verricht dat ook de lezer erdoor gefascineerd raakt.

Inderdaad - deze situatie is een weinig opwindende die zich moeilijk lijkt te lenen voor het opbouwen van een boeiende roman. Maar dit lukt Carr uitstekend, doordat Birkin een boeiende man is, en door al te korte glimpjes die de lezer langzamerhand

opvangt van hetgeen onder de oppervlakte aan de gang is: in Birkin zelf; in Moon, ook ex-militair maar dan ex-officier, die met archeologisch onderzoek in het dorp bezig is; en in het dorp zelf. Zoals Birkin leeft de lezer een maand lang (eigenlijk wat langer) met verschillende figuren uit dit dorp mee.

Er is bij voorbeeld de jonge dominee, die een nogal onsympathieke man van God lijkt te zijn: koud, geremd en autoritair. (Maar, zoals later blijkt, is ook zijn leven niet zonder problemen). Deze man heeft totaal geen gevoel voor kunst en vreest dat de muurschildering achter het altaar de aandacht van zijn toehoorders tijdens de preek zal afleiden - maar hij moet Birkin's opdracht toch goed vinden, anders verbeurt zijn kerkje een belangrijke schenking.

De dominee heeft een jonge, mooie vrouw, die hij blijkbaar onderschat en verwaarloost. Birkin echter heeft wel oog voor haar charme... en zij heeft ook oog voor hem en zij doet schuchtere pogingen om haar gevoelens aan hem kenbaar te maken. Birkin heeft echter al een vrouw, een prachtige vrouw, die haar greep op hem verstevigd heeft, door hem ontrouw te zijn en hem tijdelijk te verlaten. Hij raakt verliefd, maar gaat niet tot de aanval over.

Dit alles wordt uitermate economisch, gevoelig en suggestief aan de lezer meegedeeld. De sfeer van vergeefse liefde en gemiste kansen is zeer nauw verbonden aan die van de verzen van de geciteerde A.E. Housman (‘That is the land of lost content, / I see it shining plain, / The happy highways where I went / And cannot come again.’)

Housman's beroemde, met melancholie geladen verzen in *A Shropshire Lad* (1896), *Last Poems* (1922) en de posthume verzameling *More Poems* (1936) geven trouwens voor een zeer groot deel de sfeer aan in deze roman, de sfeer van idyllische zomers op het platteland en van hopeloze liefde... maar de keurige professor van Grieks Housman was - wat weinigen in die dagen goed beseften - homofiel, en Birkin in Carr's roman, als hij verneemt dat zijn nieuwe vriend Moon dat ook is, kan deze kennis maar moeilijk verwerken.

Een sfeer van nostalgie is echter maar één facet - al zij het een overheersende - van Carr's boek. Een andere is de realistische, levendige en soms heel amusante beschrijving van andere bewoners van Oxgodby en met name het Ellerbeckgezin. Deze mensen zijn ‘Wesleyan Methodists’, rivalen dus van dominee Keach en zijn Anglikaanse kerk, en zij vertonen aan Birkin, die

op zijn steiger in de kerk moet leven en slapen, een hartelijkheid, die de Anglikaanse 'servant of God' ten enenmale mist. Birkin is vaak gast aan hun tafel en helpt ze ook door als amateur les te geven op hun Zondagsschool.

Ian McEwan.

Martin Amis.

Door deze zomer op het platteland door te brengen en met zijn prettige maar heel slecht betaalde opdracht, hoopt Birkin van de nachtmerrie van de oorlog in de loopgraven van Vlaanderen en zijn verdriet over de ontrouw van zijn vrouw Vinny te worden bevrijd. En vooral omdat hij extrovert is, lukt dit ook - zover dat mogelijk is. Er zijn prachtige passages in de roman waarin hij zijn werk beschrijft en andere waarin hij beelden van het leven op het platteland in de zomer tekent. Zoals, bij voorbeeld, de volgende:

> There was so much time that marvellous summer. Day after day, mist rose from the meadow as the sky lightened and hedges, barns and woods took shape until, at last, the long curving back of the hills lifted away form the Plain. It was a sort of stage-magic (...) I had a feeling of immense content and, if I thought at all, it was that I'd like this to go on and on, no-one going, no-one coming, autumn and winter always loitering just round the corner, summer's ripeness lasting for ever, nothing disturbing the even tenor of my way...

Hoewel Birkin een praktisch-denkend en verstandig mens is en geen dromer, beseft hij in de laatste regels van het boek wat deze maand op het land voor hem heeft betekend. Voordat hij vertrekt, is het alsof zijn gevoelens voor een poosje verdoofd zijn, maar dit gaat over en dan schrijft hij:

> I knew that, whatever else had befallen me during those few weeks in the country, I had lived with a very great artist, my secret sharer (toespeling op Conrad) of the long hours I'd laboured in the half-light above the arch. So I turned and climbed the ladder for a last look. And, standing before the great spread of colour, I felt the old tingling excitement and a sureness that the time would come when some stranger would stand there too and understand. It would be like someone who (...) looking to the Clee Hills (Housman-land), reflects that Housman had stood also in that place, regretting his land of lost content. And, at such a time, for a few of us there will always be a tugging at the heart - knowing a precious moment had gone and we not there.

Ik heb het, naar ik hoop, al duidelijk gemaakt: dat deze roman van J.L. Carr vol echo's is. Er zijn telkens weer kleine, gevoelige toespelingen op literatuur en kunst. De naam ‘Birkin’ bij voorbeeld is ook de naam van de hoofdfiguur van *Women in Love*, de grote roman van D.H. Lawrence die in hetzelfde jaar als de handeling in Carr's roman - 1920 - werd uitgegeven - en *die* Birkin stelt Lawrence zelf voor. Toespelingen op Conrad en Housman heb ik reeds genoemd en zo zijn er veel meer. Elke toespeling of elk citaat heeft haar eigen, delikate funktie in het geheel.

Lang niet alles is idyllisch of perfekt in de wereld van Oxgodby anno 1920, maar het valt niet te ontkennen dat de sfeer die Birkin in zijn herinneringen oproept wel een *romantische* sfeer is, van de misschien mythische zomers van weleer, toen de zon aldoor scheen en de lucht steeds blauw was en de weg niet de ‘motorway’ maar nog steeds de ‘horseroad’ heette. Een laatste citaat:

> Ah those days... for many years afterwards their happiness haunted me. Sometimes, listening to music, I drift back and nothing has changed. The long end of summer. Day after day of warm weather, voices calling as night came on and lighted windows pricked the darkness and, at day-break, the murmur of corn and the warm smell of fields ripe for harvest. And being young.

Niet dit alleen maar ook de algehele conceptie en uitwerking van Carr's boek is een voorbeeld van magnifiek gevoelig en scheppend schrijven.

Om te eindigen, wat korte berichten. Drie televisiespelen van Ian McEwan zijn in februari door uitgever Jonathan Cape onder de titel *The Imitation Game* gebundeld. Het derde spel werd onder deze titel in 1980 al door de VPRO in Nederland voor de televisie uitgezonden.

Van Caroline Blackwood, weduwe van de beroemdste Amerikaanse dichter van de laatste kwart eeuw, Robert Lowell, is een derde roman *The Fate of Mary Rose* verschenen en gisteravond (ik schrijf dit in maart) heel inadekwaat over de Britse radio, in het dagelijkse kunstprogramma *Kaleidoscope*, besproken.

De roman, in de ik-vorm geschreven, groeit uit tot een psychologische nachtmerrie en is op minstens twee niveaus heel spannend. Caroline Blackwood heeft al in *The Stepdaughter* en *Great Granny Webster* laten zien hoe meedogenloos en effektief zij haar scherp ontleedmes weet te hanteren om wantoestanden binnen een gezin bloot te leggen - de geestelijke verwaarlozing, bij voorbeeld, van het ongewenste kind.

Nu, in *The Fate of Mary Rose*, laat zij een intellektueel, een historicus, aan het woord. Hij vertelt het verhaal van de helse toestand in zijn akelige huwelijk (hij woont apart van zijn vrouw en dochtertje), nadat een kind uit de buurt waar zijn gezin woont, vermoord wordt. De psychologische explosie die hierdoor wordt veroorzaakt, leidt tot een situatie waarin hijzelf van deze moord wordt verdacht - een situatie die hij eigenlijk, zoals Caroline Blackwood heel subtiel laat zien, aan zijn eigen grenzeloze egoïsme te danken heeft.

Met een bijna duivelse geslepenheid laat de schrijfster haar verteller een vernietigend portret van zichzelf tekenen als een aartsegoïst, zonder dat de man dit zelf beseft. Caroline Blackwood, die met Alice Thomas Ellis (Anna Haycraft, een van de directeuren van de uitgeverij Duckworth) bevriend is - zij hebben onlangs een heel bijzonder kookboek samengesteld - geeft in deze roman blijk van een Ellis-achtig soort kritiek op verschillende Britse toestanden - zoals, bij voorbeeld, het steriele leven in een keurig forensendorp. Haar roman is uitzonderlijk scherp en intelligent geschreven en is geslaagd zowel door de psychologische analyse als door het thriller-element. Van dezelfde uitgeverij (Cape) is de vierde roman van Martin Amis verschenen. Amis, zoon van Kingsley, is tegenwoordig een van de prominentste jongere figuren van de Londense literaire scene, naast auteurs als Ian McEwan en Melvyn Bragg. In zijn eerste roman *The Rachel Papers*, schreef hij opgewonden en gewaagd over tiener-seks. Zijn tweede roman, *Dead Babies*, was alweer met seks verzadigd - een akelig exposé van geperverteerde, liefdeloze seksuitingen, dat de meeste lezers niet konden verteren. In zijn derde, *Success*, van drie jaar geleden, vormden de seksuele prestaties (of non-prestaties) van de twee jonge hoofdfiguren (aspekten van dezelfde mens?) alweer de hoofdzaak, en nu, in *Other People - A Mystery Story* plonst hij zijn hoofdfiguur Mary,

die blijkbaar aan amnesie lijdt, direkt in een reeks geweldadige en uiterst onaangename seksuele avonturen, die voor de vrouw zeer vernederend zijn. Hierna wordt de roman interessanter... en geheimzinniger. Er is hier iets heel erg ongewoons aan de hand. Daar ik op het ogenblik de nieuwe roman nog niet uit heb, kan ik me er nog geen oordeel over vormen. Wat ik wel wat onplezierig vind, is de zeer sterke neiging bij Amis om door originaliteit en overdreven seks op te vallen. Daar echter zijn schrijven ook van grote intelligentie getuigt, voelt de recensent (en de lezer) zich gedwongen, hierachter naar iets belangrijkers te zoeken.

Caroline Blackwood (tekening: Lucien Freud, 1952).

J.L. Carr: *A Month in the Country.* Harvester Press, Brighton. 1980. 111 blz.
Caroline Blackwood: *The Fate of Mary Rose.* Jonathan Cape, London, 1981, 206 blz.
Ian McEwan: *The Imitation Game.* Cape, London, 1981. 176 blz.
Martin Amis: *Other People - A Mystery Story.* Cape, London. 1981. 224 blz.

[Nummer 87]

Jaap T. Harskamp

Het fin de siècle
Een interpretatie

> ‘Je suis l'Empire à la fin de la décadence.’
> (Verlaine. ‘Langueur’.)

1. Finaliteitsverwachtingen

Eén van de merkwaardigste romans in de moderne Nederlandse literatuur is Bordewijk's *Rood Paleis.* Deze roman waaraan de auteur de ondertitel ‘Ondergang van een eeuw’ verleende verscheen in 1936, het verhaal is gesitueerd in 1913 en het hoofdthema van de roman betreft het fin de siècle. Op talloze manieren heeft Bordewijk de kwaal der eeuw (een variant op het ‘mal du siècle’) pogen te omschrijven. Het fin de siècle kenmerkte zich door apathie en lusteloosheid. ‘Moe waren we zonder gewerkt te hebben, moe zijn we nog, dezelfde futlooze leeghoofdige ploertjes, - zonder gewerkt te hebben’, aldus spreekt één van de hoofdfiguren in de roman, Henri Leroy, in januari 1913 terugziende naar de jaren rond de eeuwwisseling. En elders: ‘Wij hebben het sterven gemaakt tot het hoogtepunt van ons leven’. De beide hoofdfiguren Henri Leroy en Tijs Herdigein waren in 1873 en 1872 geboren en aldus opgevoed in de idee van het fin de siècle. De eerste te futloos tot werk, de tweede impotent.

Op deze wijze typeerde Bordewijk de ondergangssfeer die het fin de siècle heeft gekenmerkt. Een andere opmerkelijke uitspraak van Leroy luidt dat ‘al dertien jaar sleept het fin de siècle zijn wezenloos bestaan voort’. Het interessante van deze uitspraak is dat Bordewijk die sfeer die ik in dit essay wederom zal pogen op te roepen, niet tot de enkele jaren rondom de eeuwwende heeft willen beperken. Diezelfde geestesgesteldheid zou zich tot de Eerste Wereldoorlog in het Europese denken gehandhaafd hebben. Ik stem daar in vele opzichten mee in en zou zelfs nog verder willen gaan. Met name in de Nederlandse literatuur vond het fin de siècle zo'n twintig tot dertig jaar later plaats dan in Frankrijk bijvoorbeeld, maar ook elders in Europa blijven tal van vraagstukken die rond 1900 ter sprake werden gebracht de geesten bezighouden.

Eén van de uitgangspunten van dit essay is dan ook dat de jaren negentig allerminst een epoche in de moderne cultuurgeschiedenis vormen, een punt van omslag of een breukvlak. In tegendeel, deze opmerkelijke jaren maken een integraal onderdeel uit van het modernisme zoals dat zich ontwikkelde in het Europese denken van de vroege negentiende eeuw en het denken van de twintigste eeuw doordrong. Hoe meer ik mij verdiepte in de cultuurgeschiedenis van de negentiende eeuw, hoe meer ik mij bewust werd van de *continuiteit* in de beweging van de Romantiek naar de eerste decennia van onze eeuw. Het fin de siècle is in zoverre een uitzonderlijke periode dat vele modernistische tendensen en fenomenen zich in die jaren extremer vorm manifesteerden.

Men moet zich niet te snel laten misleiden door de talloze uitroepen rond de eeuwwisseling dat het einde nabij zou zijn. Vooral in de Franse literatuur was het in die tijd een gemeenplaats geworden om de staat van de Europese beschaving

te vergelijken met die van het in verval geraakte Rome. Die vergelijking treft men al vroeg in de negentiende eeuw.

De term 'décadence' raakte in omloop na de publikatie van Montesquieu's *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). Gedurende de achttiende eeuw echter blijft het gebruik van de term uitsluitend verbonden met de geschiedenis van het Romeinse Rijk.

In de negentiende eeuw was de befaamde criticus en groot tegenstander van de romantici Désiré Nisard een van de eersten die in zijn *Etudes de moeurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence* (1834) de eigen tijd zou vergelijken met het uiteenvallende Rome (zie vooral deel II, pp. 309-322). Mede door de chaotische politieke en culturele ontwikkelingen in het Frankrijk van de negentiende eeuw kreeg het idee van decadentie een steeds grotere aantrekkingskracht en na 1871 ontwikkelde de term zich tot een stopwoord dat men telkenmale weer tegenkomt.

Dit idee zou het belangrijkste (zo niet enige) thema worden waarop de kunstenaars van de school der Decadenten bleven hameren. Maurice Barrès kritiseerde zijn tijdgenoten in de *Taches d'encre* (nr. 2, p. 36) voor een ware 'culte du décadent'. De valsheid en ongegrondheid van de vergelijking is overigens op overtuigende wijze aangetoond door Koenraad W. Swart.[1.]

Het finaliteitsgevoel is natuurlijk vaak in de geschiedenis uitgedrukt, maar vóór de negentiende eeuw - als wij afzien van de Klassieke denkers - baseerde men die vrees altijd op bijbelse interpretaties. In de moderne geschiedenis verdwijnt dat element grotendeels. De mens heeft zijn lot in eigen hand genomen en weet daar maar slecht raad mee. Na het falen van de Franse Revolutie werden de grootse verwachtingen van bevrijdende verbetering van de menselijke conditie op ruwe wijze vertrapt. De teleurgestelde generatie van romantici stelde tegenover het filister-denkbeeld van de Vooruitgang het thema van Decadentie. Het woord *desillusie* zoals dat in de negentiende eeuw werd begrepen, bestond voor de Revolutie nog niet observeerde Alexander Herzen in zijn memoires.

Cultuurfilosofie is sindsdien cultuurkritiek geworden. Vele denkers zijn op zoek gegaan naar een Verloren Paradijs. In Klassieke Oudheid, Middeleeuwen of Renaissance meende men fasen van eenheid te herkennen die in latere periode uiteengevallen en versplinterd zouden zijn. Anderen stelden het beschavingsproces zelf verantwoordelijk voor de corruptie van de mens. Vooral Freud ontwikkelde deze gedachte in zijn pessimistische studie over *Das Unbehagen in der Kultur*, maar het thema zelf is te herleiden tot de vroege Romantiek.

De verheerlijking van de wilde, het nog onbedorven individu, kwam bovenal tot uitdrukking nadat de wonderlijke geschiedenis van die beroemde vondeling Kaspar Hauser, Europese bekendheid had gekregen. Kaspar Hauser (30 april 1812? - 17 december 1833) vertoonde zich voor het eerst op 26 mei 1828 nabij Neurenberg. Hij kon nauwelijks lopen of praten en was volkomen vervreemd van iedere vorm van cultuurleven. Tal van opvoedkundigen hebben zich toen met het vreemde geval beziggehouden. Kaspar echter werd onder onopgehelderde

omstandigheden vermoord. Men is het er nog steeds niet over eens of hij een bedrieger is geweest of wel de zoon van groothertog Karel van Baden en Stéphane de Beauharnais.

De niet meer te achterhalen historische feiten echter doen nauwelijks ter zake. De geromantiseerde geschiedenis trok al direct Europese aandacht na Paul Johann Anselm von Feuerbach's verslag over *Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen* (1832). In 1834 reeds telde dit werk in Engelse vertaling drie edities. In 1908 schreef Jakob Wasserman zijn grote roman over de vondeling en in 1925 publiceerde Klaus Mann zijn Kaspar Hauser legenden. Nog steeds blijken cultuurcritici de geschiedenis van de vondeling te willen interpreteren.

Rond de eeuwwisseling gaat de kunstenaar zijn eigen positie vergelijken met die van Kaspar Hauser. De kunstenaar als kinderlijk-vervreemde maar onbedorven eenling temidden van een razende en rottende stadscultuur, waar zijn schreeuw van wanhoop wordt overstemd door het geraas van de voortjakkerende massa. Paul Verlaine is door sommige critici de ‘Kaspar Hauser van de straat’ genoemd. Verlaine had zelf uit de gevangenis van Petits-Carmes het lied van ‘Gaspard Hauser’ geschreven (‘Je suis venu, calme orphelin,’), opgenomen in de bundel *Sagesse* (1881). En in de *Mémoires d'un veuf* (1886) schreef Verlaine een ‘Scénario pour ballet’ gebaseerd op de geschiedenis van de vondeling.

Hoezeer deze geschiedenis de literatuur heeft doordrongen, blijkt bijvoorbeeld uit een in 1927 gepubliceerde bibliografie over het onderwerp waarin meer dan duizend verwijzingen zijn opgenomen.[2.]

In de Nederlandse dichtkunst wijdde Jan Veth een sonnet aan ‘Caspar Hauser’ geplaatst in de zeldzame bundel *De zwerver spreekt en andere gedichten* (1920). Van deze bundel, ingeleid door Willem Kloos, zijn slechts 300 exemplaren gedrukt. Toen ik dit werk in de British Library in handen kreeg, bleek dat de bundel nog nooit eerder was ingezien. Op mijn verzoek aan één van de stafleden om de bladen open te snijden, toonde hij zich uiterst onwillig. Hij wees mij op de zeldzaamheid van het werkje. Ik herinnerde de boekenbewaker aan het feit dat dit werk gepubliceerd was om gelezen te worden. Hij zwichtte voor dit argument en nadat hij voorzichtig en omslachtig de bladen had losgesneden, kwam ik op bladzijde 36 voor het eerst in contact met de Kaspar Hauser van Jan Veth. Het sonnet luidt alsvolgt:

> ‘Vraag niet van waar ik wanklend ben gekomen,
> Zoek niet den zigzag mijner wanhoopstreden;
> Zwervend ben ik zòò lang, zòò ver geschreden,
> Zòò zwart omzwermd door wervlende fantomen!
>
> Ik heb aan wee van wild verwezen droomen
> Tè maatloos veel, tè martlend fel geleden...
> Laat nu dit vloekbre weten van 't verleden
> Zacht uit mijn heugnis worden weggenomen.
>
> Ik hoorde van vèr nog stemmen dreigend suizen,
> 'k Proef nòg de kerkerlucht van donkre huizen,
> 'k Voel nòg de keetnen, mij wreed aangeleid.
>
> En 't eenige, wat mijn ziel ooit kan bevrijden,
> Is los te glijden uit den band der tijden,
> Door wenschloos leven in vergetelheid.’

Jan Veth die in zijn kunstbeschouwingen zo dikwijls ten aanval was getrokken tegen de ‘verwijfde artistiekerigheid’ van de kunst, pleitend voor een ‘mannelijk en gestaald’

kunstenaarschap, heeft toch ook die tijden gekend van ‘melankolie, smart en zielestrijd’ (die Richard Roland Holst als de attributen van het moderne kunstenaarschap zag). De bittere en schokkende ervaring van de Eerste Wereldoorlog en het drukkend besef van Europese zelfvernietiging waren daar ongetwijfeld mede verantwoordelijk voor. De barbaarse zijde van de beschaving had zich in alle wreedheid gemanifesteerd. Voor Kaspar Hauser, de zuivere en onbedorven geest, bleek geen plaats in die wereld.

Het besef van een ‘verloren dimensie’ in de moderne cultuur vindt men in tal van variaties verwoord (men zou dit als een van de grote modernistische literaire thema's kunnen aanwijzen). Sommige auteurs hebben verwezen naar de jaren voor de Eerste Wereldoorlog niet als die periode van ondergang die men tijdens het fin de siècle had voorspeld en zoals Bordewijk die interpreteerde, maar juist als een verloren tijdperk van voorspoed en geluk. De historicus Friedrich Meinecke bijvoorbeeld woonde op 8 november 1914 samen met zijn echtgenote een uitvoering bij van de vijfde symfonie van Beethoven. Op de terugweg naar huis, wandelend door de stille straten van een slapend stadje, besefte hij: ‘Wir haben die letzten Klänge einer untergehenden schöneren Welt eben gehört’.[3.]

Osbert Sitwell schrijft in zijn autobiografie over diezelfde periode: ‘Never had Europe been so prosperous and gay’.[4.] En in 1971 merkte George Steiner op dat nog velen in leven zijn die de winter van de latere twintigste eeuw kunnen stellen tegenover de wolkenloze zomer van het tijdperk voor 1914. Zij herinneren zich die tijd als ‘more civil, more confident, more humanely articulate than they have known since.’[5.]

Het gevoel van een naderend of een reeds voltrokken einde, ‘the sense of an ending’, is sinds de Franse Revolutie niet meer uit ons denken verbannen. Wij naderen een nieuwe eeuwwende en tegen de achtergrond van groeiende problemen in de wereld en een voortgaande verzwakking van de positie van het westen in de wereld, zullen opnieuw de galmende stemmen van de Profeten van Doem en Ondergang gehoord gaan worden. Dit essay ter voorbereiding.

2. Gezondheid of decadentie van de cultuur

> ‘Wie es nun mit unserer Zeit in Hinsicht auf Gesund- und Kranksein steht, wer wäre Arzt genug, das zu wissen!’
> (Nietzsche. *Schopenhauer als Erzieher.*)

De term fin de siècle is één van die fascinerende begrippen in de moderne cultuurgeschiedenis. Enerzijds hangt er - zoals Jan Romein het uitdrukt - een geur van herfsttij om die jaren, een gevoel van einde en verval (het woord decadentie is ten nauwste verbonden met het denkbeeld van de fin de siècle); en anderzijds heeft men de jaren voor de eeuwwisseling aangeduid als de ‘gay nineties’ en ‘la belle époque’, jaren waarin de bourgeoisie naar luxe en comfort streefde en kunstenaars koortsachtig naar het nieuwe, oorspronkelijke en authentieke zochten. De laatste decade van de negentiende eeuw heeft haarzelf de benaming van fin de siècle toegekend. In deze benaming klinkt zowel de trots door van een fase van hoogste cultuurontwikkeling in de geschiedenis van de mensheid als het traumatisch voorgevoel van het naderend einde van een overgeraffineerde en verfijnde beschaving.

In een recent essay (BZZLLETIN 86) noemde ik het tijdperk van het modernisme (en dat omvat het fin de siècle) zowel een ‘Age of Anxiety’ als een ‘Age of Affirmation’,[6.] een periode waarin vele denkers en kunstenaars zich angstig en

kritisch toonden tegenover de ontwikkelingen van de cultuur binnen een geïndustrialiseerde samenleving maar ook een periode waarin kunstenaars de geweldige mogelijkheden aangrepen die technische en wetenschappelijke vernieuwingen hen boden. Voor de eersten betekenden die verbazingwekkende technisch wetenschappelijke vorderingen slechts doem: het begin van het einde; voor de laatsten betekenden deze slechts bloei: het einde van het begin. Beide visies zijn onverbrekelijk verbonden met de culturele ontwikkelingen sinds de negentiende eeuw.

De tegenstelling van 'décadence - gezondheid' vindt men

onder andere in het kritische werk van Menno ter Braak, met name in de passages waar hij pleit voor een beter begrip van het werk en denken van Friedrich Nietzsche.[7.]
In dit essay zal ik mij voornamelijk bezighouden met de diagnose van het ziektebeeld van de Europese cultuur zoals die door diverse denkers gesteld werd. Laten wij ons eerst echter concentreren op een tweetal fenomenen binnen de cultuur waaruit de 'doktoren' verschillende conclusies trokken en waarin men de botsing tussen decadentie en gezondheid weerspiegeld vindt. Het eerste fenomeen betreft de industriële wereldexposities zoals die sinds 1851 in Europa plaatsvonden en het tweede de gigantische verspreiding van nieuws en kennis door de snelle opkomst van kranten- en uitgeversbedrijf.

Het jaar 1900: bleek toen niet de kracht van de cultuur uit de grootse wereldexpositie die in Parijs was ingericht? Bleek daar niet het ongelijk van al die profeten van doem en ondergang? Bleek niet op overtuigende wijze dat de combinatie van wetenschap, techniek en industrie tot ongekende hoogte was gestegen?

De gedachte van een internationale tentoonstelling waar de volkeren elkaar zouden ontmoeten en leren begrijpen hetgeen de vrede in de wereld ten goede zou komen, was voor het eerst tot werkelijkheid gebracht in Londen in 1851. Voor 'The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations' werd daartoe het befaamde, later helaas afgebrande, Chrystal Palace gebouwd. Toen al hadden zeer vele bezoekers de ogen uitgekeken naar de fabelachtige technische ontwikkelingen die tot stand waren gebracht. Vooruitgang, dat was het woord 'en vogue'.

Zeker, ook in 1851 waren daar reeds critici die waarschuwend de vinger opstaken. Carlyle bijvoorbeeld veroordeelde het feest der materie als de 'Wind - dust - ry of All Nations involving everything in one inane tornado... Such a sanhedrin of windy fools from all countries of the Globe were surely never gathered in one city before'.[8.]

In 1889 verstomde Parijs de wereld met de Eiffeltoren die ter gelegenheid van de expositie gebouwd was. Een gigantisch succes. Maar opnieuw lieten de mopperaars zich horen. Die wanstaltige toren, schreef Louis Vilatte in het tijdschrift Le Décadent van 1 februari 1889, 'restera comme un colossal échantillon de la bêtisse contemporaine'.

De expositie van 1900 echter overtrof al de (tien) andere wereldtentoonstellingen die tot op dat moment waren georganiseerd. In het feestelijk verlichte Parijs bleek opnieuw dat de westerse naties met forse schreden vooruit marcheerden. Voor het eerst werd er op geraffineerde wijze op grote schaal met electriciteit gespeeld. Zoals Romein zo mooi schrijft 'licht en kracht zowel als zinnebeeld van de vervulde wensdroom der westerse volken als voor hun nog hoopvollere verwachting voor de toekomst; licht en kracht als symbool in één woord van de vooruitgang.'[9.]

Wat was er intussen overgebleven van het vredesideaal dat in 1851 zo duidelijk bij de organisatie van het industrieel festijn was uitgesproken? In 1870 waren Duitsland en Frankrijk in bittere oorlog verwikkeld geraakt. In zijn essay 'Autocracy and War' (1905) stond Joseph Conrad stil bij die idealen die toen waren uitgesproken in Londen en het oorlogsgeweld dat negentien jaar later uitbrak. Binnen enkele dagen, schrijft Conrad, verdwenen al die hoopvolle theoretische manifesten in de prullebak van het idealisme en een 'swift disenchantement overtook the incredible infatuation which could put its trust in the peaceful nature of industrial and commercial competition'.[10.]

In 1900 beleefde Europa het grootste industrieel - commercieel feest ooit gevierd. Slechts weinigen voelden de op handen zijnde dreiging, slechts weinigen protesteerden tegen deze massale verheerlijking van het materiële. Veertien jaar

later zouden de vruchten van de technische vooruitgang worden misbruikt in een van de meest vernietigende oorlogen in de geschiedenis van de mensheid. Daarin ligt nu eenmaal de dialektiek van iedere vorm van vooruitgang: het goede kan op ieder moment ten kwade worden aangewend.

Door een complex van factoren (het groeiend internationaal verkeer, later de instelling van de leerplicht en de uitbreiding van het kiesrecht), ontstond er in Europa een ware honger naar kennis en informatie. In razend tempo ontwikkelde het uitgeven van kranten, tijdschriften en boeken zich tot een gigantisch bedrijf waarin grote sommen geld werd gestoken om dure apparatuur aan te schaffen en voortdurend te vernieuwen om nog sneller de steeds stijgende oplagen te kunnen drukken.

Met de bewustwording van de massa stijgt ook de macht van de journalist: de pers wordt een invloed van betekenis in het maatschappelijk leven. Opnieuw hier die botsing tussen twee werelden: wat de een als een intellectueel groeiproces signaleerde, werd door de ander als een gevaarlijke tendens naar vervlakking gezien.

De explosieve ontwikkeling van de pers is vanaf het begin begeleid geweest door kritiek op haar als negatief beschouwde invloed op het maatschappelijk gebeuren. Reeds in een brief van 1756 prees Grimm de *Conseils à un journaliste* van Voltaire, maar hij merkte daarnaast op dat de beste raad die een schrijver kon opvolgen was om het schrijven voor kranten of tijdschriften te vermijden.[11.]

In 1824 richtte Goethe zich in één van zijn gesprekken met Eckermann tegen de manie van de nieuwsjagerij (een *ongezonde* ontwikkeling volgens Goethe) en hij benadrukte de noodzaak voor een denkend mens zich daarvan te isoleren.[12.] De macht van de pers is zodanig schreef J. Laisné in een studie over *La physiologie de la presse* (1841), dat politici bevreesd knielen voor haar verpletterende invloed.[13.] En Kierkegaard waarschuwde in zijn dagboek van 1854 dat indien hij vader geweest zou zijn van een verleide dochter, hij haar niet als verloren beschouwde; mocht echter zijn zoon een loopbaan als journalist verkiezen, dan zou hij hem voorgoed verstoten.[14.]

Men kan zo doorgaan; Sainte-Beuve, Schopenhauer, de gebroeders De Goncourt, Burckhardt, Flaubert in de negentiende eeuw; Valéry, Mumford, Ortega y Gasset en vele anderen in de twintigste eeuw hebben zich verzet tegen of waarschuwden voor de dominerende, misleidende en vaak vulgariserende invloed van de pers. Een opvatting wellicht het aardigst uitgedrukt door Barbey d'Aurevilly in zijn *Pensées détachées* (1889) toen hij uitriep: Kranten! ‘les chemins de fer de mensonge’, de treinen van de leugen.[15.]

Dit alles neemt niet weg dat ondanks de felle kritiek op de pers (mede uit angst dat de krant het boek zou verdringen) de negentiende eeuw een ongelooflijke variatie aan informatie heeft gekend. Stellig, informatie is geen kennis en kennis geen wijsheid. Of, zoals T.S. Eliot in de ‘Choruses from the Rock’ vraagt: ‘Where is the knowledge we have lost in information?’.

En toch, de informatie was gehaast misschien, stellig gekleurd, misleidend wellicht, misplaatst vaak, maar anderzijds rijk, onafhankelijk en gevarieerd. In een tijdperk waarin een betreurenswaardige concentratie van de nieuwsvoorziening plaatsvindt (dit fragment is geschreven op de dag dat een Australische krantenmagnaat The Times heeft opgekocht), kan men slechts met fragment met afgunst terugzien naar het geweldige enthousiasme waarmee onafhankelijke geesten bereid bleken het (financiële) waagstuk van een krant of tijdschrift te ondernemen.

Een meer recente aanval op de gehaaste en oppervlakkige oordelen die dagelijks door journalisten worden neergeschreven waardoor zij een misleidende invloed op de publieke opinie zouden uitoefenen, werd enkele jaren geleden door Solzjenitsyn uitgesproken in een somber-kritische rede in New York. De spreker maakte daarin tal van toespelingen op een naderend einde van de westerse cultuur.[16.] Het

‘enthousiasme’ waarmee deze rede in bepaalde kringen werd ontvangen, met name in Engeland, heeft mij mede tot het schrijven van dit essay aangezet.

Publieke opinie: de opkomst van de term loopt parallel

met de groei van de pers. Het vroegste gebruik van de term mij bekend dateert van 23 maart 1801 in een brief van Coleridge.[17.] Daarna stijgt - vooral in het Engelse denken, maar daar niet alleen - de stroom van waarschuwingen tegen de gevaarlijke tendens dat de publieke opinie de beslissingen van regeringen zou gaan reguleren 'as the weathercock... by the wind'.[18.]

John Stuart Mill, Thomas Carlyle, William Hazlitt, Benjamin Disraeli, Oscar Wilde, Samuel Butler, Bernard Shaw, Bertand Russell - als wij ons beperken tot de Engelse denkers -, zij allen verhieven de stem tegen de onberekenbare en onbetrouwbare maar dictatoriale macht van de publieke opinie. Een lijn van denken die opnieuw werd opgenomen door Popper in zijn essay 'Public Opinion and the Liberal Principles', waarin deze tot de conclusie komt dat de publieke opinie een '*irresponsible form of power*' is en daardoor vijandig aan het liberale denken. De grote en belangrijke beslissingen schijnen immers vrijwel altijd tegen de publieke opinie in te druisen.

De angst dat de krant het boek zou verdringen - een vrees onder andere door de gebroeders De Goncourt in hun dagboek uitgesproken,[19.] is ongegrond gebleken. Al in de negentiende eeuw begon de productie van het boek te bloeien als nooit tevoren, zozeer zelfs dat men van een artistieke overproductie kan spreken hetgeen vele schrijvers in een uiterst moeilijke financiële positie dwong en vele van de meest blijvende kunstwerken zijn tot stand gekomen in de één of andere uithoek van de samenleving.

Ook de geweldige uitbreiding van het lezend publiek stimuleerde sommige denkers tot grootse en gezonde toekomstverwachtingen, terwijl anderen de vloed van literatuur met sombere gevoelens trachtten te verwerken.

Victor Hugo, in zijn studie over *William Shakespeare* (1864), stelde zich een samenleving voor waarin mede door de mechanisatie van de industrie de vrije tijd van het individu zou toenemen. Hij verwachtte dat die vrije uren besteed zouden worden aan intellectuele bezigheden, vooral aan lezen. In de retorische termen die zijn stijl kenmerken, roept Hugo uit dat de dag zal komen waarop de toppen van het menselijk denken, eeuwenlang slechts door een elite bestegen, bereikt zullen worden door een massa van enthousiasten die bij Lucretius, Dante en Shakespeare hun geestelijk voedsel gaan zoeken.[20.]

Eenzelfde gedachte wordt uitgesproken door de 'ik' figuur, een landschapschilder, in Tsjechow's verhaal 'Het huis met de loggia' (1896). Deze figuur richt zich daar tegen de verlichte denkster Lida Woltsjaninow die vecht voor de bouw van ziekenhuizen, scholen en bibliotheken om het lot van de bevolking te verbeteren. Naar zijn idee echter dient men de mens te bevrijden van de zware lichamelijke arbeid. De roeping van ieder mens ligt in geestelijke activiteit. Stel eens voor dat alle arbeid door machines kon worden overgenomen, wat een vrije tijd hield men dan over. En al die tijd zou men aan de kunsten en wetenschappen kunnen besteden. 'Net zoals de boeren soms in gemeenschapszin een weg herstellen, zo zouden wij allen met elkaar, uit gemeenschapszin de waarheid en de zin van het leven gaan zoeken' - de mens zou van zijn angsten bevrijd kunnen worden.[21.]

Weinig contemporaine cultuurbeschouwers zullen het optimisme van Hugo en Tsjechow's 'ik' delen (hoewel ik het argument enkele jaren geleden herhaald hoorde door Harold MacMillan). Dat neemt niet weg dat tegenwoordig slechts weinigen zinvolle opmerkingen te maken hebben over het *probleem* van de vrije tijd en de door werkloosheid gedwongen ledige uren.

Misschien zou Hugo, ondanks zijn retoriek, hen tot inspiratie kunnen dienen.

Onlangs werd ik getroffen door één van die fraai geschreven essays van Hugo von Hofmannsthal: 'Der Dichter und diese Zeit', kort na de eeuwwisseling gepubliceerd. Daarin wijdt deze een passage aan de sterk gestegen boekenconsumptie in die jaren. Desalniettemin bevindt de dichter zich in een uiterst benarde situatie. Vanwaar die paradox? Hofmannsthal vergelijkt de eigentijdse lezer met die van vroeger perioden. De moderne lezer is niet langer die enthousiaste maar rustige liefhebber die zich alle tijd gaf een boek in stilte door te werken en zelfs enkele malen te herlezen. De moderne lezer wordt gekenmerkt door koortsachtige pogingen alle mogelijke geschriften in te zien zonder deze werkelijk te verwerken, door een in-en-uit-de-hand leggen van boeken. Dat is geheel in de strijd met het lezen en begrijpen van poëzie. Vandaar ook dat de dichtkunst zo in de hoek is gedrongen.[22.]

Later bemerkte ik dat Hofmannsthal's argument ontleend moet zijn aan John Stuart Mill's essay 'Civilization' dat in 1836 verscheen in de 'London and Westminster Review'. Mill beschrijft zijn tijd als een 'reading age', maar men leest te snel en te veel om goed te lezen. De 'diepere' boeken blijven haast onopgemerkt en het snel en oppervlakkig gelezen boek maakt nauwelijks meer indruk dan een goed artikel in de krant. Vandaar ook dat er steeds minder werken van blijvende waarde geschreven worden.

Hoe echter weegt men voor- en nadelen tegen elkaar af? Onze paperback-cultuur heeft geleid tot een massale verspreiding van het boek en toegang tot de literatuur voor een ieder die daar belangstelling voor toont. Een grote winst. Anderzijds is de waarde van het boek gedaald: nooit eerder is er zoveel triviale humbug verschenen en bovendien zijn de edele kunsten van druktechniek, boekverzorging en illustratie vrijwel verloren gegaan. Een groot verlies. Maar zo reizen we voort: iedere winst die men boekt gaat gepaard aan een verlies, iedere verovering sluit een onderdrukking in zich.

Terugziend naar enkele ontwikkelingen binnen de cultuur van de negentiende naar de twintigste eeuw, heb ik in deze voorbeschouwingen pogen aan te tonen dat de scheiding tussen vooruitgang en verval, tussen gezondheid en ziekte van de cultuur uiterst moeilijk te trekken valt, sterker: dat vernieuwing en vernietiging onverbrekelijk met elkaar zijn verbonden. Lamartine schreef in 1856 dat hij slechts twee kreten om zich heen vernam, vooruitgang en decadentie. Zowel optimisten als pessimisten hebben ongelijk: 'Lisons-nous tous les deux, nous serons dans le vrai de l'histoire et de la destinée du genre humain, en littérature comme en politique'.[23.] Optimisme en pessimisme ten aanzien van het historische proces zijn slechts gevoelsmatige uitingen en beide zijn misleidend en vals daar waar het de ontwikkeling van de cultuur betreft.

Kenmerkend voor het fin de siècle was dat het pessimisme ten aanzien van de cultuur begon te overheersen en dat ondanks talrijke positieve ontwikkelingen de gevoelige balans was verstoord. Lijdend aan de wereld trokken vele cultuurdragers zich terug van het maatschappelijk gebeuren.

3. Twee metaforen

> 'Zonder beeldspraak is geen hanteering van algemeene begrippen mogelijk, ...'
> (Huizinga. *In de schaduwen van morgen.*)

Beschouwt men het werk van diegenen die met zorg en angst de cultuur observeerden, dan vindt men daarin twee opmerkelijke metaforen gebruikt waarmee

deze denkers hun vrees voor de toekomst hebben willen uitdrukken: die van schipbreuk en van ziekte.

Chronologisch gezien is de schipbreuk-metafoor later tot uitdrukking gebracht. Bordewijk sprak over de *ondergang* van een eeuw. Deze metafoor schijnt vooral ontleend te zijn aan het somber-visionaire werk van Oswald Spengler, de schrijver die door Menno ter Braak werd aangewezen als ‘historicus, profeet en fatalist’.

Tussen 1919 en 1922 publiceerde Spengler zijn belangrijkste studie *Der Untergang des Abendlandes*, een werk dat ondanks vele onnauwkeurigheden en ‘sweeping statements’

(zo precies aangetoond door Huizinga) een enorme invloed heeft gehad op het denken van onze eeuw.

Het idee van de schipbreuk van de cultuur heeft wellicht een oorsprong gevonden in een tragische gebeurtenis in 1912, de ondergang van het schip dat 'niet zinken kon', de *Titanic.* Na haar ondergang trokken tal van commentatoren een paralel tussen het trieste lot van dat trotse schip en de ontwikkelingen binnen een onbezonnen en overmoedige cultuur. In een dienst opgedragen aan de slachtoffers van de ramp in St Mary's Church in Southampton, de thuishaven van het schip, predikte de Bisschop van Winchester:

> When has such a mighty lesson against our confidence und trust in power, machinery, and money been shot through the nation? ... The *Titanic*, name and thing, will stand for a monument and warning to human presumption.[24.]

Joseph Conrad - en wie kende de zee en de kracht der elementen beter dan hij? - sprak in identieke termen in zijn essay 'Some Reflections on the Loss of the *Titanic*' (1912). In zijn autobiografie schreef Richard Aldington dat de ondergang van dat arrogante schip een 'symbol of coming disaster' voorspelde, hetgeen ook werd gesteld door Osbert Sitwell in zijn memoires.[25.]

De titel van het tweede gedeelte van dit essay berust op een valse tegenstelling: decadentie staat niet tegenover gezondheid. Hoewel die onjuiste tegenstelling in de eerste decennia van onze eeuw in omloop raakte, is daarvoor en daarnaast wel degelijk gesproken over de ziekte van de cultuur. Men hoeft daarvoor niet speciaal naar het fin de siècle te kijken, de metafoor komt al veel eerder voor in het werk van hen die de cultuur met somberheid beschouwden.

In 1829 schreef Thomas Carlyle in zijn essay over de 'Signs of the Times' dat de 'time is sick and out of joint'.[26.] In 1886 publiceerde Max Südfeld (pseudoniem voor Max Nordan) zijn studie over de *Krankheit des Jahrhunderts.* Het fin de siècle werd elders door Max Nordan omschreven als de machteloze vertwijfeling van een ernstig zieke die, temidden van een altijd overvloedig groeiende en eeuwig voortbloeiende natuur, zich langzaam stervende weet.[27.] De metafoor is echter op meest indringende wijze door Nietzsche gebruikt en werd in 1936 opnieuw door Huizinga aangegrepen in zijn bevreesde waarschuwingen voor de schaduwen van morgen.

Na deze brede en wellicht ietwat wijdlopige aantekeningen, wil ik het onderzoeksterrein verengen en mij met name op de kunsten concentreren. Hoe functioneerde de kunstenaar binnen een als ziek ervaren samenleving? Hoe beïnvloedde deze verziekeling het beeld van de scheppende mens? Welke taak was hem tenslotte gelaten in een samenleving waar steeds minder plaats voor de kunstenaar bleek overgebleven?

4. Actie om wille van de actie

> 'L'action, l'action, l'action, voilà le seul consolateur.'
> (Michelet. *Journal.*)

In de loop van de negentiende eeuw wordt men zich steeds sterker bewust van het feit dat de traditionele waarden zijn los-gedacht. Het schip is van het anker geslagen

en overgeleverd aan het grillige spel van onberekenbare winden, schreef Sainte-Beuve in één van zijn *Portraits contemporains* in 1832.

Het proces van rationalisering droeg in sterke mate bij tot de ontkerkelijking. God is dood, riep James Thomson uit in dat ontluisterende *proem* ‘The City of Dreadful Night’ (1874), een lang verhalend gedicht over Londen:

> ‘The world rolls round for ever like a mill;
> It grinds out death and life and good and ill;
> It had no purpose, heart or mind or will.’

De gezagscrisis was algemeen: alle autoriteit berustend op traditie en verleden brokkelde af, alle vaste waarden werden relatief.

De strijdkreet van de Zwiterse schilder R. Töppfer: ‘Point de maître’, heeft door het kunstleven van de negentiende en twintigste eeuw geëchood.[28.] De minachting voor het verleden, ‘le mépris du passé’, is kenmerkend geworden voor ieder programma verwoord door een nieuwe generatie van kunstenaars. Modern en moderner, dat werd het streven. Met die gedachte in het hoofd trokken de romantici ten aanval tegen de classicisten, verwierpen de naturalisten het werk van de romantici, keerden de symbolisten zich tegen de naturalisten en bombardeerden de futuristen de symbolisten - dit alles vormt een aspect van een artistieke evolutie die Valéry eens heeft omschreven als de ‘Comédie de l'Intellect’.

Het heden zocht zich los te maken van het verleden en beloofde slechts een betere toekomst. De algemene onzekerheid - twijfel is een cultuurverschijnsel, merkte Bordewijk op -, het ineenstorten van een oude, vastomlijnde hiërarchische orde zonder dat daar een nieuwe even duidelijke struktuur voor in de plaats werd gesteld, is oorzaak geweest van die pijn die contemporaine tijdsbeschouwers hebben aangeduid als ‘le mal du siècle’.

Een aspect van het decadentie-gevoel dat sinds de negentiende eeuw maar met name tijdens het fin de siècle is uitgesproken, was dat na vele eeuwen van onafgebroken culturele ontwikkeling de kunsten uitgeput geraakt zouden zijn, dat alles gezegd en gedaan was. In een recent essay legde ik naar aanleiding van Marsman's gedicht ‘Heimwee’ nadruk op het belang van dit geestelijke berusten voor de plotselinge uitspatting van het Futurisme die daarop volgde.[29.]

Het besef ‘eeuwen en eeuwen te laat’ geboren te zijn (zoals Marsman het uitdrukte), ontdekte ik onlangs zelfs in één van de *Eerste Verzen* van Slauerhoff. Van het derde sonnet van de serie ‘Extrême-Orient’ (waarvan de eerste regel luidt: ‘Ik heb niet meer het hart der oude heldentijden’) is de tweede strofe alsvolgt:

> ‘De ziel verwerpt voor 't spel van faablen en folklore
> De last van wijsheid, die zij te veel eeuwen torste.
> Goden zijn in verval, die met hun almacht morsten.
> Hoop geeft geen leven meer, wij worden oud geboren.’

Marsman verwierp de druk van het historisch besef door de sprong in het duister van de toekomst te wagen, daarmede ontsnappend aan het eigentijdse gebeuren. Slauerhoff geloofde niet in dromen van een grootser en vuriger toekomst, hij leefde het hier en nu en ondernam de actie om wille van de actie.

In de Engelse literatuur van de latere negentiende eeuw sluit men bij herhaling op een fenomeen dat men daarvoor vrijwel niet zal aantreffen, een instelling van de kunstenaar die is omschreven als een mengeling van ‘sceptical stoicism’ en ‘sceptical activism’.[30.]

Lord Byron was het prototype van de activist in de literatuur. Vele auteurs werden geïnspireerd door het stoïsch activisme van Byron, een houding zo duidelijk uitgesproken in sommige delen van ‘The Giaour’ (*A Fragment of a Turkish Tale*) bijvoorbeeld, waarin de dichter schrijft:

'I'd rather be the thing that crawls
Most noxious o'er dungeon's walls,
Than pass my dull, unvarying days
Condemned to meditate and gaze.'[31.]

Het is misschien wel eens aardig om hiernaast de vertaling van dit fragment te plaatsen zoals die door J.J.L. ten Kate in de

Gedichten van Lord Byron werd gepubliceerd:

‘Thands ware ik liever 't laag insekt
Dat langs de kerkerwanden kruipt,
Dan dat ik werkloos mijn dagen
In droef gemijmer weg zou klagen.’

De auteurs die zich op deze en soortgelijke passages beriepen in het werk van de dichter, vergaten dan meestal de duistermelancholisme zijde van Byron's talent, diens *Weltschmerz* en dikwijls melodramatische somberheid. Men verwaarloosde dan de slotregels van ‘The Giaour’ te vermelden:

‘Despair is stronger than the will.
Waste not thine orison, despair
Is mightier than thy pious prayer:
I would not, if I might, be blest;
I want no paradise, but rest.’

Dezelfde passage luidt in de vertaling van Ten Kate:

‘De wanhoop overtreft mijn wil.
Wat prevelt gij? Mijn zielewee
Is sterker dan u vrome beê!
'k Heb in uw hemelsch heil geen lust:
'k Behoef geen Paradijs - maar rust.’

Hoe het zij, het stoïsch activisme ontwikkelde zich tot een houding die kenmerkend genoemd mag worden voor tal van auteurs in het Victoriaanse tijdperk.

Schrijvers als Rudyard Kipling en William Ernest Henley zochten de uitdaging van het ‘endurance for endurance's sake’. Toen vele lezers zich na de veroordeling van Oscar Wilde afwendden van het estheticisme en de voorkeur verleenden aan het meer ‘mannelijke’ werk van genoemde auteurs, zullen weinigen vermoed hebben dat er in feite een curieuze parallel bestaat tussen het stoïsch activisme en het bedrijven van de kunst om wille van de kunst. Beide zijn tegengestelde maar daardoor verbonden reacties in een poging compensatie te vinden voor een verloren wereld van onwankelbare vaste waarden.

Zo ook heeft Slauerhoff het fin de siècle begrepen. In de bundel *Saturnus* plaatste deze het gedicht ‘Fin de siècle’. Het gedicht telt zeven strofen, waarvan ik nummer één, vier en zeven citeer. Slauerhoff interpreteert het literatuur activisme in die jaren in de volgende termen:

‘Voor een woordspeling werd het levensgeluk
Lachend op het spel gezet. De trouwe gade
Werd trouwens zeldzaam en zeldzamer na de
Opvoering van zoo menig overspelig stuk.

Sterven in 't praalbed, op 't slagveld of op zee,
Wat doet het er toe? 't Einde is eender. Men ging
Altijd meer over tot een groot laisser-aller
Dat liefde en geloof terugschoof en verving.

Toch, is het niet de verhevenste ernst
Loszinnig te leven, veeleer dan nijver handlen,
Wetend hoe raaklings wij langs de afgrond wandlen,
Hoe dra onze zomer heenspoedt in de eeuwige herfst?’

Ongetwijfeld werd Slauerhoff in dit gedicht opgenomen in de meest ‘Franse’ van zijn bundels geïnspireerd door zulke ‘poètes maudits’ als Villon, Baudelaire, Verlaine en Corbière. Het verschijnsel is niettemin Europees en de parallel met de Engelse romankunst onmiskenbaar.

De actie om wille van de actie vond niet louter ‘op 't slagveld of op zee’ plaats, maar kon ook van achter de schrijftafel vandaan gevoerd worden. Die houding kenmerkt vooral Gustave Flaubert. In een brief van september 1845 aan zijn vriend Alfred le Poittevin raadt Flaubert de laatste aan:

> Werk, werk, schrijf, schrijf zoveel je kunt, zoveel als de Muze je dat toestaat. Dat is de beste manier om je door het leven heen te slaan. De druk van het bestaan weegt ons minder zwaar op de schouders zolang wij maar creëren.[32.]

Werk als medicijn om de pijn van een verguisd bestaan te verlichten.

De moed om de eenzame strijd voort te zetten, putte Flaubert vooral uit de voorbeelden van Balzac en Berlioz. De neerslag van die strijd vindt men weergegeven in de fascinerende correspondentie van Flaubert. Op 31 december 1876 schrijft Flaubert dat hij kennis heeft genomen van de briefwisseling van Balzac en dat hij daarvan diep onder de indruk was geraakt. Balzac bleek het troostende voorbeeld van volhardend kunstenaarschap. Men mag waarachtig niet klagen, schrijft Flaubert, als men nagaat wat een kwellingen Balzac in zijn leven als kunstenaar heeft moeten doorstaan. Flaubert verwijt de meester van de ‘Comédie humaine’ echter dat deze zich uitsluitend door de jacht op geld heeft laten leiden. Problemen die de kunst zelf betreffen schenen hem niet bezig te houden, hij schreef daar, aldus Flaubert, zelfs *niet één keer* over - Balzac zocht *la Gloire* en niet *le Beau.*[33.]

Het voorbeeld van Balzac wordt dan ook direct verworpen door Flaubert nadat hij zich door de briefwisseling van Berlioz gewerkt had. De zielsverwantschap tussen twee eenzamen in het kunstgebeuren van de negentiende eeuw kan nauwelijks treffender uiting vinden dan in de bewondering van Flaubert voor Berlioz. In de positie van Berlioz herkende Flaubert zijn eigen situatie:

> De briefwisseling van Berlioz heeft mij opgemonterd. ... Wat een kerel! wat een waarachtig kunstenaar! Hoe haatte hij het middelmatige! Wat een schitterende uitvallen tegen de eerloosheid van de bourgeoisie! Wat een minachting voor *men*! Dat slaat de brieven van Balzac met 36.000 elleboogs-lengten! ... Had ik hem maar beter gekend! Wat zou ik hem vereerd hebben![34.]

Flaubert drukt nog in diezelfde brief de troostende geruststelling uit dat hij niet volkomen alleen staat en dat het voorbeeld van Berlioz hem zou aanzetten de strijd niet op te geven. In die week in april 1879 ook raadt hij Guy de Maupassant aan toch vooral de brieven van Berlioz te lezen: ‘Ça enfonce Balzac’.

Werk als pijnstiller, als drug: zelfs bij Marsman vindt men dit element verwoord als hij in zijn essay ‘Drijfzand’ (1932) schrijft dat werken en lezen voor hem ‘opiumschuiven, vergeten, mijzelf ontgaan’ betekent. Vooral rond het fin de siècle krijgt de activiteit om wille van de activiteit vaak die bijbetekenis.

5. De kunst om wille van de kunst

> ‘Ainsi, tout homme doué par le travail, ou par la nature, du pouvoir de créer, devrait ne jamais ounlier de cultiver l'art pour l'art lui-même...’
> (Balzac. *Des artistes.*)

Het fin de siècle is bovenal geassocieerd met het ‘art pour art’. Romein beschrijft hoe Paul Valéry twintig jaar lang over zichzelf heen gebogen zat om het eigen scheppingsproces te betrappen voor hij weer tot het schrijven van poëzie kwam. Stefan George was gewild vereenzaamd in een meer aristocratisch hooghartige vorm. Verdwaald als vorstenkinderen uit een ver verleden, aldus Romein: Huysmans met zijn middeleeuwse reminiscenties en Villiers de l'Isle Adam met zijn Wagneriaanse dramatiek. Het zijn ‘allen van hun omgeving losgeschroeide, in zichzelf besloten, hooghartige eenheden’.[35.]

Het ‘art pour art’ is door tal van contemporaine critici op

identieke wijze veroordeeld. Het sloopwerk aan de Ivoren Toren is in onze eeuw op grondige wijze uitgevoerd. Toch zijn daartegen wel enige bedenkingen aan te brengen.

Allereerst een principieel punt. Accepteert men het feit van de emancipatie van de kunst uit een vroegere positie van dienstbaarheid naar een situatie waarin zij geen andere heerser dient dan haarzelf, dan ligt het voor de hand dat er regelmatig terugkerende perioden zullen optreden waarin de kunstenaar het eigen scheppingsproces beschouwt, zich opnieuw op zijn kunst bezint en zoekt naar nieuwe en zo mogelijk nog onbetreden wegen en gebieden binnen het domein van de kunst. Het argument dat de kunstenaar in dat opzicht een onmaatschappelijke houding zou innemen gaat in zijn geheel niet op. Ik heb dan ook bewust een uitspraak van Balzac als motto voor dit gedeelte van het essay gekozen, een schrijver die men niet in de eerste plaats met het ‘art pour art’ zou associëren maar die daarvan toch wel degelijk het belang heeft ingezien.

De perioden van zelfbezinning blijken van grote waarde voor de ontwikkeling van de kunst en men zou zo ver kunnen gaan te stellen dat zonder de periode van het ‘art pour art’ in de jaren negentig de explosief-productieve periode van experimentele kunst die het modernisme van de vroege twintigste eeuw kenmerkt niet zou hebben kunnen plaatsvinden.

Daarnaast zijn er nog een tweetal bedenkingen vanuit zuiver literair-historisch oogpunt aan te voeren tegen de wijze waarop men tegen het ‘art pour art’ van leer is getrokken. De eerste daarvan is dat men de beweging van het ‘art pour art’ als een coherent geheel heeft willen beschouwen. Niets is minder waar. Dat moge reeds blijken uit het feit dat de beweging zich wellicht het meest uitgesproken gemanifesteerd heeft rond het fin de siècle, maar de geschiedenis van de term grijpt terug naar het allereerste begin van de negentiende eeuw. Voor zover ik heb kunnen nagaan is de term het eerst gebruikt door Benjamin Constant in zijn dagboek van 1804.[36.] Gedurende de Romantiek zou het eerst een werkelijk punt van discussie worden.

Een van de manieren waarop men het ‘art pour art’ kan beschouwen is als vlucht uit de werkelijkheid naar het besloten en afgesloten domein van de kunst. Neemt men nu de moeite de talrijke interpretaties van deze reactie gedurende de periode van 1830 tot 1930 in verschillende rubrieken onder te brengen, dan blijkt al direct dat er een enorme verscheidenheid van denkbeelden bestaat. Het ‘art pour art’ is gezien als een reactie tegen een als ziek beschouwde samenleving als totaliteit; als een reactie tegen de burgerlijkheid; tegen het utilitarisme; tegen het industrialisme; tegen de mechanisatie; tegen het materialisme; tegen het moralisme; tegen het intellectualisme; tegen het saint-simonisme (± 1830); en tenslotte tegen het fascisme (± 1930).

Om dat alles onder één noemer samen te brengen en te verwerpen als een hooghartige en onmaatschappelijke instelling, is op zijn minst ongenuanceerd te noemen. Het estheticisme krijgt pas artificiële trekken zodra het verstart in een -*isme,* zodra het vervalt tot een mode en methode.

Het ‘art pour art’ is een negatieve respons op de omringende werkelijkheid, maar juist omdat het een reactie is, blijft er een zekere spanning bestaan tussen de betrokkenheid bij de ontwikkelingen in de samenleving en de teruggetrokkenheid binnen het beschutte domein van de kunst. Die gespannen verhouding is waar te nemen in het denken van Victor Hugo.

In zijn boek over *William Shakespeare* beroemt Hugo zich op het feit dat hij de term ‘art pour art’ in het leven zou hebben geroepen tijdens een discussie over Voltaire die in het jaar 1829 had plaatsgevonden.[37.] Dat is op zichzelf natuurlijk onzin,

de term werd zoals ik hiervoor al aanduidde door Benjamin Constant in 1804 gebruikt en in 1818 benadrukte de filosoof en estheet Victor Cousin het belang van het 'art pour art' voor de ontwikkeling van de kunst.

Hugo vervolgt zijn betoog dat hij die woorden echter nooit op papier heeft willen zetten. In tegendeel, hij heeft altijd de tegengestelde notie gepropageerd: 'l'art pour le progrès', de kunst in dienst van de vooruitgang.

Sindsdien is er een voortgaande discussie gevoerd of Hugo zich al dan niet achter de voorstanders van het 'art pour art' geschaard zou hebben. Auguste Vacquerie loofde zelfs een beloning uit voor diegene die de befaamde woorden in het werk van Hugo zou aantreffen.[38.] Nog altijd schijnt dit vraagstukje niet geheel opgelost. Welnu, ik meen de beloning te mogen opeisen.

In het blad Le National van 8 maart 1830, sprak de journalist Armand Carrel zijn twijfels uit over Hugo's integriteit als kunstenaar. In een brief van 15 maart verdedigde Hugo zichzelf in de volgende termen:

'J'ai fait bien ou mal de la littérature, et jamais de la librairie. Pauvre, j'ai cultivé *l'art* comme un riche, *pour l'art*, avec plus de souci de l'avenir que de présent'.[39.]

Men mag hieruit wellicht een zekere ambivalentie in de houding van Victor Hugo concluderen. Maar juist in die tweeslachtigheid ligt de kern van een opmerkelijk en typisch modern probleem waarvan de oorzaak gezocht moet worden in de onzekerheid van de dichter en kunstenaar in het algemeen ten aanzien van zijn maatschappelijke rol. Dit probleem betreft de botsing, het conflict tussen sociale bewogenheid en esthetische afstandelijkheid.

De essentie van dit vraagstuk is wellicht op meest heldere wijze gesteld door Bloem in 'Dichterschap', het eerste gedicht opgenomen in de bundel *Sintels* waar de dichter zich afvraagt:

> 'Is dit genoeg: een stuk of wat gedichten,
> Voor de rechtvaardiging van een bestaan,
> ...'.

Maar ook Sainte-Beuve vroeg zich reeds af of het gerechtvaardigd zou zijn zijn leven in de studeerkamer en achter de schrijftafel te slijten. Moest hij zich niet naar buiten begeven en zich mengen in de chaos van sociale (wan)verhoudingen?[40.]

George Sand toonde diverse malen de onzekerheid ten aanzien van haar taak. Zelfs een activistisch schrijver als Ernst Moritz Arndt die zich op ieder moment bereid verklaarde de pen neer te leggen en naar de wapens te grijpen, twijfelde op bepaalde momenten aan de zin van zijn strijd en zou het liefst ergens in een hoekje willen wegkruipen om ver van de politieke arena zich aan de poëzie te wijden.[41.]

Het conflict beperkte zich niet tot de kunst. Max Weber, ondanks het vroege succes inz ijn wetenschappelijke loopbaan, werd geplaagd door perioden van depressiviteit die uiteindelijk zouden leiden tot een totale inzinking in 1897. Na deze inzinking concentreerde hij zich geheel en uitsluitend op zijn academische werk en tussen 1903 en 1914 publiceerde hij de meeste van zijn werken. Een periode van welhaast ongelofelijke productiviteit.

De bron van die voortdurende onrust moet gezocht worden in de keuze waarvoor hij zich steeds weer geplaatst wist: of zich te isoleren om zijn wetenschappelijke studies voort te zetten en door te dringen in de nog niet in kaart gebrachte gebieden van het denken, of zijn krachten te wijden aan de politieke strijd voor vrijheid en sociale verbetering. En al kreeg de wetenschappelijke zijde van zijn groot talent de overhand, toch bleef die keuze voor hem zijn leven lang een kwellend probleem.

De vraagstelling heeft ongetwijfeld de connotatie dat men in isolement de eigen oprechtheid kan beschermen tegen de corrumperende invloed van het dagelijks gebeuren en dat men zich op de grote vraagstukken kan bezinnen zonder meegesleurd te worden in de stroom van gebeurtenissen en de immer haastiger

jacht van het leven. Schreef zelfs een Jan Veth niet in zijn boek over *Kunst en samenleving* dat men 'waarlijk zou gaan zeggen dat kunst alleen mogelijk blijft, in zooverre de kunstenaar ontsnappen kan aan de tendencen en invloeden van deze tijd'?[42.]

Er is geen absolute scheiding aan te brengen tussen een

vita activa en een *vita contemplativa*, het is een vraagstelling die zich voortdurend aan ons opdringt in onze reactie op het tijdsgebeuren. Als de kunstenaar meer naar het isolement van het innerlijke neigt mede omdat de kunst nu eenmaal in vele opzichten een eenzaam bedrijf is, dan impliceert dit in principe stellig niet dat hij geen ontwikkeld gevoel van sociale verantwoordelijkheid zou hebben. Het is in ieder individueel geval een kwestie van balans. Een van de kenmerkende aspecten van het fin de siècle is dat die gespannen balans tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid in het geheel verstoord raakt.

Een tweede bedenking die men kan aanvoeren tegen de wijze waarop vele critici het 'art pour art' hebben aangevallen, berust op een onderzoek naar woordgebruik.

Opnieuw zal blijken hoezeer terminologisch onderzoek kan bijdragen tot het verhelderen of belichten van controversiële vraagstukken in de cultuurgeschiedenis. Het 'art pour art' is meestal verbonden met de gedachte van een Ivoren Toren waarin de kunstenaar zich ver van het maatschappelijk gebeuren zou hebben opgesloten. 'Toeschouwer ben ik uit een hoogen toren', om met Nijhoff te spreken.

Het beeld van de Ivoren Toren echter behoort meer tot het jargon van de critici dan tot dat van de kunstenaars zelf. Natuurlijk, men vindt het beeld onder meer gebruikt door De Vigny en door Flaubert, maar de frequentie van gebruik is laag. Vele kunstenaars daarentegen hebben een beeld met het 'art pour art' verbonden dat vrijwel recht tegenover de Ivoren Toren gesteld kan worden.

In 1891 hield Jules Huret zijn befaamd geworden vraaggesprekken met schrijvers en dichters in een poging enige duidelijkheid te brengen in de chaotische en onoverzichtelijke ontwikkelingen in de litteratuur van het einde van de negentiende eeuw. De dichter Stéphane Mallarmé merkte in één van die gesprekken op dat er in de poëzie een uitzonderlijk schouwspel gaande was: iedere dichter 'speelt in zijn hoekje op zijn eigen fluit de muziek die hem bevalt - voor het eerst zingen de dichters niet meer in koor'.[43.] De muzikale beeldspraak illustreert de voorkeur van de Franse symbolisten voor de muziek.

De woorden *être dans son coin,* alleen en afgesloten met slechts één ambitie in het leven: creëren (zoals de gebroeders De Goncourt in hun dagboek schreven),[44.] vindt men dikwijls terug in de Franse letteren. Sainte-Beuve legde reeds in 1831 het verband tussen deze afgeslotenheid in een hoekje van de samenleving en het bedrijven van de kunst om wille van de kunst, maar met name rond de eeuwwisseling is de gedachte talloze malen door kunstenaars uitgedrukt.

Welke betekenis kan men aan die woorden toekennen? Allereerst weerspiegelen zij het proces van vereenzaming van de kunstenaar, het gezochte of gedwongen isolement. Ik kom daar uitgebreider op terug. Daarnaast duiden zij de marginale positie aan die de kunst in de loop van de negentiende eeuw in een materialistisch georiënteerde maatschappij kreeg toegewezen. Gedurende de Romantiek had men nog de grootse hoop en verwachting gekoesterd dat de kunstenaar een leidende rol zou gaan vervullen in de revolutionaire voortgang van het menselijk denken. Shelley noemde de kunstenaars de 'unacknowledged legislators of mankind' en Victor Hugo bestempelde hen als de geestelijke leiders van de natie. Tegen het einde van de eeuw echter weet de kunstenaar zich in een hoekje van de samenleving teruggedrongen.

Het *être dans son coin* krijgt dan ook dikwijls al de bijbetekenis dat de kunsten slechts 'ondergronds' kunnen bloeien, ver verwijderd van en gericht tegen de 'officiële' kunstwereld van bibliotheken, musea en onderscheidingen. Succes werd een verboden woord: succes immers kon niets anders zijn dan een vorm van corruptie.

Al is een zekere aristocratische hooghartigheid stellig een aspect van de psychologie van de kunstenaar rond de eeuwwisseling, daarnaast dient men met klem te wijzen op die vertwijfelde bescheidenheid die ik hierboven heb trachten aan te geven.

6. Verernstiging en verzieking

> 'Quelle est la passion caractéristique du siècle? - C'est une tristesse grave et méditative...'
> (H. de la Morvonnais. *Lettre sur le romantisme.*)

Desperatio, riep Alfred de Vigny in 1831 uit, wij als kunstenaars behoren tot de meest verachte leden van de samenleving - de dichter is een paria.[45.] In een maatschappij waarin het geld tot enig ideaal is verheven daar is de dichter een banneling, voegde Théodore de Banville daar aan toe.[46.] Paul Valéry beschouwde zichzelf als 'le Robinson intellectuel', die aangespeeld op een verlaten eiland geheel en al op zichzelf was aangewezen.[47.]

De kunstenaar als Robinson Crusoe: het beeld van de vereenzaming. Talloze malen is mij dit beeld opgevallen in de geschriften van de latere negentiende eeuw. Vincent van Gogh bijvoorbeeld vergeleek zijn verlatenheid in een wereld van onbegrip en onverschilligheid gaarne met die van de eilandbewoner. Eenzaamheid, vechtlust en koppigheid klinken in zijn woorden door:

> Ik denk dikwijls aan de oude historie van Robinson Crusoe die door zijn eenzaamheid niet den moed verloor maar 't zoo aanlei dat hij zich een werkkring schiep zóó dat hij een zeer actief en zeer animeerend leven kreeg door eigen zoeken en sjouwen.[48.]

Vertrapt of uitgestapt - daarin ligt vaak het verschil tussen wanhoop en hooghartigheid. Wat ik persoonlijk bovenal in Van Gogh waardeer, dat irriteert mij in Bloem. Het gedwongen maar trots gedragen individualisme van de één, is bij de ander vervallen tot een elitair-aristocratisch afstand nemen. Het isolement van de eerste is de in woorden gezochte afscheiding van de ander. Dat blijkt met name uit de regels die Bloem neerschreef in het gedicht 'De zwerver': 'Ver van 't verachte: der gewone mensen / Vadsige vreugde en gore dagelijksheid, ...'.

Ter Braak schreef eens tegen de achtergrond van het opmarcherend fascisme dat daar waar de romantiek van het 'volk' en zijn attributen overheerst, daar is geen plaats voor de persoonlijkheid en de vrijheid. Volkomen juist. Maar geldt hetzelfde niet evenzeer daar waar het 'volk' naar de vuilnishoop van de kudde en de massa verwezen wordt? Het blijven grove en daarom onhandelbare begrippen: of het nu 'le peuple' van Michelet en Péguy betreft of 'das Volk' van de Duitse fascisten of de 'massa' van zovele andere denkers en niet-denkers. Abstracties en daarmede een aanslag op de individualiteit.

Naarmate de wanhoop van de kunstenaar stijgt over zijn marginale positie in de samenleving, zoekt deze een uitvlucht in een verhoogde activiteit om wille van de activiteit. In de woestijn, ook al één van die typerende beelden die men dikwijls rond het fin de siècle zal aantreffen, is de drang tot leven sterk. Maar andere kunstenaars trekken zich lijdend en lijdzaam terug. De aspect van het modernere kunstenaarschap is door Nijhoff begrepen en verwoord in zijn gedicht 'Novalis'.

'Novalis' is naar mijn mening één van de meest opvallende gedichten door Nijhoff in de bundel *Vormen* (1934) opgenomen en hij heeft daarin een typische trek van

het fin de siècle weten op te roepen, ook al betreft het hier een dichter uit de vroegere Duitse Romantiek. Het gedicht luidt alsvolgt:

> ‘Zijn oogen waren onnatuurlijk groot,
> De bleeke handen te roerloos voor daden -
> Zooals een bloem uitbloeit met open bladen,
> Droomde zijn leven open naar den dood.

Zijn zwakheid glimlachte als een kind glimlacht,
Wanneer zijn tuin bevroren is van winter -
Hij stond voor 't raam en, glimlachend naar ginder,
Zong hij zijn zachte liefde door den nacht.

Er hingen - wonderlijk - over het paars
Behangsel schaduwen van vreemde dingen -
Hij kon zijn angst niet dempen door te zingen,
Het leven droeg iets stils, dood-stils en zwaars.

Hij zat voor 't instrument en speelde een wijs
Die meedreef met het drijven van zijn droomen,
En zei eenvoudig: "Nu zal wellicht komen
Hij met den zandlooper, viool en zeis".'

De eerste associatie die dit gedicht bij mij opriep was niet het werk van Novalis waarmee ik niet zozeer vertrouwd ben, maar veeleer het prachtige portret van Rainer Maria Rilke dat in 1906 door Paula Becker Modersohn geschilderd werd en dat Nijhoff ongetwijfeld gekend heeft. Zij heeft daarin dezelfde element van verstilde en vertwijfelde eenzaamheid dat Nijhoff zo treffend in woorden heeft weergegeven op het doek weten vast te leggen. Dat element van verzwakking dat Thomas Mann bovenal haatte in het dichterschap van Rilke.[49.]

Rond het fin de siècle krijgt dit element van passieve vergeestelijking, het afzien van de *vita activa* (in de woorden van Kloos: 'Droom wég in weelde - ijdel is alle daad') een steeds sterker nadruk. In 1889 bijvoorbeeld publiceerde Maurice Maeterlinck het gedicht 'Oraisons', waarin deze strofe voorkomt:

'Ayez pitié de mon absence
Au seuil des mes intentions!
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions'.[50.]

En Louis Couperus beschrijft in *Noodlot* hoe de figuur van Robert van Maeren zijn leven ziet wegzinken in het drijfzand van loodzware vermoeidheid en over-fijne gecompliceerdheid:

> Te strijden voor zijn bestaan! Hij kon het niet meer, zijn energie was er te zwak voor: een zwakte, die hij over zich had voelen komen als een wellust, na zijn getob met het leven, en die hem onmachtig maakte, zich tot een zweem van geestkracht in te spannen![51.]

Zulke passages treft men steeds weer aan in het late seizoen van het fin de siècle en zij tekenen die pessimistische vermoeidheid die tegen het einde van de eeuw vrij algemeen werd uitgezucht.

Een van de grote thema's van Europese cultuurkritiek sinds de latere achttiende eeuw is de klacht over de devitalisatie, de 'ontmannelijking' van de cultuur. Het gemopper dat de mens niet langer is wat hij eens geweest zou zijn, treft men door de gehele geschiedenis aan, van de Klassieke historici tot aan contemporaine cultuurbeschouwers. In de negentiende eeuw echter zou deze klacht zich ontwikkelen tot een leidend thema in cultuurkritische geschriften.

De gemakken van het leven, het streven naar luxe en comfort, schreef Rousseau in 1750, zouden de kracht en de moed van de mens ondermijnen.[52.] De Nederlands/Engelse filosoof Bernard de Mandeville aan wie ik reeds eerder een

kort essay in dit tijdschrift wijdde, schreef dat de antieke mens superieur was aan het nageslacht dat in de achttiende eeuw opgroeide, 'their bodies were sounder and firmer than ours'.[53.]

Vermaningen over de 'Schlaffheit' en 'Weichlichkeit' (Schiller, Arndt, Nietzche), de 'mollesse, lassitude, vieillesse' (Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly, Zola), de 'effeminacy, insipidity, perplexity' (John Stuart Mill, Emerson, D.H. Lawrence), zijn legio. In het moderne Europa vindt men geen jeugd meer en geen jonge mannen, merkte Herzen rond 1845 in zijn memoires op.

Ook Vincent van Gogh klaagde in zijn brieven aan Theo over de bezadigdheid en het gebrek aan passie onder zijn tijdgenoten. De eigen tijd vergelijkend met die waarin de bewonderde Garvarni werkzaam was, roept Vincent uit: ‘Me dunkt, er was toch in dien tijd iets meer hartelijks en opgeruimds en levends dan nu’.[54.] Van Gogh duidt hier op een verschijnsel dat Huizinga in zijn studie over *Homo ludens* zou samenvatten als een algehele verernstiging van de cultuur, of zoals zoveel Franse schrijvers het uitdrukten, een verlies aan ‘gaieté’ in de samenleving.

Sinds de tweede helft van de negentiende eeuw is er een parallelle ontwikkeling te bespeuren in de grote academische interesse voor het komische in het algemeen en voor de lach in het bijzonder. Baudelaire was wellicht één van de eersten die zich met de lach zou bezighouden in zijn essay ‘De l'essence du rire’ (1855). Talloze schrijvers, filosofen en psychologen hebben daarna studies aan de lach gewijd. In 1910 publiceerde Henri Bergson zijn befaamde werk *Le rire* en ten dele als een reactie op het werk van Bergson schreef J.D. Bierens de Haan zijn aardige studie over *De zin van het komische* (1931). De lach was de universiteit binnengedrongen en werd verheven tot een onderwerp van gedegen en ernstige studie.

Van het verlies aan vrolijkheid in de samenleving vond ik een vroegste uitspraak mij bekend in een roman in briefvorm van een zekere Mme M.J. Riccoboni die in 1777 reeds klaagde dat er in de Parijse theaters slechts gehuild werd waar vroeger nog de gulle lach de ruimte vulde. Men kent in Parijs nog slechts hoon voor en afkeer van ‘l' éclat de la gaieté’.[55.] Men treft identieke gedachten (en woordkeus) aan in het werk van Mme de Staël, Stendhal en Balzac en de lijn van denken loopt door tot aan het werk van Simone de Beauvoir (in *La force de l'âge* bijvoorbeeld).

Wat slechts scheen overgebleven in een samenleving waarin het werk het feest verbannen had, was een morbide ernst en een ziekelijke verzwakking. En als verziekt is ook de kunst van de negentiende eeuw dikwijls aangeduid: ‘Nous avons eu René, Werther, Rolla, Olympio, Raphaël, Joseph Delorme, tout cet hôpital de mélancholiques qui infecte depuis soixante ans la gaieté et la santé françaises’.[56.]

Brunetière's uitspraak over het werk van Baudelaire: ‘une poésie de l'hôpital’[57.] vindt men in verscheidene variaties herhaald. Goethe al had de Romantiek als een ziekelijke afwijking veroordeeld en later zou hij in een gesprek met Eckerman opmerken dat de dichters van zijn tijd schrijven alsof zij ziek zijn en de wereld één groot ziekenhuis is.[58.]

Volgens Nietzsche in *Ecce homo* zou men Richard Wagner op één lijn moeten plaatsen met de Parijse groep van decadente dichters: ‘Immer fünf Schritte vom Hopital!’.[59.] De kunstenaar in de negentiende eeuw werd als een zieke beschouwd en tegen het einde van de eeuw meende men dat hij op sterven na dood was. De voorbereidingen voor zijn begrafenis werden reeds getroffen. Het einde van de cultuur was nabij.

7. Creativiteit: een ziekte?

> ‘Le génie est décidément une insanité, une névrose, ...’
> (Gebroeders De Goncourt. *Journal.*)

In Marcellus Emants' *Een nagelaten bekentenis* komt een interessante passage voor. Emants schrijft daar:

> De tijden waarin kunstenaars de gezondste, de eenvoudigste, de krachtigste, verstandigste, de edelste kinderen waren van een volk en een tijd, zijn - indien ze ooit bestaan hebben - lang voorbij. Tegenwoordig is iedere artiest min of meer ziek, erg gecompliceerd, neurasthenisch, in sommige opzichten ontoerekenbaar, in andere pervers. Het streven naar waarheid en leven, het zoeken van aller dingen kern en verband, het willen doen-zien, doen-gevoelen, doen-begrijpen van de fijnste schakeringen verwijderen hem meer van het tevreden berustende, gedachteloos zijn naast-bij-zijnd plichtje volbrengende, conventionele, nabauwende produkt ener lange hereditaire beschaving.[60.]

Er bestaat een opmerkelijke parallel tussen dit fragment uit het werk van Emants en een passage ontleend aan ‘De zwarte monnik’, een verhaal dat Tsjechow in 1894 publiceerde, hetzelfde jaar als waarin Emants zijn bekentenis had doen verschijnen.

De passage betreft een gesprek tussen de zwarte monnik en de figuur van Andrej Wasilitsj Kowrin, een overspannen doctorandus in de wijsbegeerte. De monnik betoogt daar het volgende:

> Mijn vriend, gezond en normaal zijn alleen de middelmatigen, de kuddemensen. Beschouwingen over de nerveuze eeuw, over degeneratie, oververmoeidheid en zo kunnen alleen maar zulke lieden ernstig verontrusten die het doel van hun leven in de tegenwoordige tijd zien, dus kuddedieren. ... Exaltatie, vervoering, extase - alles wat profeten, dichters, martelaren voor de idee van gewone mensen onderscheidt, is vijandig aan de dierlijke kant van de mens, met andere woorden, aan zijn lichamelijke gezondheid. Ik herhaal: indien je gezond en normaal wilt zijn, schaar je dan bij de kudde.[61.]

Opnieuw hier die enorme misachting voor de gewone mens, ‘deze fabriekswaar der natuur’ zoals Schopenhauer het eens uitdrukte. We zijn hier tegen het einde van de negentiende eeuw intussen wel erg ver verwijderd geraakt van het oude Romeinse ideaal van *mens sana in corpore sano.* Creativiteit werd nu vrij algemeen als een ziekelijke afwijking gezien, een vorm van zenuwziekte. De beide geciteerde passages schijnen welhaast vooruit te wijzen naar Freud's bizarre interpretatie van het kunstenaarschap.

Creativiteit als ziekteverschijnsel: die opvatting heeft ons sinds de Romantiek beziggehouden. In *The Name and Nature of Poetry* wijst A.E. Housman naar een viertal Britse dichters die hij als voorlopers van het modernisme beschouwt: Collins, Christopher Smart, Cowper en Blake. En wat hadden deze vier gemeen? ‘They were all mad.’[62.] Zelfs Ter Braak haalde met instemming een gedachte van Gottfried Benn aan dat genie een ‘bepaalde vorm van zuivere ontaarding met opwekking van productiviteit’ zou zijn.[63.]

Nijhoff beschreef Novalis als een in stilte lijdende ziekte, langzaam wegzijgend naar de dood. Nijhoff's Europese oriëntatie blijkt niet alleen uit zijn geweldige belezenheid, maar hij vertaalde ook werk van tal van vooraanstaande auteurs. Een van die schrijvers was André Gide.

In Nijhoff's vertaling van Gide's ‘narrenspel’ *Moer* komt deze passage voor (de gedachten worden verwoord door de figuur van Valentijn Knox):

> Gezondheid schijnt me lang niet in alle opzichten zoo begeerenswaardig toe. Het is een evenwichtstoestand, een algemeene maatstaf, maar beteekent niet meer dan afwezigheid van hypertrophieën. De waarde van den mensch begint waar hij zich van anderen onderscheidt; deze

eigen-aard is een soort uitzonderings-ziekte. Met andere woorden: hetgeen in ons meetelt, dat is hetgeen wij elk voor onszelf bezitten, wat u dus bij niemand anders vindt, waar dus uw *normale mensch* niet over beschikt - en wat gij dus ziekte noemt. Beschouw *ziekte* toch niet langer als een tekort; het is eer een teveel; een bochel is een mensch plus een bochel, en ik zou liever de gezondheid als een tekort aan ziekten willen beschouwen. De *normale mensch* is onbelangrijk; men kan hem gerust wegcijferen, want hij komt overal voor. Hij is de grootste gemeene deeler der menschheid, dien men, evenals in de wiskunde, van een bepaald aantal getaalen kan aftrekken, zonder dat een dier getallen het *persoonlijk kenmerk* verliest. De *normale mensch* (ik word driftig bij het woord alleen) is bezinksel, de grondstof, die men vindt op den bodem van distilleerbollen als door het smelten de

> eigenaardigheden vervluchtigd zijn. Hij is de oorspronkelijke oer-duif die men weer door kruising van zeldzame soorten terugkrijgt - de kleurlooze duif -, een duif ontdaan van zijn bonte veeren, van geen andere meer te onderscheiden.[64.]

Het *anders zijn* is een probleem dat Gide in vele opzichten heeft beziggehouden. Vanuit louter creatief oogpunt gezien is dit streven natuurlijk van essentieel belang. Het bewustzijn van creatieve rivaliteit was in Gide sterk ontwikkeld, mede voortkomend uit de gespannen verhouding tot Paul Valéry wiens werk bij Gide dikwijls gevoelens van inferioriteit opwekte. De 'sublime jalousie' (zoals Valéry de bewondering van Mallarmé voor Richard Wagner omschreef) vormt echter voor de sterkeren een voortdurende creatieve uitdaging. Gedreven door creatieve wanhoop - sleutelwoorden in het fascinerende denken van Valéry ten aanzien van de esthetica - zijn vele meesterwerken tot stand gebracht. En dat geldt mede voor André Gide.

Om echter de bijzondere gave van de creatieve mens als *ziekte* te kwalificeren heeft mij altijd getroffen als een bizarre degradatie van het kunstenaarschap. Vanuit wetenschappelijke hoek zijn er verscheidene onderzoeken gedaan naar die gesuggereerde relatie tussen creativiteit en (geestes)ziekten. Het is nauwelijks verwonderlijk dat een aantal van die studies rond de eeuwwisseling verschenen.

De mogelijke relatie tussen genialiteit en waanzin treft men reeds aan in het werk van Plato en Aristoteles. In de negentiende eeuw werd de gedachte opnieuw geponeerd door de Franse arts Jacques-Joseph Moreau. In 1857, het jaar dat Baudelaire zijn *Les fleurs du mal* publiceerde, verscheen een werk van Moreau onder de veelzeggende titel: *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel.* Daarin stelde deze botweg dat de intellectuele verheffing altijd een lichamelijke degeneratie met zich meebracht of zelfs vereiste. Die lijn van denken werd verder uitgewerkt door Lombroso in werken met zulke klinkende titels als *Genio e follia* (1882) en *Genio e degenerazione* (1908).

Het verband tussen genialiteit en ziekte dat in gepopulariseerde vorm aan het denken van Lombroso was ontleend, bleek zo algemeen aavaard schrijft Francis Galton in de inleiding tot zijn boek over *Hereditary Genius* (1892) dat men niet verbaasd moet opkijken indien de één of andere theoreticus zou opmerken dat de heer geen genie kan zijn omdat er in zijn gehele familie geen gekken voorkomen. Galton houdt echter vol dat het overgevoelige en uiterst actieve brein van het genie wel degelijk het gevaar van geestelijke stoornissen in zich draagt.

In 1904 publiceerde Havelock Ellis een boek over hetzelfde onderwerp onder de titel *A Study of British Genius.* Hij selecteerde 1030 namen uit de *Dictionary of National Biography* (975 mannen en 55 vrouwen - een interessante verhouding) en kon aantonen dat slechts in 5% van de gevallen enigerlei vorm van geestelijke stoornis aantoonbaar was hetgeen die ongelukkige theorie voorgoed zou moeten uitbannen.

In meer recente jaren is het verband tussen creativiteit en geestesziekte definitief van de hand gewezen door Ernst Kris in zijn boek over *Psychoanalytic Explorations in Art* (1953) en door J.H. Plokker in een studie over *Artistic Self-Expression in Mental Disease* (1964).

Het is een verheugend feit dat deze onderzoekers het verschijnsel van de creativiteit voorgoed uit het gebied van geestelijke stoornissen hebben getrokken. Het moet een merkwaardige samenleving zijn waarin de kunst als een ziekelijke afwijking behandeld zou worden. In hoeverre ziekte echter het creatieve proces in werking kan zetten, is een heel andere vraag. T.S. Eliot's opmerking dat sommige

ziekteverschijnselen bij hem hebben bijgedragen tot de compositie van zijn poëzie, is dikwijls aangehaald. Max Weber publiceerde een aantal van zijn meest belangrijke werken in perioden van lichamelijke zwakte en ziekte. Voor Marcel Proust en Charles Darwin geldt hetzelfde. Het is duidelijk dat er in dit opzicht nog tal van vragen te beantwoorden zijn en dat het onderzoek naar het functioneren van de creatieve geest nog maar nauwelijks op gang is gebracht.

Het beeld echter van de zieke kunstenaar in een verziekte samenleving behoort typisch tot het fin de siècle en heeft alszodanig een louter cultuurhistorische betekenis.

8. Rook en roes

> '... les atroces délices continues dans un morceau d'opium.'
> (Balzac. *La peau de chagrin.*)

Alcohol, opium en muziek - in rook en roes werd tijdens het fin de siècle vergetelheid en ontsnapping gezocht.

Deze vormen van 'negatieve vitaliteit' zoals Lewes Mumford het eens uitdrukte in zijn boek over *The Culture of Cities* behoren tot het beeld van de moderne stadscultuur. In de woekering van stedelijke uitbreiding zoekt de menselijke natuur voortdurend naar middelen om het equilibrium tussen een gezond lichaam en een gezonde geest te herstellen of terug te vinden: verlossing door valeriaan.

Het alcoholisme is het oudste probleem en daardoor wellicht sociaal het meest aanvaard. Niettemin werden er rond de eeuwwisseling tal van pogingen ondernomen, zowel in Europa als in Amerika, om het schrikwekkend gestegen drankgebruik in de steden te onderdrukken. Zonder al te veel succes overigens. Alcohol is het meest verbreide middel gebleven om ons tijdelijk te onttrekken aan de jacht van het stadsleven.

Rond het fin de siècle zwierf er een groot aantal kunstenaars met beneveld hoofd door de steden van Europa: Verlaine, Ernest Dowson, Kloos, Joseph Roth en vele anderen. Het aantal drinkliederen steeg dan ook beduidend in de poëzie. In zijn bundel *Invectives* heeft Verlaine aan Schiedam een plaats in de Europese dichtkunst gegeven ('Je suis un sale ivrogne, dam! / Et j'ai donc reçu d'Amsterdam / Un panier ou deux de Schiedam'). De dichter die de absinth bekend heeft gemaakt - Arthur Symons volgde Verlaine bijvoorbeeld in het gedicht 'The Absinthe-Drinker' opgenomen in de bundel *Silhouettes* (1892) - bleek ook uitstekend te spreken over een glas jenever.

De drank echter is door de eeuwen heen in de poëzie bezongen, maar de geschiedenis van de tabak en de verdovende of opwekkende middelen is veel recenter. Het onderzoek naar de problemen daarmee verbonden, vooral in relatie tot de creativiteit, is weliswaar op gang gekomen maar verre van voltooid. Een van de problemen is om het denken te ontdoen van de mythen die in de jaren zestig rondom die middelen in het leven zijn geroepen. Dat vereist een wetenschappelijke benadering en een scherpere blik dan een vinkenoog. In dit gedeelte van het essay ben ik daarom gedwongen mij te beperken tot enkele terloopse maar daarom niet minder opmerkelijke observaties.

In de twintigste aflevering van het interessante tijdschrift Décade philosophique verscheen op 10 november 1974 een opmerkelijke verhandeling over het effect van de tabak op de roker onder de titel 'Lettre de Polyscope sur le tabac'.

De schrijver vergelijkt daar de uitwerking van de tabak met een 'demi-ivresse', een lichte beneveling. In buien van neerslachtigheid of van verveling grijpt men gaarne naar tabak om aan de eigen gevoelens van walging te ontsnappen. Maar

hoezeer is de 'condition de l'homme' te beklagen indien hij zijn toevlucht moet nemen tot dergelijke middelen om de natuurlijke staat van het bestaan te vergeten en de geestelijke vermogens te verdoven. Merkwaardig genoeg propageert Polyscope een veel zuiverder middel om die gewenste roes of droomtoestand op te wekken, namelijk *opium.* De tabak veroorzaakt een staat van passiviteit, maar opium daarentegen verplaatst de schuiver naar het rijk van weldadige en weelderige dromen.

De tabak werd in de zestiende eeuw door de diplomaat en filoloog Jean Nicot (1530-1600) in Frankrijk geïntroduceerd nadat hem een proeve daarvan verschaft was door een Vlaamse koopman. Polyscope besluit zijn verhandeling dan ook met de uitroep: 'Nicot... puisse ton nom être inscrit parmi ceux des plus fameux emoisonneurs.' (Nicot, moge je naam gevoegd worden onder die van de meest beruchte gifmengers!).

In de negentiende eeuw keerde de befaamde historicus Michelet zich tegen het groeiend gebruik van tabak en hij stelde dit tegenover het drinken en koffie.

Koffie stimuleert en zet aan tot denken; tabak verdooft en veroorzaakt passiviteit. De introductie van de koffie was een zegen voor de samenleving, maar het roken van tabak is een eerste teken van slaapziekte onder vermoeide volkeren ('première léthargie des peuples fatigués').[65.]

De gebroeders De Goncourt schreven in hun dagboek een identieke conclusie neer: 'le tabac est l'ivresse des races épuisees'[66.], de tabak verwekt de dronkenschap van een uitgeput ras dat niet langer de sterke maag bezit om zich aan voedsel en wijn te bezatten.

In de loop van de negentiende eeuw echter raakt het roken van tabak volledig ingeburgerd onder grote delen van de bevolking. Onder kunstenaars stijgt de belangstelling voor nieuwe middelen die wellicht een gunstig effect op het scheppingsproces zouden kunnen hebben, opium en laudanum.

Laudanum, ook bekend als *tinctura opii crocata*, is een samengesteld opiumpreparaat. Dit mengsel werd het eerst bereid door Paracelsus (1493-1541), de Zwitserse geneeskundige en alchemist die vanwege zijn ideeën alom in Europa vervolgd werd. Zijn naam is bekend gebleven door zijn boek *Die grosse Wundartney* (1536), maar zijn faam berust vooral op het feit dat hij de impuls gaf tot de farmaceutische chemie de in de negentiende eeuw al zou uitgroeien tot een uiterst winstgevende medische industrie.

Het opiumgebruik onder kunstenaars in de negentiende eeuw is in de eerste fasen dan ook onverbrekelijk verbonden met een stuk *medische* geschiedenis. Voor het begin van die geschiedenis dient men zich naar Engeland te begeven. Het gebruik van opium en laudanum in de praktijk van de negentiende eeuwse huisdokter was vrijwel algemeen. Opium werd voorgeschreven om reis- en zeeziekte te voorkomen, om hysterie te bestrijden, om katers te onderdrukken, om de gevolgen van syfilis te verlichten,[67.] als pijnstiller en als middel om het sterven van een lijdende patient te verzachten. Het gebruik van opium in de psychiatrie werd in 1862 al sterk aanbevolen en later zou ook Freud daarmee experimenten uitvoeren.[68.]

In een verslag van december 1821 in The London Magazin schrijft Thomas de Quincy dat hem door werkgevers was verteld dat vele arbeiders zich de gewoonte van het opium-schuiven begonnen aan te wennen. Een van de oorzaken daarvan was dat opium goedkoper verkrijgbaar was dan drank. Ruim honderd jaar later werd dat gebruik onder arbeiders nog steeds als een probleem gezien getuige een conferentie over 'Opium and Labour' in Genève 1935. Daar werd met klem gewezen op het verslavingsgevaar en de gevolgen van geestelijke en lichamelijke aftakeling.[69.]

Hoe algemeen het gebruik van laudanum was, blijkt uit het feit dat het werkwoord *to laudanum* (met een voorbeeld ontleend aan Thackeray's *Catherine*: 'You'd laudanum him') is opgenomen in *The Oxford Dictionary.*

Het blijkt tevens uit een waarschuwing die Friedrich Engels deed luiden in zijn werk over *The Condition of the Working Class in Engeland.* Engels had gezien dat in vrijwel alle grote steden een 'patent medicine' werd gebruikt onder de naam van 'Godfrey's Cordial', een middel dat voornamelijk uit landanum was samengesteld.

Vele moeders die industrieel huiswerk verrichten, hielden hun jonge kinderen rustig door hen regelmatig dit mengsel toe te dienen zonder het na-effect van dit ‘hearts-ease’ te kennen. Talloze kinderen zijn daar volgens Engels aan overleden.

Het eerste gebruik van opium onder kunstenaars was simpelweg als een medicijn. Moore slikte het tegen de cholera. Shelley om zijn hoofdpijnen te verlichten, Southey als middel tegen hooikoorts en slapeloosheid. Aan het gebruik van laudanum ging altijd enigerlei vorm van ziekte vooraf en de dromen en beelden die als effect van dit gebruik werden opgeroepen waren niet meer dan een voor velen plezierig ‘bij-product’. Coleridge's befaamde *Kubla Khan* dat door het gebruik van opium ontstaan zou zijn, staat direct in verband met de pogingen van de schrijver om een aanval van dysentrie te bestrijden.[70.]

Ondanks de excessen zoals die door Engels werden geregistreerd, schijnt het gebruik van opium voor *medische* doeleinden, het ‘toevallige’ gebruik zo men wil, niet verslavend te werken. Er zijn talloze gevallen gerapporteerd waar mensen een werkend leven lang opium in gevarieerde doses hebben gebruikt zonder dat dit het optreden als actieve, handelende personen nadelig heeft beïnvloed. De gevallen van verslaving treden op daar waar het de *psychologische* noodzaak van gebruik betreft. In die gevallen gaat men experimenteren, zoeken naar uiterste grenzen. Dat is bijvoorbeeld meegedeeld door Edward John Trelawny in zijn herinneringen aan de vriendschap met Shelley. De laatste slikte aanvankelijk laudanum als pijnstiller en slaapmiddel. Daarna echter ging de laatste steeds meer gebruiken omdat hij meende dat het middel zijn verbeeldingskracht versterkte en raakte al snel verslaafd. Het verslavingsproces voortkomend uit de psychologische noodzaak is mede op klemmende wijze beschreven door Claude Farrère in het voorlaatste hoofdstuk ‘Le palais rouge’ (het rode paleis) van zijn boek *Fumée d'opium* (1890).

De eerste die met opium begon te experimenteren als een katalysator in het scheppingsproces was Thomas de Quincy en zijn ervaringen legde hij vast in die bijbel voor gebruikers van drugs, de *Confessions of an English Opium Eater* (1821/2).

Een vertaling van dit werk door Musset verscheen in 1828 in Frankrijk en vooral daar begon daarna de verheerlijking van het opiumgebruik onder kunstenaars. Balzac, Baudelaire - zij allen experimenteerden met het gebruik van opium en poogden daarvan verslag te doen in hun werk.

Men heeft het effect van opium op de schrijver gezocht in de specifieke beeldspraak waarmee deze zich in zijn werk heeft gepoogd uit te drukken.[71.] Daaruit blijkt reeds dat de opgave niet eenvoudig is om de werkelijke ervaringen te scheiden van de literaire thema's zoals die dikwijls terugwijzen naar de verbeeldingsvluchten van De Quincy. Er zijn zelfs vraagtekens geplaatst bij het feit dat de opium verantwoordelijk zou zijn voor het rijk van beelden dat De Quincy in zijn werk tot uitdrukking heeft gebracht.

De romantici waren geobsedeerd door het idee van de inspiratie. Paul Valéry maakte in zijn *Choses tues* daarop het volgende commentaar: ‘L'inspiration est l'hypothèse qui réduit l'auteur au rôle d'un observateur’ (inspiratie is een hypothese die de rol vande auteur reduceert tot die van een waarnemer). Ten aanzien van opium (en andere stimuli in het scheppingsproces) zou men op die gedachte een kleine variatie kunnen aanbrengen: ‘L'opium est l'hypothèse qui réduit l'auteur au rôle d'un mangeur’ (opium is een hypothese die de rol van de auteur reduceert tot die van een schuiver). Schrijven echter is een vorm van handelend optreden waarin voor een dergelijke passieve instelling maar weinig plaats kan zijn.

Rond 1890 echter werden de romantische experimenten met stimuli opnieuw uitgeprobeerd. De moderne wanhopigen, schreef Péladan in zijn roman *Le panthée* (1892), begeven zich niet langer naar de priester maar gaan naar de drogist. In 1889 publiceerde Arthur Symons zijn gedicht ‘The Opium-Smoker’ in de bundel *Days and Nights* en Marcel Schowb schreef een novelle ‘Les portes de l'opium’

opgenomen in de bundel *Double coeur* (1891). Kortom, de kunst was opnieuw in de greep van de opium geraakt - werd religie eens als opium beschouwd, nu werd opium tot de nieuwe religie verheven.

In zijn verdediging van de muziek van Wagner had Baudelaire

de werking van de muziek vergeleken met het effect van opium. Nietzsche riep in *Ecce homo* uit dat wanneer men onder een onverdraaglijk zware druk leeft, men bij voorkeur naar hasjies grijpt. Ik zelf, aldus de filosoof, ik had de muziek van Wagner daarvoor nodig.

In 1900 publiceerde Frederik van Eeden zijn nog altijd boeiende roman *Van de koele meren des doods.* De thema's die daarin tot uitdrukking worden gebracht behoren in vele opzichten typisch tot de mentaliteit van het fin de siècle. De degeneratie van een dochter uit een krachtig burger-gezin, haar pessimisme, haar gebruik van morfine en tenslotte haar affaire met een muzikaal virtuoos, een groot bewonderaar van Wagner.

Vele zochten de roes van de muziek en met name van het wagneriaanse spektakel. Net als in het geval van het experimenteren met stimuli, bestaat er ook in de muziek-bewogenheid een nauwe band tussen de romantici en de kunstenaars rond de eeuwwisseling.

Het is dan ook niet verbazingwekkend dat Verwey (toch niet één van de schrijvers die men in de eerste plaats met ‘rook en roes’ associeert) juist een gedicht van Shelley vertaalde waarin die overgevoelige houding tot de muziek tot uitdrukking is gebracht. Van het gedicht waarvan de eerste regel luidt: ‘Ik hijg naar muziek, naar de hemelsche taal’ drukte de vierde strofe die roes en bedwelmende werking uit die zovele romantici en kunstenaars rond de eeuwwende zochten:

> ‘Als een die daar drinkt uit betooverden kroes
> Den vonklenden wijn in bedwelmenden togen
> Wijl de toovenares hem, in zaligen roes
> Tot liefde verleidt, met den kus harer oogen’.[72.]

Tegen het einde van de negentiende eeuw werd ook de beeldende kunst door de muziek doordrongen. In de jaren van het Symbolisme vooral behoren pianospelende of naar muziek luisterende vrouwen tot de geliefde thema's F. Khnopff's fraaie schilderij *En écoutant du Schumann* (1886) laat een salon zien waar een vrouw in een leunstoel, het hoofd in de hand gebogen, als ver verheven boven deze aarde zit te luisteren naar een hand die over de toetsen glijdt.

Muziek werd in die jaren als ‘dope’ ervaren en het is juist dit element van waardering dat latere componisten aldus Strawinsky in zijn autobiografische opmerkingen met al het vermogen van hun kunnen hebben trachten te bestrijden.[73.]

9. Culturele anarchie

> ‘... chacun de nous tend vers un individualisme
> absolu, et notre littérature va vers le
> vague. C'est la confusion, le comble de
> l'anarchie.’
> (H. Gheon. In: *La littérature contemporaine.*)

In het voorafgaande is reeds enkele malen gewezen op het verband tussen het denken en de experimenten van de romantici en de activiteiten die de kunstenaars rond de eeuwwisseling ondernamen. Beide perioden werden gekenmerkt door de afbraak van voorafgaande, coherente stromingen in filosofie en kunst, te weten het Classicisme en het Naturalisme. Gemeenschappelijk in hun afkeer - in die zin moet men sinds de vroege negentiende eeuw de *school* in de kunst interpreteren: als

een negatieve eenheid - zochten kunstenaars en denkers naar nieuwe wegen en mogelijkheden binnen het eigen domein.

Het aanblik van deze perioden in zowel agressief als opbouwend, zowel experimenteel als chaotisch. Men breekt niet af zonder de wil opnieuw te bouwen: in de wereld van het denken zijn het juist de braakliggende terreinen waarop men bij voorkeur aan het werk gaat. De meeste experimenten echter zijn gedoemd te mislukken, maar in sommige gevallen wordt er op vruchtbare grond gezaaid zodat latere generaties de oogst kunnen binnenhalen.

In de jaren rond 1830 keerden vele critici zich tegen de vernieuwingen die de jonge romantici in het drama tot stand poogden te brengen. Sinds de Romantiek is de *jeugd* van de kunstenaar een waarde op zichzelf geworden. In een samenleving waarbinnen verandering en vernieuwing centraal komen te staan, daar is voor de jongeren de rol van een avant-garde weggelegd. Voordat ideeën en opvattingen de kans kregen te rijpen, werden zij reeds als dor en verouderd verworpen. Het tempo van verandering stijgt dan ook in sterke mate.

'Le siècle va vite; il se hâte',[74.] schreef Sainte-Beuve in 1883. Iets meer dan een eeuw later zou Max Eastman berekenen dat er in de zestiende eeuw twee scholen van poëzie te zien waren. De zeventiende eeuw kende er drie en de achttiende eeuw vier. In de negentiende eeuw ziet men reeds vijf grote poëtische bewegingen ontstaan. De vroege twintigste eeuw, aldus Eastman, telde al zes bewegingen. Zou dat zo doorgaan, concludeert de auteur gebruik makend van een metafoor waarvoor de Futuristen zich niet geschaamd zouden hebben, dan mag men verwachten dat omstreeks het jaar 2000 'schools of poetry will be popping off with the rapidity of bullets coming out of a machine gun'.[75.]

Het is interessant om het jargon van de Franse critici van de nieuwe ontwikkelingen te bestuderen. Rond 1830 grijpen deze naar een term om hun afkeer te uiten die ontleend werd aan de al even chaotische wereld van de politiek, namelijk het idee van culturele anarchie.

Als antwoord op de beschuldiging dat de jongere kunstenaars een chaotische toestand in het Franse cultuurgebeuren bewerkstelligd hadden, schreef Benjamin Constant in 1829 dat er in het drama een noodzakelijke revolutie gaande was en dat die eerste periode van anarchie een korte fase was in de overgang van de classicistische naar de romantische interpretatie van de dramatische regels en voorschriften.[76.]

De criticus A. Vinet liet zich in zijn studies over de literatuur van de vroege negentiende eeuw (1831) verscheidene malen negatief uit over de chaotische anarchie van de literaire ontwikkelingen. Naar zijn mening lag de oorzaak daarvan in de verwerping van lang geaccepteerde kennis en wetenschap en in de uitgesproken minachting voor het verleden.[77.] In datzelfde jaar verklaarde George Sand dat de artistieke speurtocht naar het nieuwe slechts het afschuwelijke opleverde en dat deze speurtocht de literatuur in eenzelfde chaos als de politiek had gestort.[77.] En Victor Considerant merkte in 1833 op dat de anarchie in de kunst werd veroorzaakt door de fel individualistische instelling van de kunstenaar. Het ieder voor zich betekende slechts het isolement voor allen.[78.]

Deze angst voor het individualisme was in 1829 reeds bestreden door Charles Magnin. De omverwerping van het classicistisch despotisme, schrijft deze, heeft misschien de zwakkeren geschaad, maar de werkelijk grote kunstenaars wisten zich bevrijd van een serie van belemmerende regels en wetten die de ontwikkeling van de kunst te lang in de weg hadden gestaan.[79.]

Een tweede periode waarin de klacht over de culturele anarchie opnieuw met klem wordt uitgesproken, is in de jaren rond 1890. In 1891 had Jules Huret enig licht in de chaos pogen te brengen in zijn *Enquête sur l'évolution littéraire.* In 1892 publiceerde Anatole Baju zijn pamflet over *L'anarchie littéraire.* André Gide beweerde

in 1900 dat de cultus van originaliteit een symptoom was van de anarchie in de kunst.[80.] En Henri Gheon, in een nieuwe serie vraaggesprekken onder kunstenaars gehouden door G. le Cardonnel en Ch. Vellay in 1905, zag ook het extreem individualisme als oorzaak van de anarchie in de kunst.[81.] Maurice Barrès tenslotte onderlijnt in een brief van 9 juni 1905 aan Charles Maurras zijn grote liefde voor orde. Hij zag de algemene intellectuele anarchie als een teken des tijds.[82.]

Het idee van culturele anarchie is samengesteld uit een

variatie van negatieve interpretaties van het kunstgebeuren. Het impliceert zowel de afkeer van een extreem individualisme, een gebrek aan respect voor het verleden, het esthetisch fragmentisme, een gebrek aan leiderschap, als het totale wegvallen van een gemeenschappelijk geloof zich uitend in algemene twijfel en cynisme.

Niettemin is de frequentie waarmee de term gebruikt is in de negentiende eeuw interessant, juist in de jaren rond 1830 en die rond de eeuwwisseling leest men de klacht over het cultureel anarchisme bij herhaling. Beide zijn perioden geweest van afbraak en opbouw, van de vermoording van oude en de verwoording van nieuwe idealen.

In een opmerkelijke passage in John Stuart Mill's boek *On Liberty*, schrijft deze dat in perioden waarin ideeën en opvattingen algemeen gedeeld worden en waarin over de grote vraagstukken overeenkomst van opinie bestaat, er nauwelijks enige intellectuele fermentatie plaats vindt. Juist in de tijden van strijd en discussie over de vraagstukken toont een tijdperk zich werkelijk creatief. Mill verwijst naar de tijd van Fichte en Goethe toen de jongeren zich trachtten te bevrijden van de hen opgelegde denkbeelden en op zoek gingen naar nieuwe antwoorden.[83.]

Om dezelfde reden sprak Taine zijn voorkeur uit voor de schilders van de vroege Renaissance boven die van de bloeitijd. In de beschrijving van zijn *Voyage en Italië* (1886) prijst deze het baanbrekende werk van zulke kunstenaars als Mantegna. Pinturicchio. Francia en Signorelli. Elk van hen zocht zich een eigen, nieuwe weg, een afzettend tegen de traditionele methoden. Het doet er weinig toe dat zij dikwijls verdwaald zijn of doodlopende wegen bewandeld hebben: iedere stap die zij namen kwam voort uit eigen initiatief. Hun werk wordt gekenmerkt door een vitaliteit en een élan dat de latere en grotere werken uit de bloeitijd niet meer kennen. De kunst was in grootsheid gegroeid, maar het individuele karakter van de kunstenaar verminderd. De meeste kunstenaars waren volgelingen geworden van hen die het artistieke leiderschap op zich hadden genomen. Taine haatte dat soort van discipline. Zijn motto luidde: men leeft op grootser wijze indien men streeft naar een doel dat men zichzelf voor ogen heeft gesteld ook al zou dat doel niet bereikt worden dan wanneer men een zeker doel bereikt slechts door anderen te volgen.[84.]

De jaren rond 1830 (voordat Victor Hugo het artistieke domein zou gaan domineren) en die rond 1900 werden gekenmerkt door een identieke werkdrift als die beschreven door Taine. Een tijd van experimenten waar van vele hun doel misten, maar waarvan sommige de kunst van de twintigste eeuw hebben doordrongen. Wat vele critici als perioden van culturele anarchie hebben beschouwd, zijn tevens jaren geweest waarin de toekomst werd voorbereid.

Anderzijds was de prijs die men voor een uiterst individualisme moest betalen hoog. Slechts weinigen bleken in staat de eenzaamheid van het gevoels-anarchisme te verdragen. Vele zoekenden zochten bescherming. In de kunst ziet men tal van pseudo-religies ontstaan (de aanbidding van Hugo en Wagner tonen daarvan de kenmerkende aspecten). Anderen wendden zich tot de religie en het occulte.

Rond het fin de siècle wemelt het van kleine officieuze religies en sectes, waartoe ook stellig de hang naar het exotische heeft bijgedragen. Een van de meest opmerkelijke figuren temidden van de dichterlijke priesters was ongetwijfeld 'le Sar' Péladan, auteur van een romancyclus over de Latijnse decadentie. Aanvankelijk was hij lid van de kabbalistische Rozenkruisersorde en stichtte later de mystiek georiënteerd Salon de la Rose-Croix. Uiteindelijk zou hij, zoals zovele vermoeide tijdgenoten onder wie de hogepriester van het decadente denken: J.K. Huysmans, de veilige hierarchie van de kathokieke kerk zoeken. Zo had Europa, aldus Jan Romein, rond 1900 haar honderd en één profeten. De vermoeidheid met het bereikte uitte zich in een zucht naar het onbereikbare.

10. Een broeikas-cultuur

In 1826 reeds trok Goethe ten aanval tegen wat hij omschreef als de noordelijke tendens naar *Innerlichkeit.*[85.] De verinnerlijking, het zich terugtrekken in zelf-analyse en introspectie, is een dominerend aspect van de psychologie van de kunstenaar tegen het einde van de negentiende eeuw.

Vincent van Gogh maakte in dat opzicht enkele interessante opmerkingen over de vroeg-rijpe maar jong-gestorven schilder Gerard Bilders (1838-1865). Na het lezen van Bilders' dagboek en briefwisseling (uitgegeven door Kneppelhout) schrijft Vincent aan Theo dat de jonge kunstenaar stellig onbegrepen en ongelukkig was, maar dat deze anderzijds een onbegrijpelijke zwakte toonde. Hij miste de vechtlust van de werkelijk grote kunstenaar. Zijn leven leek op dat van een te vroeg bloeiende plant die de koude van de ingevallen vorst niet kon weerstaan en al snel verwelkte. De zwakte van een plant die vanuit een broeikas in de open lucht was geplaatst.[86.]

De studie van het gebruik van metaforen in bepaalde tijdperken geeft altijd een belangrijk inzicht in de esthetische opvattingen en denkbeelden zoals deze in die perioden geponeerd werden. De metafoor van de broeikas is vooral interessant in relatie tot de ontwikkelingen binnen de kunst die tijdens het fin de siècle plaats vonden.

In 1889 publiceerde Maurice Maeterlinck een bundel nostalgische gedichten onder de titel *Serres chaudes* (‘Broeikassen’). De metafoor is echter vooral aangegrepen door hen die de kunst van het fin de siècle verwierpen als een vruchteloos esthetisch avontuur. In 1900 schreef Somerset Maugham in zijn aantekenboek over de ‘hothouse beauties of (Walter) Pater's style, oppressive with a perfume of tropical decay: a bunch of orchids in a heated room’.[87.] Eric Gill meende dat de kunstenaars van de late negentiende eeuw werken hadden geproduceerd die ‘though exotic and redolent of the hothouse, represent a remarkable series of adventures in the cultivation of artificial flowers’.[88.] En Romain Rolland beschreef het Symbolisme als een ‘plante de serre’.[89.]

Met name in het werk van Rolland hoort men dikwijls de uitroep: gooi de ramen van deze verstikkende kamer open, laat de frisse lucht binnenstromen! Wie zich overigens wil verdiepen in de artificiële bloemkunst van de estheten treft daarvan een vrij complete weergave in Bettina Polak's boek over *Het fin de siècle in de Nederlandse schilderkunst.*

Het is duidelijk dat vele kunstenaars zich niet te lang in deze onnatuurlijke broeiende warmte konden blijven nestelen. Velen wensten weg te breken van het uiterste individualisme dat uiteindelijk tot onverstaanbaarheid en volslagen eenzaamheid moest leiden. Zij poogden zich opnieuw achter het één of andere vaandel van verbondenheid te scharen en de roep om autoriteit werd alom gehoord. Herman Gorter's kreet aan het begin van zijn socialistische verzen: ‘O God! ik sta aan den verkeerden kant. / Ik ga te gronde. / Mijn liefde gaat verloren.’, vindt men in tal van variaties binnen het Europese denken terug. Sommige kunstenaars en denkers wendden zich tot de kerk, anderen tot het communisme en weer anderen tot het fascisme. Een vermoeide en verzwakte generatie bleek zich bereidwillig over te geven aan hernieuwde autoritaire krachten binnen Europa. Autoriteit die al snel zou ontaarden in gruwelijke dictatuur.

Slot

Decadentie of het ene etiket voor het andere

Nadat ik mijn essay over het ‘fin de siècle’ had voltooid, werd mij door de redactie van dit tijdschrift verzocht nog enkele opmerkingen daaraan toe te voegen over Richard Gilman's boek *Decadentie* (‘De merkwaardige geschiedenis van een

etiket'), opgenomen in de Synopsis reeks, vertaald en van een nawoord voorzien door Joyce & Co. Ik kende dat boek niet en het zou dus aardig zijn om dit lange betoog kritisch naast mijn veel kortere essay te plaatsen. Mijn belangstelling werd al direct gewekt toen ik bladerend door dit werk op p. 22 een metafoor aantrof die op een mogelijke relatie zou kunnen wijzen: Gilman spreekt daar over de '*broeikas* van de decadentie' (mijn cursivering).

Een merkwaardig boek. Het bestaat uit vijf naar inhoud en stijl ongelijkwaardige delen. Het eerste en laatste hoofdstuk behandelen de wederopleving van de term decadentie in ons eigen tijdvak in het licht van het abstractieniveau van de taal. De auteur keert zich vooral tegen het loszinnige journalistieke woordgebruik. Het vierde hoofdstuk hangt er enigszins bij als een polemische verdediging van Oscar Wilde's geruchtmakende verschijning in de literatuur. Dit stuk zou beter passen in een cultuurgeschiedenis van het latere Victoriaanse tijdperk dan in een boek waarin de auteur naar de bronnen van het decadentie-begrip speurt.

In essentie draait het gehele boek om de hoofdstukken twee en drie die ook stilistisch het meest bevredigend zijn (zeker in verhouding tot de barokke stijl van het eerste gedeelte waarvan de meest interessante gedachten tot enkele inleidende pagina's verkort hadden kunnen worden). In hoofdstuk twee poogt de auteur een nieuwe en uitdagende hypothese over de 'val' van het Romeinse Rijk te formuleren (de hele decadentie-gedachte hangt ten nauwste samen met de geschiedenis van Rome ook al zal men het woord decadentie in die tijd niet aantreffen). Het moderne gebruik van de term decadentie echter stamt uit de negentiende eeuwse Franse cultuur en in het derde hoofdstuk beschrijft de auteur daar - hoewel te summier gedocumenteerd - de geschiedenis van.

De grondgedachte van het boek is door Gilman alsvolgt geformuleerd: evenals zovele woorden die hun oorsprong in grootse categorieën van de geest of van de verbeelding, is decadentie verworden tot een etiket, een totaal onnauwkeurig middel om een gedachte op te roepen of te identificeren. Wij bezondigen ons heden ten dage aan een dergelijk willekeurig en ongeëigend gebruik van de term, door dat we het met een mengeling van afkeuring en heimelijke fascinatie toepassen op eetgewoontes, interieurinrichting, modetrends en talrijke onduidelijke seksuele praktijken of voorkeuren. Decadentie is een onstabiel woord of begrip, met voortdurend wisselende connotaties al naar gelang de veranderingen in moraal, in sociale en culturele opstellingen en zelfs in technologie. Het behoort tot diezelfde groep van woorden als 'het goede', 'het mooie', 'obsceniteit', 'fatsoen', 'de moraal' zelf, die onttrokken aan een vaste betekenis moeilijk in een woordenboek te omschrijven zijn. Men kan hier waarnemen hoezeer de abstractie van de taal belemmerd werkt.

Een tweetal kanttekeningen.

De problemen die de auteur aan de orde brengt behoren tot de blijvende vragen van de literatuur- en kunstkritiek: de veelduidigheid van de terminologie en de moeilijkheid (voor sommigen zelfs: de wenselijkheid) van de periodisering. Er zo een identieke studie te schrijven zijn over de Romantiek en de verwording van het woord 'romantisch'.

Persoonlijk voel ik er - net als Gilman - bitter weinig voor om over het tijdperk van Decadentie van de jaren 1890 te spreken. Waarom dan niet het tijdperk van de Avant-garde zoals de kunstcriticus Hilton Kramer dat voorstelt? Avant-garde, ook al zo'n 'gevallen' woord. De jaren rond de eeuwwisseling echter waren te verdeeld (voor sommigen was juist dat het teken van decadentie), te onsamenhangend, te veel gemarkeerd door opwindende tegenstellingen om deze als een tijdperk te betitelen en een eenheid te suggereren die nooit bestaan heeft.

Bovendien zou ik bezwaar willen aantekenen tegen de al te verfijnde en daardoor gewilde onderscheidingen en onderverdelingen binnen het tijdvak van de modernere kunst (perioden die steeds korter worden mede door het sterk gestegen tempo van gebeurtenissen en ontwikkelingen). Decadentie is een uitvloeisel van de Romantiek, en beide zijn uitingsvormen van het modernisme in de kunst. In Frankrijk kwam de gehele discussie rondom het modernisme op gang in de jaren 1820 en de vraagstelling naar de eigentijdse bewogenheid heeft de kunstenaar voor meer dan een eeuw bezig gehouden. Romantiek=modernisme schreef Baudelaire in zijn essay over Delacroix en zijn conclusie schijnt mij geenszins onjuist toe. Decadentie is bovenal een attitude geweest. Ik kom daar op terug.

Gilman constateert de veelduidigheid en ongrijpbaarheid van de term decadentie reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw en wijst in die zin op het stijgend abstractieniveau van de taal. Dat is stellig geen nieuwe observatie. In 1833 reeds riep de criticus Hippolyte Fortoul in een beschouwing over de eigentijdse kunst uit: L'abstraction est la manie du siècle'. En de aanvallen die Gilman tegen de pers onderneemt omdat deze mede verantwoordelijk zou zijn voor het verval van de taal en het abstractie peil van denken, werden reeds met grotere felheid uitgevoerd door Kierkegaard (lees vooral de latere dagboeken, 1853-1855).

Juist het besef van die abstractie bracht Flaubert ertoe wanhopig naar dat Ene woord te zoeken en was verantwoordelijk voor Mallarmé's fanatieke preoccupatie met de taal of Rilke's concentratie op de 'gewone' woordenschat. In die bezetenheid om het woordgebruik uit te diepen, om de 'late verwilderde woorden' (Marsman) weer zin en inhoud te geven, ligt wellicht de allerhoogste verdienste van de kunst rondom de eeuwwisseling. Dat daarbij de erudiete excessen voorkwamen die Arthur Symons in zijn *Essay on Meredith* (1887) aanwees als oorzaak van de decadentie van de literatuur, blijft slechts van secondaire betekenis.

Het woord decadentie, aldus Gilman, heeft op drie gebieden een bestaan gehad: de politiek, de cultuur en de moraliteit, met een oplopende schaal van duisterheid en ongeëigendheid. De vaagheid op het gebied van de moraliteit wordt door de auteur op ondubbelzinnige wijze aangetoond. Decadentie is daar niet meer dan een kreet van agressieve afkeer (zelfs of vooral in het gebruik van Friedrich Nietzsche), een waardeoordeel, een geloofs- of overtuigingscategorie.

Decadentie in de cultuur is bovenal een attitude gebleken. Ook Gilman volgt de meestal getrokken lijn Sade - Chateaubriand - Baudelaire - Huysmans, waarbij Gautier en Verlaine betrokken worden als degenen die de gedachte van decadentie in treffende termen gepropageerd hebben. Het pessimistisch-reactionaire denken van Joseph de Maistre dat zo'n invloed op Baudelaire zou uitoefenen is daar overigens niet bij vermeld.

Wat mij echter altijd met verbazing heeft getroffen is dat vele van de schrijvers over het verschijnsel van de decadentie koppig de gigantische aanwezigheid van Emile Zola genegeerd hebben. En juist uit de tegenstellingen en overeenkomsten tusen het denken an de decadenten en dat van Zola zouden interessante conclusies te trekken zijn. Zijn niet de twintig romans van *Les Rougon-Macquart* die tussen 1871 en 1893 verschenen de meest imposante verslagen van verval en degeneratie, van decadentie geweest?

'Il faut être de son âge', schreef Zola in 1868. Twee jaar daarvoor had deze in *Mes haines* aangegeven wat hij daarmee bedoelde:

> Mijn smaak is, zo men wil, verdorven; ik houd van een sterk gekruide literaire ragoût, van werken waarin de decadentie tot uitdrukking komt en waarin de vruchtbare gezondheid van klassieke perioden vervangen is door een ziekelijke gevoeligheid. Ik ben een man van mijn tijd.

Een echo van Goethe misschien, maar een uitspraak die men later in tal van variaties herhaald zal vinden.

Waarin ligt dan het verhaal tussen die decadentie waarop Zola doelt en die welke bijvoorbeeld door de gebroeders De Goncourt werd geleefd? Bij Zola heeft decadentie bovenal een sociale context. De auteur observeerde en beschreef de desinte-

gratie en het verval van de samenleving zoals hij die vanuit zijn specifieke ooghoek waarnam. Zijn duidelijke boodschap was een aandrang op verbetering en vernieuwing gebaseerd op het stellige geloof dat vooruitgang tot de menselijke mogelijkheden behoorde. De gebroeders De Goncourt waren al evenzeer geobsedeerd door diezelfde gedachte van verval. Bij hen echter treft men die drang tot sociale verandering geenzins aan. Vooruitgang is een gedachte die zij vervloeken, de kunst een middel om te ontsnappen aan de gruwelen van de tijd. Van de wereld teruggetrokken registreerden zij slechts de ondergang van ‘une race à sa dernière heure’ (zoals Barbey d'Aurevilly in 1884 schreef in een bespreking van Huysmans' *A rebours*).

Hieruit moge reeds blijken dat het een onzinnige gedachte zou zijn de term decadentie op de vuilnishoop van etiketten zonder waarde te werpen. In dat ene woord zijn juist sommige van de meest fascinerende tegenstellingen uitgedrukt die gedurende de laatste decennia van de negentiende eeuw zo furieus werden uitgevochten. Het precieze uitpluizen van de betekenis-componenten van het woord zou bijdragen tot een beter begrip van de artistieke strijdbaarheid van die jaren. Maar zoiets zou een veel intensiever en tijdrovender woordonderzoek vereisen dan dat de auteur van dit boek heeft uitgevoerd.

Gilman's boek is het meest interessant daar waar deze zijn historische en geschiedfilosofische ideeën uiteenzet. Met name de passages over de tegengestelde opvattingen voor vooruitgang en decadentie heb ik met instemming gelezen. Vooruitgang is een onbepaalbaar en onaantoonbaar begrip wanneer het gebruikt wordt buiten het fysische meetbare (het aantal geproduceerde automobielen of de hoeveelheid geconsumeerde pinda's, zoals Einstein eens droog opmerkte). Decadentie is de andere zijde van die illusie en al evenzeer een verdachte, nietszeggende hoedanigheid. Vooruitgang en decadentie bewegen zich door onze taal en ons denken als twee polen waartussen leegt heerst, schrijft de auteur terecht. Lamartine had dat reeds in 1856 ingezien.

Een tweede belangrijk element ten aanzien van de geschiedenis dat ik hier zou willen noemen is Gilman's harde aanval op het antropomorfisme van Gibbon, de wijze waarop deze de historie van het Romeinse Rijk heeft beschreven in een metafoor ontleend aan de menselijke levensloop - die van geboorte, jeugd, volwassenheid, ouderdom en dood. Zeer terecht schrijft Gilman dat dit de intellectuele vervorming oplevert als zou de geschiedenis met een lotsbeschikking begiftigd zijn. Geen enkele historicus zou dit kunnen rechtvaardigen, tenzij vanuit een literaire zienswijze.

Anderzijds wordt men hier geconfronteerd met het oude probleem van de geschiedschrijving. Zodra men de empirische feiten in patronen poogt te rangschikken, dan wordt het denken in metaforen onvermijdelijk. Bij nauwkeurige lezing van Gilman's boek zal het opvallen dat ook hij zelf een zeker antropomorfisme in zijn terminologie niet heeft kunnen vermijden. Terecht merkt de vertaler in zijn nawoord op dat het er niet zo zeer om gaat of de metafoor van de stadia van het mensenleven waar is (deze is per definitie onjuist), maar de centrale kwestie is of men met het gebruik van een dergelijke metafoor iets kan beschrijven dat zonder die beschrijving niet voorstelbaar zou zijn.

Zonder het gebruik van metaforen is de geschiedschrijving een onmogelijke opgave. Sommige metaforen echter zijn meer geschikt dan andere. Dat blijkt naar mijn idee sterk uit Gilman's eigen boek. Na met klem te hebben aangedrongen dat de analogie met de menselijke levensloop onbruikbaar zou zijn voor de historicus (waarin hij natuurlijk in vele opzichten gelijk heeft) en dat bovendien het woord decadentie als inhoudsloos verworpen dient te worden, blijft mij na grondige lezing

van dit boek de onaangename gedachte bij dat de auteur de lezer een tweetal metaforen heeft opgedrongen die in de beschouwing van de cultuur nog minder waarde hebben dan die welke hij zo vurig heeft aangevallen - de gezondheid en ziekte van de cultuur.

Voorbeelden. Rondom Gautier's inleiding tot *Les fleurs du mal* schrijft de auteur op p. 99: ‘De gezondheid van die tijd werd... door creatieve personen gevoeld als een soort ziekte’. Vervolgens kan men op p. 147 lezen: ‘Op zijn best betekende Decadentie in Beardsley en Wilde... gezondheid’. En tenslotte een derde willekerig gekozen voorbeeld op p. 182: ‘De architectuur is altijd een criterium geweest voor de gezondheid van een cultuur - een van de meest tastbare criteria’.

In het voorafgaande betoog heb ik mede pogen aan te tonen dat deze medische terminologie al evenzeer tot een troebel, abstract taalgebruik behoort dat uit de negentiende eeuw stamt.

Maar de onderscheiding tussen ziekte en gezondheid is juist in onze tijd een van de meest verwarrende problemen geworden. De doktoren weten zich tegenwoordig voor verbijsterde ethische problemen geplaatst - lees de zojuist verschenen *Dictionary of Medicial Ethics.* Indien wij in contemporaine beschouwingen over de cultuur metaforen uit de medische wereld willen kiezen, dan verdwalen we ongetwijfeld nog verder in dat oerwoud van abstracte taal dat Gilman introk om de betekenis van het woord decadentie op te helderen. Een gevaarlijker oerwoud bovendien. De auteur heeft in zijn boek een moeilijk leesbaar etiket willen verwijderen door er één in potjeslatijn over heen te plakken.

Richard Gilman: *Decadentie*
Vertaling en nawoord: Joyce en Co.
De Arbeiderspers. 207 pag. fl. 29,50.

Eindnoten:

1. The Sense of Decadence in Nineteenth Century France. The Hague 1964, p. 261.
2. H. Peitler und H. Ley. Kaspar Hauser. Uber tausend bibliographische Nachweise. Ansbach 1927.
3. Autobiographische Schriften. Hrsg. von E. Kessel. Stuttgart 1969, S. 300.
4. Great Morning. London 1948, p. 229.
5. In Bluebeard's Castle. London 1971, p. 15.
6. Contemporaineity, Modernism, Avant-Garde. In: The British Journal of Aesthetics 20 (1980) nr. 3, p. 208.
7. De artikelen over emigrantenliteratuur 1933-1940. Bijeengebracht door F. Bulhof. Den Haag 1980, p. 72.
8. The Correspondence of Emerson and Carlyle. Ed. J. Slater. New York/London 1964, p. 468.
9. Op het breukvlak van twee eeuwen. Leiden/Amsterdam 1967, dl. I, p. 350.
10. Notes on Life and Letters. London 1970, p. 106. (Dent's Collected Edition).
11. Correspondance littéraire, philosophique et critique. Ed. M. Tourneux. Paris 1878, t. III, p. 165.
12. Gedenkausgabe der Werke. Hrsg. von E. Beutler. Zürich 1948, Band XXIV, S. 544.
13. Paris 1841, pp. I-II.
14. The Last Years. Journals 1853-1855. Trl. by R.G. Smith. London 1965, p. 98.
15. Oeuvres romanesques complètes. Ed. Pléiade 1966, t. II, p. 1244.
16. A World Split Apart. In: The Times 26.7.1978, p. 6.
17. Collected Letters. Ed. by L. Griggs. Oxford 1966, vol. II, p. 709.
18. R. Southey. Sir Thomas More: or, Colloquies on the Progress and Prospect of Society. London 1829, vol. I, p. 234.
19. Journal. Paris 1956, t. II, p. 359.
20. Paris 1864, pp. 130-131.
21. Verhalen. Amsterdam 1967, dl. V, p. 21.
22. Die prosaischen Schriften gesammelt. Berlin 1907, Band I, S. 16.
23. Cours familier de la littérature. Paris 1856, t. II, pp. 12-13.

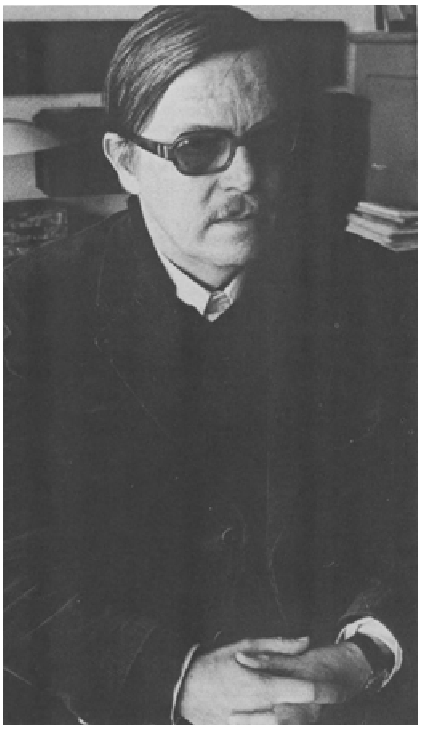
24. Geciteerd door: G. Marcus. The Maidem Voyage. London 1969, p. 298.
25. a) Life for Life's Sake. London 1961, p. 147. (1941)
    b) *op. cit.*, p. 259.
26. Works. London 1899, vol. II, p. 81.
27. Entartung. Berlin 1892/3, Band I, S. 6.
28. Réflexions et menus-propos d'un peintre génevois. Paris 1848, t. I, p. 84.
29. Heimwee van Marsman. In: Hollands Maandblad 393/4 (1980), pp. 37-45.
30. D. Daiches. Some Late Victorians Attitudes. London 1969, p. 44.
31. Byron's Poems. Everyman's Library Edition. London 1966, vol. II, p. 176 en pp. 182-183.
32. Correspondance. Paris 1926, t. I, p. 191.
33. *op. cit.*, t. VII, p. 384.
34. *op. cit.*, t. VIII, p. 260.
35. *op. cit.*, dl. II, p. 256.
36. Journal intime. Ed. P. Rival. Paris 1928, p. 13.
37. *op. cit.*, p. 435.
38. Profils et grimaces. Paris 1897, p. 339.
39. Correspondance. Paris 1947, t. I, p. 470. (Mijn cursivering)
40. Correspondance générale. Paris 1935, t. I, p. 260.
41. Briefe. Hrsg. von A. Dühr. Darmstadt 1973, Band II, S. 52.
42. Amsterdam 1894, p. 54.
43. Enquête sur l'évolution littéraire, Paris 1891, p. 56.
44. *op. cit.*, t. I, p. 641.
45. Oeuvres complètes. Paris 1933, p. 245.
46. Critiques. Ed. V. Barrucand. Paris 1917, p. 459.
47. Cahiers. Ed. Pléiade 1973, t. I, p. 46 en p. 126.
48. Verzamelde Brieven. Uitgeg. door J. van Gogh-Bonger. Amsterdam/Antwerpen 1974, dl. IV, p. 41.
49. Briefe 1939-1949. Frankfurt a/M. 1963, S. 279.
50. Serres chaudes. Bruxelles 1889, p. 15.
51. Verzameld werk. Amsterdam, 1975, dl. II, p. 34.
52. Oeuvres complètes. Ed. M. Launay. Paris 1971, t. II, p. 62.
53. Deism Revealed. London 1751, vol. II, p. 143.
54. *op. cit.*, p. 47.
55. Lettres de Mylord Rivers à Sir Charles Cardigan. Amsterdam 1777, t. I, p. 49.
56. Barbey d'Aurevilly. Le XIXe siècle. Ed. J. Peitit. Paris 1964, t. I, p. 54.
57. Revue des deux mondes 113 (semptembre 1892), p. 213.
58. Werke. Hrsg. von G. Colli and M. Montinari. Berlin 1969, Band VI/3, S. 28.
59. Amsterdam 1894, pp. 73-74.
60. *op. cit.*, pp. 33-34.
61. Cambridge 1933, p. 38.
62. *op. cit.*, p. 47.
63. Verzameld werk. Amsterdam 1954, dl. IV, p. 480.
64. Du 18 Brumaire à Waterloo. Paris 1920, p. 19. (1853)
65. *op. cit.*, t. II, p. 139.
66. Over de enorme verspreiding van syfilis onder de kunstenaars van de negentiende eeuw is zojuist een nieuwe studie verschenen van Roger L. Williams onder de titel *The Horror of Life.*
67. Zur Opiumfrage! Separat-Abdrück aus dem Archie für Psychiatrie. Neuwied 1862.
68. Opium and Labour. International Labour Office. Studies and Reports. Series B, no. 22. Geneva 1935.
69. Zie: R. Schneider. Coleridge, Opium and ‘Kubkla Khan’. Chicago 1953.
70. Zie onder andere het werk van R. Hughes, *Vers la contrée du rêve* (Paris 1939) en Alethea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination* (London 1968).
71. Baxter. Verwey's Translations from Shelley's Poetical Works. Leiden 1963, pp. 147-148.
72. Chroniques de ma vie. Paris 1935, t. II, p. 161.
73. Premiers lundis. Paris 1874, t. II, pp. 154-155.
74. The Literary Mind. New York/London 1935, pp. 123-124.
75. Ed. Pléiade 1957, pp. 927-928.
76. Etudes sur la littérature française au dix-neuvième siècle. Paris 1851, t. II, p. 342.
77. Correspondance, Paris 1964, t. I, p. 825.
77. Correspondance, Paris 1964, t. I, p. 825.
78. L'Artiste, 1re série t. V. (1833), p. 35.
79. Causeries et méditations historiques et littéraires. Paris 1843, t. I. pp. 61-62.
80. Prétextes. Paris 1913, pp. 22-23.
81. La littérature contemporaine. Paris 1905, p. 94.
82. La république ou le roi. Correspondance inédite entre Barrès et Maurras. Paris 1970, p. 675.
83. On Liberty. Everyman's Library Edition 1971, pp. 94-95.

84. Voyage en Italie. Ed. Julliard 1965, t. II, p. 134.
85. *op. cit.*, Band XXIV, S. 172.
86. *op. cit.*, dl. II, pp. 24-25.
87. A Writer's Notebook. London 1949, p. 47.
88. Art and a Changing Civilisation. London 1934, pp. 91-92.
89. Compagnons de route. Essais littéraires. Paris 1936, p. 9.

Alfred Kerckhoffs
Tussen decadentisme en dilettantisme
Het werk van F.B. Hotz

Verhalenbundels leveren de lezer niet zelden een gefragmenteerd eindbeeld op. Dat geldt niet of in mindere mate voor de boeken van F.B. Hotz, *Dood Weermiddel, Ernstvuurwerk* en *Proefspel.* Ik doel nu niet op samenhangen die een lezer aanbrengt tussen de verhalen en autobiografische gegevens van de schrijver; die hebben naar mijn mening in de beschouwingen over het werk van Hotz veel te veel aandacht gekregen.[1.] Het gaat mij om verbanden op basis van de verhaalelementen. Tussen de verhalen in elke bundel van Hotz èn tussen de bundels onderling ontstaat er samenhang enerzijds doordat een aantal verhaalonderwerpen meer malen terugkeert (zo zijn er verhalen over een ik en zijn familie, hoofdzakelijk spelend tussen 1923 en 1940, verhalen over jazzbands uit de jaren vijftig die muziek spelen uit de ‘roaring twenties’, historische verhalen gesitueerd in de zestiende en negentiende eeuw en tenslotte wat ik gemakshalve maar een restgroep noem met verhalen uit de modernere tijd), anderzijds doordat veel verhalen qua sfeer en motieven duidelijk te verbinden zijn. Over dit laatste zal ik het hier vooral hebben.

Tijdens het lezen en herlezen van de bundels werd mijn indruk dat deze literatuur raakvlakken heeft met het decadentisme en dilettantisme steeds sterker. Het literaire decadentisme, een zijtak van het symbolisme, is ontstaan in de tweede helft van de negentiende eeuw en geniet in onze dagen een opmerkelijke belangstelling. De auteurs Siebelink, Reve Jocye & Co zijn gekenschetst als decadente schrijvers en Siebelinks vertaling van Huysmans *A Rebours* - wel eens de bijbel van het decadentime genoemd - heeft een dankbaar onthaal gevonden. Laat ik proberen het begrip wat nader toe te lichten.[2.] Het decadentisme geeft op artistieke wijze reakties weer van kunstenaars die uitgekeken zijn op een uitgeholde beschaving (uitgehold in meer betekenissen); ze wenden zich vol dédain af van het burgelijke materialisme en brengen hun tijd veelal door in isolement en dadenloze bespiegeling; het lijden aan de eigen tijd zetten ze om in een gevoelvol genieten van esthetische vormen (belangrijker dan de inhoud!), met name dié vormen die niet door de natuur maar door de menselijke geest zijn vervaardigd; alles wordt onderzocht in zijn mogelijkheid om de zinnen te stimuleren en op te winden; ook het lelijke, het kwaadaardige, dat wat in verval is, de menselijke ellende, vormen bronnen voor deze zinnelijke esthetisering; het lezen van geliefkoosde schrijvers, het bekijken van geestverwante schilders en het beluisteren van gelijkgestemde musici voeden deze sensitivistische opwinding; er is een voorkeur voor wat in het verleden ligt: in het verre en vreemde (ook de eigen jeugd hoort daarbij), het exotische en mysterieuze, liggen de prikkels die in het nu ontbreken; de personages zijn vaak neurasthenisch en depressief. Decadentistische kenmerken zijn aan te wijzen o.a. bij Baudelaire, Flaubert, Huysmans, Poe, Wilde, George en Couperus.



F.B. Hotz (foto Ronald Hoeben).

Het dilettantisme stamt uit dezelfde tijd, het einde der negentiende eeuw, en heeft met het decadentisme dezelfde kultuurbodem, de ik-cultus, het esthetisme en de passieve bespiegeling gemeen. Het verschil zit vooral hierin dat een dilettant zich minder overgeeft, meer afstand bewaart en vooral: speelt met allerlei ideeën en houdingen zonder zich aan één ervan te hechten; deze speelruimte stelt hem in staat tot scepticisme en ironie. Dilettantistische trekken vinden we bij Renan, France, Barrès, Wilde, Couperus, Teirlinck en De Ridder.[3.] Dat Wilde en Couperus zowel bij het decadentimse als bij het dilettantisme worden genoemd, wijst erop dat de grenzen soms moeilijk te trekken zijn. Nog moeilijker wordt het als we bedenken dat ook de grens tussen dilettantisme en vitalisme vaag kan worden: er is een ontwikkeling denkbaar van 'alles begrijpen' naar 'alles beleven'.

De lezer van Hotz' boeken zullen inmiddels herkend hebben. Het is niet mijn bedoeling de drie bundels, volledig te onderzoeken op het voorkomen van decadentistische en dilettantistische kenmerken; ik volsta ermee van de belangrijkste kenmerken een aantal illustraties te geven uit de verhalen, een keuze die elke lezer natuurlijk kan aanvullen. Uiteindelijk wil ik tot een antwoord komen op de vraag of Hotz' verhalen als decadentistisch of dilettantistisch getypeerd mogen worden.

Globaal kun je zeggen dat de verhaalfiguren een aantal positieve ‘programmapunten’ hebben en een aantal negatieve. Van de positieve zal ik achtereenvolgens bespreken: het estheticisme, de passiviteit, de erotiek en het spelen. Van de negatieve: de aktiviteit, de vrouw, de burger en het nu. Typerend voor Hotz' figuren (en voor de geregeld te voorschijn komende auctoriale verteller) is echter ook dat ze zich vaak in een grensgebied bevinden; in dit verband zal ik wat opmerkingen maken over het alleen-zijn, het afstand nemen en de rol die geciteerde schrijvers spelen. Een en ander wil ik kort samenvatten door aan het slot de drie titelverhalen de revue te laten passeren.

Positief 1: het estheticisme

De aandacht voor mooie dingen, gecreëerd door de menselijke geest, vinden we vooral terug in de beschrijving van auto's, treinen en allerlei soorten bouwwerken. Een mooi voorbeeld valt te lezen in het verhaal ‘De opdracht’ (*Ernstvuurwerk*). Een jongetje staat op een mooie zomerdag aan zee, op een parkeerplaats. In dit fragment valt niet alleen op hoe mooi de auto's voor hem zijn maar ook de sensitieve, bijna sensuele wijze van ervaren die af en toe op typisch Hotziaanse manier gerelativeerd, verafstandelijkt wordt door een bepaalde woordkeus (‘een platonische occupatie’) of een nuchtere mededeling (‘voor zover dat niet te kokend was van de zon.’) Aandacht verdient ook de voorkeur voor de uitstervende automerken en het heimwee naar vroeger.

> Het werkelijke genot moest nog beginnen. Want al was de zeelucht goed, verfijnder nog achtte ik de geur van benzine, rubber en warmgestoofd leer boven de boulevard.
> Ik had een stille vervoering voor auto's ontwikkeld, zij het met een licht afkeurenswaardig heimwee daarin naar vroeger. Mijn doordringende affektie gold de automerken die uitstierven, waardoor hun laatst rondrijdende vertegenwoordigers een aureool van tragedie en grootheid kregen. Zoals bv. de Auburn en de Graham. (De Graham-Paige March die we een paar jaar eerder bij de radio meefloten had het bedrijf blijkbaar niet kunnen redden.) Urenlang rondlopen op de volle en blakerende parkeerplaats aan de boulevard, argwanend beloerd door oude bewakers, was een platonische occupatie maar gaf voldoende genot. Voor graven in het zand was ik trouwens al te groot.
> Ieder merk had z'n eigen gezicht, een meerjarig volgehouden eigen stijl, zelfs een eigen geur. En al viel er niets te bezitten, je kon nu en dan ongezien een hand op de lange lijn van een schitterende gemodelleerd spatbord leggen, voor zover dat niet te kokend was van de zon. (p. 199/200)

Het verhaal 'Dood weermiddel' (*Dood Weermiddel*) biedt, wat deze esthetisch gekleurde voorkeur voor dingen betreft, een aantal interessante voorbeelden. Het reduit dat in dit verhaal een centrale plaats inneemt, blijkt uiteindelijk niet gebruikt te kunnen worden. De ik-figuur zegt dan: 'En m'n reduit mocht dan al niet zo bruikbaar zijn, mooi was het wel in z'n verzonken en al gauw verweerde roerloosheid.' (p. 25)

Dingen krijgen de voorkeur boven mensen. 'Ik hield van werken en van de dingen die de geest stelt in de landschap eigenlijk meer dan van nabije mensen.' (p. 11) Een soort compromis tussen ding en mens lezen we op p. 25: 'Ik hield dus van het werk; eigenlijk houd ik alleen van dingen, dat wil zeggen tóch van mensen: van mensen die de dingen maken.'

De menselijke schepping hoeft niet altijd in spanning te slaan met de natuur. De ik-figuur, nog steeds uit hetzelfde verhaal, vertelt over de vesting in zijn geboortestad Naarden:

> Nergens heb ik natuur en mensenwerk zo perfect in harmonie gezien als op de gedekte wegen van m'n geboortestad. De twee gaan in elkaar over - het enige ware huwelijk dat ik ooit zag - en dat niet door overwoekering, maar door de geest gewilde versmelting, aanleg en ordening. Het is daar tegelijk een vredige idylle en een waakzaam evenwicht: de stilte is er triomfantelijk. De triomf van de geest én de aarde over het heden. (p. 22)

Positief 2: de passiviteit

In het verhaal 'Verkalking' (*Dood Weermiddel*) leeft een oude professor in zijn laatste dagen. Hoewel hij in zijn werkkamer overweegt dat de naderende dood hem juist tot werken zou moeten prikkelen, komt hij daar niet meer toe. Hij wacht alleen nog maar.

> In de vage morgenuren wachtte hij weliswaar steeds op eenvoudige concrete dingen, maar niet uit die kleine gebeurtenissen zelf bestond zijn tegenwoordig leven. Het wachten er op was de kern geworden en die besognes rustpunten voor een ontevreden vermoeidheid eerder dan noodzakelijke handelingen. (p. 168)

Maar ook jongeren koesteren zich in passiviteit. In het verhaal 'Voorjaar' (*Ernstvuurwerk*) wil een zekere Lansberge, 48 jaar, een artikel voor een historisch tijdschrift afronden, maar dat blijft bij voornemens. Zelfs wat herinneren betreft, heeft hij een voorkeur voor het passieve.

> Hij overwoog dat als hij onverwachts iets hoorde, rook of tastte uit eigen oudste verleden, hij besefte hoe intens je eenmaal geleefd had. Daarom is passief herinneren zalig en echt. Opzettelijk herinneren vervalst en is zonder intensiteit. Hier, als bij alle 'scheppen', is de wil spelbreker. Zo had hij, misschien dan té willoos, al weer weken niet aan z'n artikel gewerkt over 1673. (p. 78)

In 'Thomas en de scheppende evolutie' (*Proefspel*) schijnt het tegendeel aan de hand te zijn. Thomas, 47 jaar, is helemaal in de ban van Bergson's *L'Evolution créatrice.* 'Verandering en beweging: eeuwig gebeuren, dat waren zinnen die Thomas met grinnekend ja uit z'n geblader in *L'Evolution créatrice* onthield.' (p. 186) Doet het geblader en gegrinnek wat dilettantistisch aan, zijn reaktie erop is vitalistisch. 'Hij wilde óók geen tijd hebben, geen tijd voor onderuit liggen en roken; hij wilde

leven, bewegen en een “handelingsinstrument” zijn.’ (p. 188) Zijn poging om in de tijd aktief te zijn, de ontwikkelingen bij te houden (in dit verhaal de ontwikkelingen op het gebied van de huisinrichting), mislukt; het gedrag van Thomas wordt geïroniseerd:

> Thomas was te oud. Hij zat de komende weken met een mengelmoes van twee richtingen in z'n huis. Hij vond die nieuwe internationale glazigheden eigenlijk lelijk en koud en in hun gelijkhebberij ongenaakbaar. Maar hij wilde zich schikken. Stilstand was dood. Hij bestreed heimwee naar Parijs en decoratie. (p. 208)

Een paradoxale belichting krijgt de passiviteit in de verhalen die over oorlog handelen. De legers worden getekend als esthetisch verantwoorde kleurige stoeten die nauwelijks aan vijandelijk kontakt toekomen. Een schitterende ironisering treedt op in de verhalen ‘De gladiator’ (*Dood Weermiddel*) en ‘Ernstvuurwerk’ waar twee mannen gedecoreerd worden vanwege hun heldenmoed in oorlogstijd, terwijl ze in feite helemaal niets gepresteerd hebben! Op een wat meer beschouwend niveau wordt in het verhaal ‘Zand en grind’ (*Ernstvuurwerk*) de oorlog gezien als een gevolg van afkeurenswaardig materialisme. ‘Hij (= de oorlog. A.K.) was absurd geworden, een wraak van het irrationele, een straf misschien voor de hoogmoed van positivisme en materialisme.’ (p. 138) Wraak

en straf als sankties voor onjuiste aktie, we zullen ze zo dadelijk bij de bespreking van de erotiek opnieuw ontmoeten. Ook de waarde die aan het irrationele wordt toegekend is iets wat in meer verhalen naar voren komt. Zo staat in ‘De verplaatsing’ (*Ernstvuurwerk*): ‘De hooggeprezen Rede staat te kijk tegenover ieder werkelijk raadsel, en raadsel is alles waar het op aan komt.’ (p. 254)

Positief 3: de erotiek

Het bespiegelend genieten van mooie dingen en de voorkeur voor passiviteit zorgen ervoor dat veel verhalen weinig plot vertonen. De spanning stijgt als de figuren wél iets gaan ondernemen en dat geldt in het bijzonder als erotische prikkeling daartoe de drijfveer vormt. Net als bij de oorlogsaktie echter wordt ook deze erotische aktie snel afgestraft. Er ontstaat in veel gevallen een typisch Hotziaanse kettingreaktie: van relatieve passiviteit via erotische prikkeling naar aktie die bijna ogenblikkelijk gevoelens van schuld oproept, gepaard met angst en het verlangen naar boetedoening en vergeving. Het wemelt in de verhalen van woorden als: schuld, verontschuldigen, schuldig, angst, vergrijp, genade, verzoening, vergeving; doordat ze echter vaak terloops in de zin geplaatst zijn, vallen ze niet altijd direkt op.

> Aan de overkant van de zonnige Laan fietste een meidje met de wind mee en met haar lange haren voor haar ogen. Borg vloekte van ontbering maar met een vergevingsgezinde glimlach, zoals een valse hond kwispelt. (*Proefspel*, p. 39)

In het verhaal ‘Voorjaar’ (*Ernstvuurwerk*) raakt Lensberge geprikkeld door sexy vrouwen in spijkerbroeken:

> Hij liep op het Damrak en waakte er ditmaal voor per ongeluk met z'n maar weinig bewegende handrug zo'n nauwverpakte blauwe bil zachtjes aan te raken. Tenslotte moest alles gekocht en betaald worden in het heelal en zo'n minutieus en onbemerkt vergrijp kon hem later op de dag opbreken. (p. 75)

In dit fragmentje valt ook al op dat de erotiek uiterst ‘licht’ is; er wordt meer gesuggereerd dan gedaan. Hotz is een meester van het ‘bijna’. Dit komt schitterend tot uiting in het verhaal ‘De demonstratie’ (*Dood Weermiddel*) waarin een dominee belaagd wordt door zijn dienstmeisje Neeli. Zij heeft er alles voor over dat de dominee zijn toestemming verleent aan een plan om de Belgische luchtpionier Olieslagers een demonstratievlucht boven het dorp te laten maken; ze is namelijk smoorverliefd op deze luchtheld. Op een ochtend, zijn vrouw is uit logeren, brengt Neeli hem thee op bed. Ze is enkel gehuld in de peignoir van dominees vrouw en excuseert zich huilend dat ze de thee zo laat brengt: ze heeft zich verslapen.

> Ach, m'n diertje,’ zei de dominee. En klopte haar bemoedigd op de rug, een gebaar dat in strijken overging, koesterend eerst, dan bevreemd onderzoekend. De peignoir van z'n vrouw was dun en eronder zat niets. De hand controleerde even of dit ook gold voor de voorkant van het meisje en dat was vanzelfsprekend zo. Een hazehart klopte daar. Terug naar de rug en bij toeval tot de beginnende, koel aanvoelende splitsing van de kinderbillen, welk punt hij even drukte met de middelvinger. (Alsof hij

> ootmoedig een keurstempel plaatste op een prijszeugje.) Prachtig zo'n lichaampje; de onschuld van het paradijs, geen schaamte feitelijk nog, geen zondige beharing waarschijnlijk ook. Dat moest hij eigenlijk even weten om te zien of zo'n gevoel, z'n sterke intuïtie daaromtrent nuchter klopte met de werkelijkheid. En hoewel hij die gedachte verwierp verplaatste de hand zich andermaal en maakte een vederlichte strijkende beweging over de opgeschorte jaszoom juist boven haar knieën. ‘Niet doen,’ zei Neeli heel zacht, bijna vleiend, en er brak een engelachtig kleuterglimlachje door haar tranen. De dominee lachte, wat zenuwachtig misschien, maar toch hartelijk en bagatelliserend. ‘Kind, ik kon je grootvader wel zijn,’ prevelde hij.
> Neeli dacht na. ‘Zal u dan goedvinden van het feest?’ fluisterde ze. (p. 135)

De dominee zegt dat toe, al tastende, maar kan plots niet meer verder spreken.

> Hij had, gedurende een flits van een seconde, de binnenzijde van haar zilverwit bovenbeen aangeraakt met de uiterste tip van z'n trillende vingertoppen.
> IJs kroop op z'n rug, tangen om z'n slapen; de kamer verkleinde zich als door de zoeker van een fototoestel. ‘Ga naar je kamer, en je eerst behoorlijk kleden hè! zei hij boos van angst. (p. 136)

Het proces gaat nu onverbiddelijk verder.

> Dat was een week geleden. Hij had uren en uren gebeden om vergeving; op z'n knieën en met z'n wenkbrauwen tot diep in z'n neuswortel. Z'n belofte aan haar had hij inmiddels al vervuld, Van Andel had hij zelfs al betaald. Noem het boete of angst dat het uitkwam, of allerlei, betaald en geregeld had hij. (p. 136).

Ook in het verwante verhaal ‘De toren’ (*Ernstvuurwerk*) wordt duidelijk, eveneens met de nodige ironiseringen van een min of meer verborgen verteller, dat de mens wikt en de zinnelijkheid beschikt met alle angsten en schuldgevoelens die daar het gevolg van zijn. De toren lijkt zowel op een fallus als op een dreigende vinger Gods.

Hoewel in de verhalen van Hotz zeer veel voorbeelden van doorgaans lichte erotiseringen aan te wijzen zijn, is het onjuist te stellen dat het uitsluitend erotische akties zijn die leiden tot angst en schuldgevoelens. Hierboven besprak ik al de oorlog en ook het volgende citaat uit ‘Drijvende mijnen’ (*Ernstvuurwerk*) spreekt voor zich: ‘In alle kleine en grote daden schuilt al gauw een dreinerig ongemak van schuldigheid en dat wekt of wrevelig ongeduld, of angst.’ (p. 68)

Positief 4: het spelen

Na oorlog en erotiek nu een derde aktie: spelen. Over het algemeen waarderen de hoofdfiguren het spelen als positief al ontstaan er ook lichte schuldgevoelens doordat anderen negatief op het spelen kunnen reageren.

Een eerste vorm van spelen is, hoe vreemd dat ook moge klinken, werken. Het verhaal ‘Dood weermiddel’ opent in de werkkamer van een ingenieur. Zijn vrouw komt bij hem en slaat een blik op zijn werk.

> Ik haat dat. Ik voel me dan een kleur krijgen. Het komt omdat al ons werken misschien spelen is, - zolang je er genoegen aan beleeft. Vrouwen

> spelen nooit. Die werken pas echt: met strakke gezichten en zuchten. (p. 7/8)

Werken is spelen als het gericht is op het vervaardigen van mooie dingen, in dit geval een weermiddel; in dit spelend genieten kunnen ook medemensen betrokken worden:

> Ik hield dus van het werk; eigenlijk houd ik alleen van dingen, dat wil zeggen tóch van mensen: van de mensen die de dingen maken. (p. 25)

Uiteindelijk ontstaat er niet alleen een dood, mooi weermiddel, maar ook een gevoel van schuld.

> Op de dag dat m'n vrouw stierf, dat najaar, is de aanblik en de contour van ons werk, van de dijk en zelfs van het water vage angst geworden. Mijn zonde is, dat ik gedaan heb wat ik wilde doen: aarde opwerpen en stenen stapelen. (p. 27)

Een tweede vorm van spelen die in de verhalen ruimschoots aan bod komt, is het musiceren. In feite is het sterk verwant met wat hierboven over werken is gezegd. Zo lezen we in het verhaal ‘Vrouwen winnen’ (*Dood Weermiddel*) over de musici:

> Wat we konden, deden ze bovendien met intens plezier, al liet geen van hen dat zo merken. Het was goede toon te schelden op dit vak, dat eigenlijk spelen was en trouwens spelen heette. (p. 31/32)

Ook dit botste echter met de praktische werkelijkheid van

alledag, wat mooi beschreven is in het titelverhaal van *Proefspel.* De trombonist Borg krijgt verwijten te horen van een vriendin dat hij in het verleden leeft, de tijd van de roaring twenties. Al probeert hij die verwijten van zich af te schuiven, ze roepen toch schuldgevoelens in hem op. Typerend is een passage uit een boekje van Franciscus de Sales dat Borg voor een kwartje van de rommelmarkt heeft meeggenomen:

> Spelen en dansen kunnen wel uit zichzelve onverschillige werken zijn, maar gevaarlijk is het derzelve te beminnen. Het is geene zonde dat men zulke eens doet, maar het is zonde dat men tot zulke beuzelarijen genegenheid heeft. Het is onkruid hetwelk de ziel belemmert. (p. 34)

Omdat dit musiceren nauw verbonden is met de vlucht uit het nu, zal ik er straks in dat verband nog nader op terugkomen (zie negatief 3 en 4).

Negatief 1: de aktiviteit

Hoe negatief aktiviteiten kunnen uitpakken, heb ik reeds herhaaldelijk aangetoond. Slechts dié aktiviteiten zijn positief die de passiviteit versterken, dié aktiviteiten die zo min mogelijk ingrijpen in de praktische konsekwenties van de voortschrijdende tijd, dié aktiviteiten die de bewegingloosheid versterken. Zo kunnen figuren spelen met allerlei mogelijkheden om tot aktie over te gaan, de realisering blijft vaak achterwege; ze blijven mijmeren en bespiegelen. In het uiterste geval begeven ze zich in het grensgebied van droom en daad, ze komen bijna tot een daad of, nog gewaagder, tot een eerste aanzet van handelen, met alle gevolgen van dien. Ondernemen ze echte akties dan worden ze bovendien bijna voortdurend achter hun rug geïroniseerd door een half-verstopte verteller die ons als lezers in zijn komplot betrekt.

Negatief 2: de vrouw

De vrouwen in de verhalen van Hotz zijn globaal te verdelen in twee groepen: enerzijds begeerde en daardoor tevens gevreesde, merendeels jonge vrouwen, huishoudsters vaak, een mengeling van nimf, Lolita en femme fatale; anderzijds de echtgenotes (en vanuit dat perspektief de vrouwen in het algemeen) die gehaat worden omdat ze de man in zijn geliefkoosd isolement bedreigen, zonder hem daarvoor erotische prikkeling als kompensatie aan te kunnen bieden. Van de eerste groep gaf ik al voorbeelden (zie ‘De demonstratie’ en ‘De toren’, resp. *Dood Weermiddel* en *Ernstvuuwerk*) en ook de tweede groep kwam reeds ter sprake bij ‘het spelen’.

Ik kies een aantal citaten uit de drie bundels om deze negatieve kijk op de vrouwen verder te illustreren. ‘De vrouw was een vijand geworden waartegen geen weermiddel bestaat.’ (*Dood Weermiddel*, p. 21) ‘Vrouwen zijn van aard geen democraten, schreef Mencken lang geleden ongeveer; hun wil geschiedt als vanzelf - zonder hoofdelijke stemming - tegenover gezin en personeel.’ (*Dood Weermiddel*, p. 155) ‘God bewaar je als vrouwen een genuanceerde mannelijke visie absorberen als een slang een kikker!’ (*Ernstvuurwerk*, p. 166) ‘Het vrouwelijke in de wereld was altijd het plat praktische, dat waarmee je “verder” komt.’ (*Proeftijd*, p. 57) ‘Vrouwen doen zulk

werk, zonder protest. Het zijn bloedzuigers van huis uit.' (*Proefspel*, p. 81) 'Al het chaotische in de menselijke geschiedenis is terug te voeren op het overwicht dat de vrouwelijke emanatie over de levenskrachten gekregen heeft.' (*Proefspel*, p. 82) Demonische trekken krijgt de vrouw in de verhalen 'Anna' (*Ernstvuurwerk*) en 'Werkweek' (*Proefspel*).

Negatief 3: de burger

Een nog altijd bruikbare definitie van burger geeft F. Boerwinkel in zijn studie over Marcellus Emants:

> Het is de mens, die zich afsluit en beveiligt tegen de inbreuk van onberekenbare, irrationele machten (zowel goddelijke als natuurlijk-elementaire) die zich met zijn verstand op deze aarde een veilig en gerieflijk tehuis zal scheppen (en steeds veiliger, daar er immers 'vooruitgang' is); en die in dodelijke ernst doel van zichzelf is geworden.[4.]

De centrale figuren uit Hotz' verhalen beantwoorden niet aan deze tekening; integendeel, ze staan er lijnrecht tegenover. De waardering voor het irrationele en devaluatie van de rede besprak ik reeds. (zie het slot van Negatief 2). De afwijzing van het burgelijk materialisme is eveneens manifest. Het verhaal 'Dood weermiddel' is een protest tegen 'een hebberig materie-realisme dat opdracht en mysterie schuwt.' (p. 28/29) Al richten veel passages in de verhalen zich op de materie in hun belangstelling voor mooie dingen, we kunnen hen toch geen materialisten noemen. Ze dematerialiseren de materie tot schone vormen waarachter ze het mysterie schouwen. De dingen worden tot tekens die op de juiste wijze verstaan moeten worden; de werkelijkheid wordt geësthetiseerd of gemuzikaliseerd.[5.]

Over vooruitgang bekommeren de personages zich nauwelijks: ze leven veleer terug in de tijd; en al trekken ze zich daarbij graag in zichzelf terug, er is geen sprake van dat ze in dodelijke ernst doel van zichzelf zijn geworden. Niet voor niets spelen ze zo graag. Boerwinkel citeert Huizinga uit zijn *Homo Ludens*:

> Het (spel) is een handeling, die binnen zekere grenzen van plaats en tijd en zin verloopt, in een zichtbare orde, naar vrijwillig aanvaarde regels en buiten de sfeer van materieele nuttigheid of noodzakelijkheid. De stemming van het spel is een van onttrokkenheid en vervoering, hetzij een heilige of een louter geestelijke, hetzij het spel wijding of vermaak is.[6.]

Boerwinkel vervolgt dan: 'Spel eist dus van de mens een zekere "losheid van zichzelf". Dit nu was bij de burger allerminst het geval. Spel eist een zichzelf af en toe niet geheel au sérieux nemen.'[7.] Dit laatste komt in de jazzverhalen tot uiting in de talloze grappen die de musici over hun eigen vak maken. De vervoering zien we o.a. uitgebeeld bij de trombonist Borg in 'Proefspel': 'Hij maakte z'n beste solo's op de rand van oververmoeid en duizeling en van onthechting aan alles.' (p. 29) Vervoering én teruggrijpen in de tijd: 'Niet alleen uiterlijk waren ze aan een soort prerafaëlieten: ze grepen óók terug in de tijd, en ze stonden een integer soort buitenwereldse liefhebberij in hun werk voor.' (p. 11). De burgers moeten op een afstand blijven: 'Burgers van beiderlei kunne moesten zich gedragen tegenover muzikanten. Zekere afstanden moest niet bewaard, maar geschapen worden.' ('Vrouwen winnen', *Dood Weermiddel*, p. 36)

Negatief 4: het nu

In hun afwijzing van het nu staan de muzikanten niet alleen. Figuren van alles leeftijden spreken hun voorkeur voor het verleden uit. In het verhaal ‘De gladiator’ (*Dood Weermiddel* heeft de ik het over de oorlog.

> Men ziet, de oorlog was er wel even, maar al het andere kwam eerst. Bovendien mat ik mij met puberaal disdain een houding aan alsof het Groot Conflict alleen al daarom van ondergeschikt belang was omdat het in het heden plaatsgreep. En het heden - zo ongeveer meende ik - was nog niet herinnerd, gezien, gedacht, het was nog niet door de geest gegaan. (p. 96)

Met instemming citeert hij even later Couperus: ‘Het is niet de moeite waard je eigen tijd te leven.’ (p. 96).

De oude professor uit ‘Verkalking’ (*Dood Weermiddel*) schrijft op zijn blocnote:

> Het verleden ligt eeuwig onveranderlijk achter ons. Zelfs al vernielt de nieuwe jeugd het oude, zelfs al ging de planeet verloren, ook dan maakt God niet ongedaan dat het verleden

> eenmaal geweest is. Mijn werk heeft bestaan. Van alle tijden is het verleden het meest wezenlijke, het meest eeuwige. Maar dat is dan het enige 'eeuwige' aan wat mij maakten. (p. 174)

Opmerkelijke is hoe vaak figuren spreken over hun oudste- of beste-ik. 'Op die klokloos uur leefde de professor zijn oudste en beste leven nog eens over.' ('Verkalking', *Dood Weermiddel*, p. 169); 'Hij was z'n oudste zelf: dat van vergeelde foto's uit Indië.' ('Een dubbel incident', *Ernstvuurwerk*, p. 142); 'Het was hier te nieuw; nieuw werd voorgoed een schelwoord, ons oudste kinder-ik is behoedend en behoudend.' ('De verplaatsing' *Ernstvuurwerk*, p. 257); 'Hij was z'n oudste zelf.' ('*Proefspel*, p. 53); 'Ze werden hun beste zelf' ('Voldoening', *Proefspel*, p. 220). En zo zijn er nog meer voorbeelden.

Deze voorkeur voor het verleden getuigt van een voorkeur voor afstand, een gegeven dat ons zo dadelijk nog bezig zal houden.

Overzien we de positieve en negatieve 'programmapunten' dan kunnen we zeggen dat ze alle onderling te verbinden zijn. De figuren vluchten weg uit de benauwende burgerlijke werkelijkheid van alledag, weg van de echtgenotes die een toekomst op willen bouwen en zoeken de schone beweginloosheid van de door het menselijk vernuftheid gemaakte dingen op, dingen die als tekens naar het raadselachtige, het mysterieuze en het verledene verwijzen; de erotiek is gewild om haar zinnelijke prikkeling, maar tevens gevreesd omdat ze gevolgen kan hebben die de mens uit z'n beslotenheid halen, hem de pas naar het verleden afsnijden, en hem ervan doordringen dat hij verantwoording af moet leggen aan een hogere Wreker.

Mij rest nu nog enige onderwerpen te bespreken die niet zo goed in de positieve of negative categorie zijn onder te brengen; ze maken deel uit van een belangrijk grensgebied.

Het alleen-zijn

Het is niet moeilijk om uit het voorafgaande af te leiden dat de meeste figuren uit Hotz' verhalenwereld graag alleen zijn. Vriendschappen bestaan alleen tussen geestverwante figuren, zoals musici. Huwelijken zijn weinig succesvol. Toch is het opmerkelijk dat sommige figuren ooit een huwelijk zijn aangegaan: dat verraadt, naast de behoefte aan rust en eenzaamheid, toch ook een behoefte aan kontakt. Duurzaam kontakt tast echter zozeer de eigenheid aan dat het wel bijna fout moét lopen. Blijvende en rustgevende eenzaamheid daarentegen is in dit leven moeilijk te bereiken. Het verhaal 'Op een eiland' (*Proefspel*) geeft een treffende uitbeelding van dit dilemma van de mens als grensganger.

> Het was pas even over vijf en M. pakte een paar boeken van z'n plank en bladerde er in. Alleen zijn, dacht hij, daar stond hier ergens iets over. Hij las: isolering is het kenmerk van een ik. Geest zijn is 'ik' zijn. God en vrouwen willen geen 'niets' maar een ik.
> M. huiverde. Verzaken en alleen blijven was best.
> Toch scheen je er maar half tegen te kunnen. De mensheid werd de laatste eeuwen wat belachelijk: ze kon niet meer tegen alleen zijn. Ze maakte een drama, tot aan krankzinnigheid toe, met dat wat een voorrecht zou moeten heten.

> Middeleeuwse eenzaamheid! Gotisch alleen zijn! In evenwicht met de wereld. Maar tegenwoordig is eenzaamheid ziekte en offer. Dante en Petrarca, die konden ertegen. (p. 84)

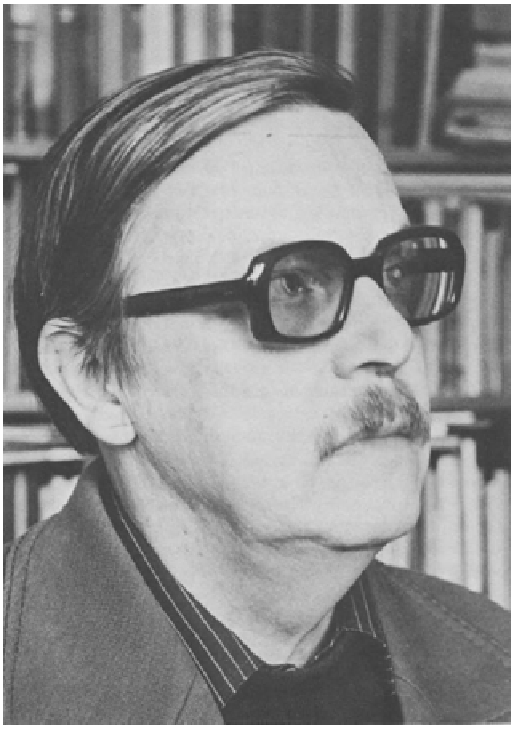
En even later vindt hij bij Cicero: 'Ik was nooit minder alleen dan toen ik alleen was.' (p. 87) Echte eenzaamheid in positieve zin treffen we, zoals zoveel waardevolle dingen, in het verleden aan.

Eenzaamheid kan ook het gevolg zijn van mensenvrees. Zo zegt de ik-figuur in het verhaal 'De gladiator': 'Mijn vrees voor mensen of de jongerenangst een gek figuur te slaan was weer eens groter dan wat ook.' (*Proefspel*, p. 93)

Ook Lansberge uit het verhaal 'Voorjaar' is zo iemand. Ze doen verdomme allemaal maar, dacht hij buiten, maar in de drukte week hij oudergewoonte uit voor iedereen. Men rekende daar ook lomp op.' (*Ernstvuurwerk*, 78) Dit verhaal vormt een goede overgang naar mijn volgende onderwerp:

Het afstand nemen

'Voorjaar' zou je het verhaal van het suggestieve *bijna* kunnen noemen: afstand wordt vaak tot het uiterste gereduceerd, maar blijft toch behouden: iets wat uiteindelijk als positief wordt evaren. Zelfs in kleine details, waar de lezer vaak geen erg in heeft, valt die afstand te signaleren. Als Lansberge in een antiquariaat gaat zoeken, staat er: Iets vinden was geen strikte voorwaarde.' (p. 76) Allerlei dingen lukken net niet: een automaat voor pornofilms werkt niet, een andere geeft slechts vage en trage beelden; (eigenlijk staat hij hier afstandelijk en passief te genieten van iets waar hij zelf aktief niet toe komt!); in een drankzaak vraagt hij cognac die er niet is; als hij bij het huis van zijn vriendin komt, is ze er nog niet.



F.B. Hotz (foto Ph. Mechanicus).

Bij haar komst is hij 'nerveus van verlegen genegenheid en nog iets.' (p. 81) Voor de rest van zijn bezoek mag hij wel naar een aantal dingen kijken maar er niet aankomen! Aanvankelijk heeft hij daar flink de pest over in, maar naar huis lopend zegt Lansberge tegen zichzelf: 'Iets niet hebben kan ermee door, hebben is meestal

erger.’ (p. 88) Of dit een echt positieve opvatting van afstand is, valt nog te betwijfelen, want aan het laatste zinnetje voegt hij zelfironiserend toe: ‘Of was dat misschien berebluf?’

Een ander voorbeeld van positief gewaardeerd afstand nemen zien we in het verhaal ‘Aspiraties’ (*Ernstvuurwerk*); positief gewaardeerd althans in theoretische zin. Het gaat over een vertaler die bezig is boeken van Simone Weil te vertalen.

Noodgedwongen (hij kan zijn kamerhuur niet meer betalen; leve de ironisering!) wil hij de ideeën van Weil zelf in praktijk brengen door zich te onthechten. Door geestdodend werk te verrichten (het ontroesten van een hek) wil hij juist proberen zijn geest vrij te maken. Het resultaat is dat hij stevig moet afzien, zonder dat hij enige vertroosting ondervindt. Maar ja, in de geschriften van Weil valt te lezen dat voor een volledige onthechting ongeluk zelfs niet voldoende is; het dient een ongeluk zonder enige vertroosting te zijn. Die vertroosting bezorgt vertaler De Roo zich toch maar; hij denkt zelfs aan liefde, maar dan op een Hotziaanse manier: '... ik verlang naar liefde, alleen niet zozeer om te geven, maar om te krijgen.' (p. 167) De boeken van Weil gaan terug naar de uitgever. De theorie is sterker gebleken dan de praktijk; net als bij de eenzaamheid: in het verhaal 'Op een eiland' staat aan het slot: 'Nee, geen enkele theorie ging op.' (*Proefspel*, p. 95) Ook niet die van Simone Weil over vriendschap waarvan ze zegt dat die alleen mogelijk is indien afstand wordt bewaard en geëerbiedigd. (Zie ook mijn opmerkingen over de rol die geciteerde schrijvers spelen, in de volgende paragraaf)

Een faktor die de afstand kan ondermijnen is de angst, vaak opgeroepen door erotische ervaringen. Lansberge uit 'Voorjaar' wordt plots door die angst overvallen.

> In de angst was hij ondeelbaar in het nu, er was geen wijken mogelijk naar andere tijden. Melancholie, verdriet of onvrede achtte hij luxe gevoelens met mogelijkheid tot uitwijken en afstand. Angst ís. (*Ernstvuurwerk*, p. 87)

Borg, de hoofdfiguur uit 'Proefspel' is ook zo'n figuur die 'dun in de wereld staat' (*Proefspel*, p. 54). Van hem wordt gezegd: 'Hij had ziekenfonds noch huisarts en kwam niet voor in het register van de burgerlijke stand in Den Haag.' (p. 21) Maar ook hij kan die afstand niet definitief maken.

Dit afstandelijke wordt verteltechnisch nog ondersteund. Meermalen kon ik al wijzen op ironiseringen, soms door de hoofdfiguur zelf, meestal door een verteller 'tussen de coulissen' (óók een grensganger!). In een paar verhalen ontwikkelt deze ironie zich zelfs in groteske richting. In 'De tramrace' (*Dood Weermiddel*) komt een jong meisje, Mathilde, onder een ontspoorde locomotief terecht. Daarvoor is verteld hoe een broer, Boon, zich erotisch tot haar aangetrokken voelt.

> Boon zweette erger dan de stokers. Het was of hij uit kokend water was opgerezen, hij had Mathildes wit polsje aangeraakt maar God wist, moest weten, dat het volledig per ongeluk gebeurd was. (p. 55)

Na deze lichte aktie komen (uiteraard) de angst- en schuldgevoelens. Boon voelt zich schuldig aan het ongeluk dat Mathilde overkomt, waarbij haar beide benen afgekneld worden. De boer bidt dan tot God om de tijd één uur terug te draaien en hem de gelegenheid te geven zich zelf voor de locomotief te werpen. Dan verplaatst de camera zich naar God in 'Zijn Eeuwig Wachthuis'.

> God zag de groezelige tranen en verstond de woorden. Hij luisterde. Hij hoorde ook dat zangerig kreunen en vond met Boon dat het te erg was. Hij overzag de glimmende rails en de dijk. Kon het nog, vroeg God Zich af. De militaire arts was er nog niet, de manschappen van de Genie nog lang niet. Maar wat hun te laten zien als ze arriveerden? Wat moest de zin van hun vertrek zijn? (p. 60)

Uiteindelijk duwt God een geweldige handle een kwartslag van zich af en zet de tijd een kwartier terug. Boon z'n benen worden afgekneld en voor de rest van zijn leven verplaatst hij zich op een lage kar met vier wielen.

> Als hij Mathilde ontmoette op de steenslagweg of het plein sloegen beiden de ogen nog verder neer dan vroeger, alsof ze oude medeplichtigen waren. Ze werd erg lang; jammer dat 'de Plank' - Boons nieuwe naam - nu zo kort was. (p. 63)

Iets soortgelijks vinden we in het verhaal 'Drijvende mijnen' (*Ernstvuurwerk*), waarin God een schip gadeslaat dat geraakt dreigt te worden door een losgeslagen magnetische mijn.

> Maar God, die het enig bovenwerelds juiste gebruik van de dingen heeft, zag toe op die mijn. (...) Van boven de zee goot Hij de kapitein de juiste tactiek in de hersens en die begon buiten het krachtveld te manoeuvreren. (p. 71)

Veel van Hotz' figuren leven temidden van drijvende mijnen. Het gevaar kan onverwacht toeslaan, de kans op opsporing is groot; zelfs een licht vergrijp - en dat geldt dan in het bijzonder voor het sexuele - kan de dader duur te staan komen. Een veilig leven is een leven in rustige afzondering, ver van alle verleidingen. Maar de geest is gewillig en het vlees zwak.

Een volledige groteske is het verhaal 'Het laatste woord' (*Proefspel*) waarin de negatieve kanten van het alleen-zijn, van het op-afstand-staan worden gedramatiseerd. De opening van het verhaal is tekenend:

> Er was een man wiens stem nooit gehoord werd - in alle betekenissen. De ober hoorde hem niet als hij wilde bestellen, en als hij in een klein gezelschap óók wat wilde zeggen, begon altijd juist een ander te spreken en vond hij zelf dat hij z'n beurt voorbij had laten gaan. (p. 59)

Als hij uiteindelijk iets wil zeggen, stikt hij in z'n laatste eigen woord. Wederom een navrante geschiedenis van een grensganger.

Ook de lezer wordt met stilistische middelen op een afstand gehouden. In het hierboven gegeven citaat uit 'Het laatste woord' staat de merkwaardige wending 'in alle betekenissen.' De lezer mag zelf die betekenissen invullen! Over juffrouw Ida uit 'In naam der wetenschap' (*Dood Weermiddel*) wordt gezegd: 'Haar grijze, wollige jurk was vlekkeloos in alle betekenissen.' (p. 64). De ik-figuur in 'De gladiator' (*Dood Weermiddel*) zegt van zichzelf: 'Ik was veel te klein - in alle betekenissen - om in de dagelijkse verschrikking op te gaan.' (p. 96) De professor uit 'Verkalking' (*Dood Weermiddel*) bepeinst dat hij zijn ziekte en daarmee de dood teveel kansen geeft. 'En dat was "zonde" in alle betekenissen.' (p. 175) In 'Zand en grind' (*Ernstvuurwerk*) begeeft Thomas zich op reis. 'De volgende morgen was er urenlang oponthoud bij de Scheldeingang door controle in alle betekenissen.' (p. 117) De koster uit het verhaal 'De toren' (*Ernstvuurwerk*) is niet tevreden over een uitnodigingsbrief die hij aan het schrijven is. 'Het was niet goed in twee, drie betekenissen.' Al volgt hier een invulling: 'Naar de taal niet, naar de feiten niet, en moreel - nou ja.' (p. 182). De jonge scholier uit het verhaal 'De opdracht' (*Ernstvuurwerk*) zegt: 'Maar altijd bleven wij' de minsten, onhandiger ook, kleiner, vuiler in drie, vier betekenissen.' (p. 208). Willem van Oranje kan in Duitsland niet veel meer doen dan afwachten. 'Hij wachtte af in drie, vier opzichten. ('Anna', *Ernstvuurwerk*, p. 215). Als vader in 'De verplaatsing' (*Ernstvuurwerk*) vertelt dat hij bijna verongelukt is met zijn auto, merkt de verteller op: 'Misschien ware dat beter geweest, in enkele opzichten.' (p. 230).

Zo ontstaat er enerzijds afstand tussen verteller en lezer, anderzijds juist een sterkere binding tussen verhaal en lezer! Een tweede stilistisch middel dat de verteller hanteert is het veelvuldig gebruik van merkwaardige lijdende vormen. 'Die middag zou naar het voormalig front vertrokken worden.' ('Zand en grind', *Dood Weermiddel*, p. 122) 'Er werd naar het station gefietst.' ('Proefspel', *Proefspel*, p. 28). 'De Franse platen waren gedraaid en een catalogus uit het Louvre was doorgebladerd.' ('Thomas en de scheppende evolutie', *Proefspel*, p. 199). Behalve afstand wordt hier natuurlijk ook passiviteit versterkt, een eigenschap waarvan we het belang al hebben gezien.

De rol van vermelde boeken en schrijvers

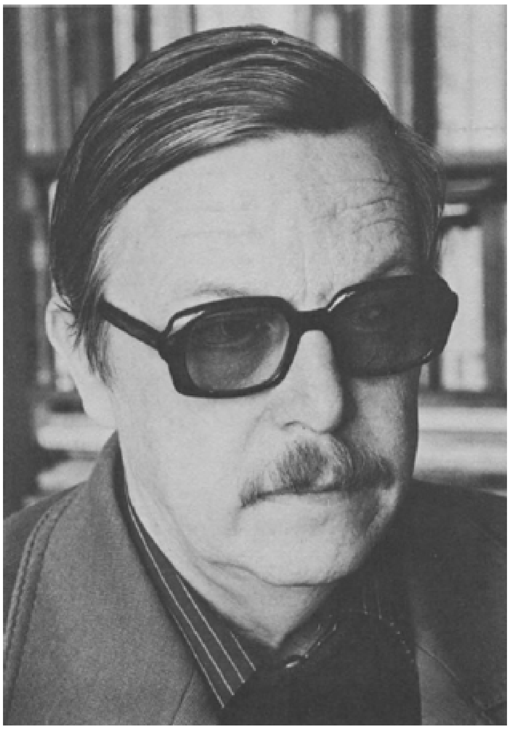
In de verhalen wordt over vele en veelsoortige schrijvers gesproklen en uit allerlei boeken geciteerd. Hier volgt een staalkaart: Montalembert, Pascal, Hobbes, Moleschott, Barbusse, Couperus, Lodenstein, Mencken, Renan, Remarque, Boehme, Von Hartmann, Leibniz, Poiret, Multatuli, Gorter, Barrès, Fichte, Weil, Céline, Franciscus de Sales, De Rougemont, Blake, Stirner,

Aristippus, Cicero, Petrarca, Barth, Tillich, Bergson, Faulkner, Scott Fitzgerald.

Een eerste konstatering is dat het spirituele in vele verhalen een belangrijke rol speelt. De verhaalfiguren (en de verteller 'tussen de coulissen') zoeken voor hun levensbeschouwing houvast in het geestelijk erfgoed van allerlei denkers. Deze waardering voor de menselijke geest is bijna een constante in het werk van Hotz.

Een tweede constatering is dat de genoemde en besproken schrijvers niet contemporain zijn. De wijsheid ligt in het niet-nu; de tijd moet eerst door de geest zijn gegaan. Een tweede konstante.

Als derde constatering kan gelden dat door de overvloed van genoemde auteurs er een soort museumeffekt ontstaat. De lezer wordt gekonfronteerd met zoveel min of meer uiteenlopende standpunten dat het erop lijkt dat de verteller meer met die standpunten speelt, ze tentoonstelt, dan dat hij er diepe ernst mee maakt. Niet voor niets zegt de hoofdfiguur uit 'Op een eiland': 'Nee, geen enkele theorie ging op.' (*Proefspel*, p. 95) Dit dilettantistisch spel met historisch ideeëngoed is een derde constante in de verhalen van Hotz, verwant met het afstand nemen via ironie en stilistische stijlvormen.



F.B. Hotz (foto Ph. Mechanicus).

Een vierde constatering betreft meer de personages uit de verhalen en heeft een tragischer karakter. Hoewel ze zich op allerlei manieren trachten rekenschap te geven van hun doen en laten, slagen ze er niet in, zelfs niet met behulp van de ideeën der grote denkers, zo'n afstand tot zichzelf en hun leven te nemen dat er duidelijkheid ontstaat. Daardoor zoeken ze hulpeloos hun weg in het duistere grensgebied tussen niet-nu en nu, tussen ik en de ander, tussen evenwichtigheid en lichtgeraaktheid, tussen geest en vlees, tussen onthechting en materiële binding, tussen rust en angst voor het plotseling wrekend ingrijpen van een hogere macht, tussen schoonheidsontroering en nuttigheidsstreven. De eerste pool van elk genoemd paar heeft duidelijk de voorkeur, de tweede pool trekt echter sterk. Een vierde constante.

Sommige verhalen zijn vrijwel geheel gebouwd rond ideeën van bepaalde schrijvers. In 'Ernstvuurwerk' aarzelt de ik-figuur tussen Leibniz en Peter Poirst. Denkend aan het dienstmeisje Pietje (ironisch contrast!) en het plaatsje Rijnsburg, komt hij tot de volgende vaststelling:

> Tenslotte woonde daar niet alleen Pietje, maar ook de wonderlijke Peter Poirst - zoals ik onlangs zelf ontdekt heb -: tijdgenoot en tegenpool van Leibniz, en die niet z'n doel zag in de bevestiging van een harmonisch geheten abstract heelal, maar in de confirmatie van een individu op weg naar eigen zaligheid. (*Ernstvuurwerk*, p. 37)

Dit lijkt op een uitspraak in het verhaal 'Zand en grind': 'En naar Fichte bestaat de zedelijkheid daarin, dat de mens z'n eigen wezen moet handhaven en er congruent aan moet worden.' (*Ernstvuurwerk*, p. 139)

Over het verhaal 'Aspiraties' (*Ernstvuurwerk*) en de daarin 'verwerkte' ideeën van Simone Weil heb ik al gesproken, evenals over 'Op een eiland' (*Proefspel*) waarin we Cicero, Dante en Petrarca ontmoetten, en 'Thomas en de scheppende evolutie' (*Proefspel*) waarin Bergson tot in de titel van het verhaal is doorgedrongen.

De meeste aangehaalde schrijvers verdedigen, voor zover ik het kan overzien, de waarde van het individu tegenover het andere en de anderen, maar dat zou nog eens preciezer uitgezocht moeten worden.

Laat ik tenslotte nog even kijken naar de drie grote titelverhalen, waarin zoveel kenmerken te signaleren vallen die typisch Hotziaans zijn.

Alleen de títels 'Dood weermiddel' en 'Ernstvuurwerk' zijn al opmerkelijk. Ze scheppen afstand door de vreemde woordkeuze (hoewel het echt bestaande woorden zijn) maar tevens worden het daardoor mooie 'dingen', door de mens gevonden en getuigend van zijn geestrijkheid.

In 'Dood weermiddel' volgen we de bouw van een bolwerk tegen een verwachte vijand ergens in de tweede helft van de vorige eeuw. Van aktie, oorlogsaktie, is echter geen sprake, de vijand verschijnt niet. Het bolwerk blijft onbenut en gaat deel uitmaken van een algehele bewegingloosheid. Toch beantwoordt het in zekere zin aan de bedoeling van de ontwerper:

> En m'n reduit mocht dan niet zo bruikbaar zijn, mooi was het wel in z'n verzonken en al gauw verweerde roerloosheid. (p. 25)

Figuurlijk wordt het ook op de echtgenote toegepast waarmee hij in daadwerkelijke oorlog is: 'De vrouw was een vijand geworden waartegen geen weermiddel bestaat.' (p. 21) Zij brengt ook de man tot roerloosheid, tot inkeer in zichzelf. Tot enige aktie wordt hij verleid door zijn dienstmeid.

> Het was een fijne meid, een boerendochter uit een van de dorpen, ik had haar al eens in het stevig achterwerk gevat en ze had toen gegrijnsd en geen misbaar gemaakt. Even kwam de gedachte in me op haar de juist afgebouwde loods van binnen te laten zien, maar na een paar jaar huwelijk worden zelfs kwade gedáchten bestraft. (p. 14)

Als zijn echtgenote sterft, blijft hij met schuldgevoelens achter.

'Ernstvuurwerk' betekent volgens Van Dale: oorlogsbehoeften die, enkel uit buskruit of andere ontvlambare of brandbare stoffen samengesteld, bestemd zijn om ten nadele van de vijand te worden aangewend. In het verhaal gebeurt er echter niets ten nadele van de vijand, de Russen in de Krimoorlog. Het vuurwerk ontploft in de

lucht, de ik-figuur houdt er een gekwetste hand aan over en maakt verder niets van de oorlog mee. Ook hij keert in zichzelf. Terugdenkend zegt hij over het leger:

> ... ik had de kleurige stoet op weg naar Sebastopol wel gezien, maar alsof het mij niet helemaal aanging. Wat ik zelf wilde, dat moest uit mij komen. (p. 37)

Een fraaie ironisering ontstaat als hij een onderscheiding krijgt voor moedig gedrag:

> De Koningin bezocht ons en de onderscheiding die ze liet uitreiken - en die ik met diep schaamrood aanpakte - heb ik nog. Ik die aan de Alma geen schot gelost heb. (p. 35)

De meid Pietje zorgt voor de lichte erotiek. De ik-figuur durft haar echter nauwelijks te benaderen; angst en schuldgevoelens doortrekken trouwens het hele verhaal.

De titel ‘Proefspel’ presenteert zich wat minder ‘vernuftig’. Het is geen ding zoals in de twee andere titels en er wordt meer aktie gesuggereerd. Die aktie is echter geen oorlogsaktie en krijgt een veel positievere waardering: ze haalt de muzikanten uit het heden weg en zorgt voor een sterke sensitieve prikkeling. In het verhaal ‘Vrouwen winnen’ (*Dood Weermiddel*) staat dat mooi beschreven:

> Ze speelden verzoeknummers, maar de ziel erin bleef op het podium: frazering, raffinement, toon, vondst, lyriek, arrangement en gistend geswing was voor hier, het liedje voor de zaal. (p. 41)

De band trekt zich tijdens het spelen terug, zondert zich af van de kleingeestige burgerij, gaat op in een nostalgische roes, dood voor de werkelijkheid van nu, een mooi dood ding dus eigenlijk. Toch kunnen de muzikanten de werkelijkheid niet geheel loslaten, zoals ook in het laatste citaat naar voren kwam. Het is een proéfspel, een spel van beproeving omdat niet-ingewijden ingewijden moeten beoordelen; de musici zijn er op proef. Hun materiële ‘welstand’ hangt ervan af. Dit verdriet vooral trombonist Borg, van wie een vriendin zegt: ‘Je bestaat niet echt.’ Opmerkelijk is dat er in dit verhaal veel minder ruimte is voor erotiek: in een zo gemuzikaliseerde denkwereld zou erotiek een teveel aan materiële ballast met zich meebrengen. Borg trekt zich liever terug in de mystieke geschriften van Franciscus de Sales, Eckhart en Johannes van het Kruis.

Terugkerend naar mijn vertrekpunt moet ik allereerst stellen dat we, op grond van het bovenstaande, moeten konkluderen dat de verhalen van Hotz nóch behoren tot de decadentistische, nóch tot de dilettantistische literatuur. Ze zijn typisch Hotziaans. Het meest kenmerkende daarvan is de strijd die vele verhaalfiguren voeren in grensgebieden in een poging om zichzelf veilig te stellen. Strijd is onvermijdelijk omdat droom en daad niet samenvallen, niet samen kúnnen vallen omdat het om mensen gaat. We hebben strijd in een ruime betekenis opgevat: het streven naar passiviteit hoort erbij, al wordt die ook wel eens veroorzaakt door moedeloosheid. De mens wordt zó met zijn tekort geconfronteerd, beseft zózeer dat het gewenste absolute onbereikbaar is, dat hij zichzelf vaak de schuld gaat geven, waarbij hij zijn ondergeschikt verklaard aan een ongrijpbare hogere macht die klaar staat om hem te straffen.

Er zitten wel decadentistische trekken in de verhalen. Je zou kunnen zeggen dat veel figuren graag op een decadente manier zouden willen leven, maar zich die luxe niet kunnen permitteren omdat de dagelijkse realiteit haar harde eisen stelt. Ze willen en kunnen wel afstand nemen, maar die afstand blijft meetbaar; slechts incidentele vluchtpogingen van korte duur zijn mogelijk.

Ook dilettantistische eigenschappen zijn aan te wijzen maar dan meer bij de half-verborgen verteller dan bij de (soms ook vertellende) personages. Deze verteller lijkt soms wat op de God uit ‘Drijvende mijnen’. Glimlachend bekijkt hij op een afstand

het tobberig streven van de verhaalfiguren; vanuit zijn wetenschap dat alles relatief is, relativeert en ironiseert hij het streven naar het absolute.

> Alles eindigt in ironie. Als we twintig zijn believen wĳ ironisch te doen; als we oud zijn is het leven het. (*Dood Weermiddel*, p. 29)

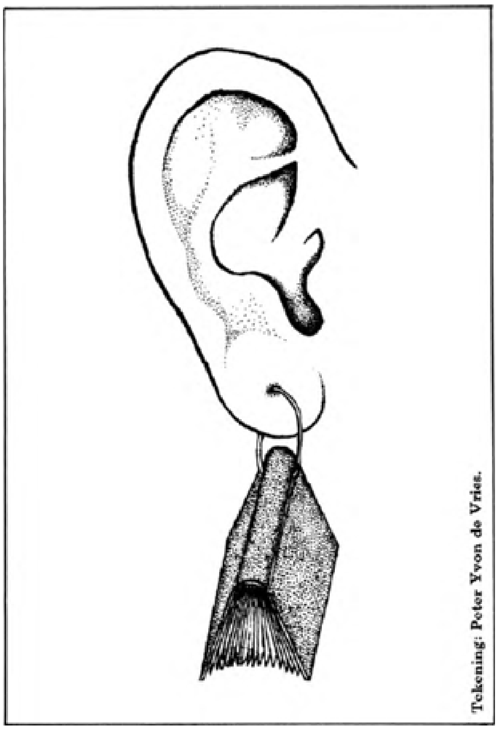
Dit is de uitwerking van een lezing die ik gehouden heb in het literair café De Vrachtwagen in Breda-Ginneken. Mijn dank gaat uit naar Ad Figlarek, voorzitter van de Bredase vereniging van neo-decadenten, die dit artikel kritisch heeft willen doorlezen.

Van F.B. Hotz verscheen bij De Arbeiderspers:

Dood weermiddel
274 blz. fl. 25,50

Ernstvuurwerk
262 blz. fl. 25,50

Proefspel
240 blz. fl. 24,50



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Eindnoten:

1. Dat geldt vooral voor het artikel van Wam de Moor, ‘Profiel van een stille verteller, de eigen stem van F.B. Hotz: ‘helder, klein en kuis’. In: 13 februari 1981.
2. Ik maakte gebruik van de volgende bronnen:

C. de Deugd, 'Towards a comparist's definition of "decadence"'. In: *D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, A.J.A. van Zoest, Comparative poetics, in honour of Jan Kamerbeek Jr.* Amsterdam z.j. p. 33-50.
P. Lebeau, 'Decadentisme'. In: *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur.* Deel 2, Hilversum z.j. p. 298.
J.K. Huysmans, *Tegen de keer.* Amsterdam 1977. (Vertaling door Jan Siebelink van *à Rebours* - 1884)

3. P. Lebeau, 'Dilettantisme'. In: *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur.* Deel 2, Hilversum z.j. p. 365/366.
4. F. Boerwinkel, *De levensbeschouwing van Marcellus Emants, een bijdrage tot de kennis van de autonome burger der negentiende eeuw.* Amsterdam 1943. p. 11 (Herdruk: BZZTôH, 1981)
5. Zie voor het begrip muzikalisering mijn artikel: 'Uit musica poesis; literaire muzikalisering bij romantici, burgers en expressionisten.' In: *Forum der letteren* 17 (1976), p. 164-178.
6. a.w. p. 13.
7. a.w. p. 13.

Karin Hoekendijk
Doeschka Meysing's spiegelingen in Tijger, tijger!

Het nieuwe boek van Doeschka Meijsing is niet één van de gemakkelijkste. De lezer blijft, als hij het boek uit heeft, met een aantal problemen zitten. Eén daarvan is het nawoord. De roman eindigt met een epiloog, geschreven door de professor, de vriendin van de hoofdpersoon. Het is een vreemde gewaarwording als het nawoord door een romanfiguur geschreven wordt en ook nog volledig onbegrijpelijk lijkt. De oplossing is te vinden in het toneelstuk *As you like it* van Shakespeare, waarvan de epiloog luidt:

> It is not the fashion to see the lady the epilogue: but it is no more unhandsome than to see the lord the prologue. If it be true that good wine needs no bush, 't is true that a good play needs no epilogue; yet to good wine they do use good bushes, and good plays prove the better by the help of good epilogues. What a case am I in then, that am neither a good epilogue, nor cannot insinuate with you in the behalf of a good play! I am not furnished like a beggar, therefore to beg will not become me: my way is to conjure you; and I'll begin with the women. I charge you, O women! for the love you bear to men, to like as much of this play as please you: and I charge you, O men! for the love you bear to women, as I percieve by your simpering none of you hates them, that between you and the women the play may please. If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not; and I am sure, as many as have good beards, of good faces, or sweet breaths, will, for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell.

De vertaling van deze epiloog is - in enigszins aangepaste vorm gelijk aan het nawoord in het boek van Doeschka Meijsing. De inhoud is nog steeds niet geheel duidelijk. Er wordt gesuggereerd dat er een uitleg van de roman wordt gegeven, maar in de laatste regel zegt de professor: 'En ik ben er zeker van dat jullie allen die gladde wangen, lieve lippen en zachte stemmen hebben, mij in ruil voor dit vriendelijke aanbod zullen ontslaan van de taak om een nawoord te schrijven.' Eigenlijk is er dus geen nawoord. Het enige nut van de epiloog zou kunnen zijn dat er nog eens extra nadruk wordt gelegd op het spelen van rollen, dat door de roman verweven is.

Eén criticus heeft hier bij de bespreking van het boek uitstekend op ingespeeld. Jacques Kruithof (Vrij Nederland, 22-11-1980) opent zijn recensie als volgt:

> Het is niet de gewoonte dat een criticus het voorwoord bij een roman schrijft. Maar dat is niet onbetamelijker dan wanneer een personage het nawoord ondertekent.

T. van Deel (Trouw, 29-11-1980) wijst o.a. op één belangrijk motief, namelijk het spelen van rollen. De ik-figuur identificeerde zich in haar jeugd met de jongen M., het jongetje Mowgli uit het *Jungle Book* van Kipling. Hierin bindt Mowgli de strijd aan met de tijger Shere Khan, omdat dit het eerste roofdier was dat uit lust doodde en niet uit honger. 'Tijger, tijger!' Door listigheid weet het jongetje de tijger in de val te lokken en te doden. Het gevaar van de tijger zal de hoofdpersoon haar leven lang

blijven achtervolgen en zij zal dan ook altijd iets van de rol van de jongen M. in zich blijven houden.

Iets abstracter komt dit motief van het spelen van rollen terug in *As you like it* van Shakespeare. Als de ik-figuur dit toneelstuk voor het eerst ziet, leert zij dat ze nooit aan anderen moet tonen wie ze in werkelijkheid is. Vaak wordt in het boek de term 'wisselkind' gebruikt. Dit gebeurt om aan te geven dat de -ik- ervan overtuigd is, dat ze een niet-gewenst en niet-geaccepteerd kind is. Daarnaast duidt de wisseling meisje/jongen op haar leugenachtigheid. Dit wordt allemaal samengevat in het boek door het zinnetje 'Meisjesjongen in het groene woud. Ik in het donker, zij in het licht.' (blz. 45)

Dat de hoofdpersoon zich haar hele leven anders voordoet dan ze is, wordt al aan het begin van de roman duidelijk. De professor, met wie de -ik- samenwoont, gaat voor drie maanden naar Berlijn om gastcollege te geven aan de Freie Universität. De avond voor haar vertrek is de professor verdrietig en de -ik- probeert haar te troosten, maar het gaat niet van harte en eigenlijk, diep in haar hart, haat ze haar vriendin. Deze leugenachtigheid komt in het verhaal nog vaker voor. Eén van de redenen waarom de ik-figuur nooit zal laten zien wie ze echt is of wat ze echt voelt, is dat ze grote moeilijkheden heeft met het accepteren van haar identiteit. Ze ziet zich als een wisselkind, ze identificeerde zich met de jongen M. in haar jeugd. Ze gaat bij de oude mevrouw Vrouwenvelder het archief van de Eerste Hollandsche Glasfabriek ordenen, omdat ze denkt zó zichzelf te kunnen bewijzen. De vele terugblikken in het boek laten zien dat de -ik- in haar jeugd al niet begrepen werd, de moeilijke relatie met haar moeder maakt dit extra duidelijk.

Ook in deze roman van Doeschka Meijsing is de hoofdpersoon een anonieme -ik-, net als in *De kat achterna* en *De hanen en andere verhalen.* Over de naamloosheid van deze personen zegt de schrijfster, dat de -ik- niet alleen voor de lezer anoniem is, maar ook voor zichzelf. Dit bespaart de ik-figuren in haar boeken een hoop moeilijkheden. Ze hebben wel veel gevoelens maar ze weten deze niet te duiden. Dat hoeven ze nu ook niet. Ze weten niet wat ze voor zichzelf betekenen, wat ze voor anderen betekenen en wat ze in het leven betekenen. In de boeken komen deze gevoelens nauwelijks tot uitdrukking, de hoofdpersonen komen nogal gevoelloos over en dat wordt mogelijk en aanvaardbaar gemaakt door hun anonimiteit. Door het aangeven van de hoofdpersoon met -ik-, wordt deze meteen geheel geïsoleerd van de andere personages in het werk. Ook gevoelsmatig staat de -ik- apart van de omgeving. De ik-figuur hoort eigenlijk niet echt bij iemand. In *Tijger, tijger!* voelt de hoofdpersoon zich nog in haar leven met de professor een buitenstaander:

> Waaroverheen springt zij (de professor, KH)? Waarom springt zij daaroverheen? Heeft het een betekenis of speelt het zich alleen maar af? Ik heb er haar nooit naar gevraagd. Ik heb naar te veel dingen nooit gevraagd. Zo blijf ik zo dom als ik was. Ik zal nooit begrijpen hoe de professor het geluk voelde als ze over de lat gesprongen was, of waarom juist dat geluk was. (blz. 30)

Ook *Robinson* en in *De hanen en andere verhalen* speelt het

thema van het isolement een belangrijke rol.

De gastcolleges die de professor gaat geven in Berlijn hebben de volgende onderwerpen: '... Het gebrek aan efelcustiek in onze taalregels of de schoonheid van de vrouwen te Nîmes en Arles gecombineerd met een onderzoek naar het stelsel van kolonisatie der Foeniciërs.' (blz. 7) Op het eerste gezicht lijken deze onderwerpen een willekeurig samenraapsel van onzin of interessantdoenerij. Maar zowel het eerste als het tweede komt voor in de lijst met opstellen over zeer uiteenlopende onderwerpen aan het begin van de *Max Havelaar* van Multatuli. Wellicht kan er een verband worden gelegd tussen het gebrek aan efelcustiek (=welluidendheid) in onze taalregels en het ontbreken van 'welluidendheid' - op het eerste gezicht tenminste - in het eigenlijke verhaal en de terugblikken en mijmeringen. Eventueel ook tussen de schoonheid der vrouwen te Nîmes en Arles en de mentale en/of fysieke aantrekkingskracht die de professor, de moeder, Tante Lotte en de oude mevrouw Bella op de hoofdpersoon uitoefenen. Het onderzoek naar het stelsel van kolonisatie der Foeniciërs roept associaties op met het verslag van de opkomst en het verval van de Eerste Hollandsche Glasfabriek.

Hoewel ze het eerst wel van plan was, besluit de hoofdpersoon toch niet mee te gaan naar Berlijn. Als ze dit aan de professor vertelt, begint zij te foeteren. Het baantje biedt volgens haar geen enkele kans op bevrediging. Dat weet de professor blijkbaar al voordat er nog maar enig contact is geweest met mevrouw Vrouwenvelder over de werkzaamheden. Wilde de vertelster zich zó graag en zó duidelijk bewijzen, dat ze in het eerste begin de professor al duidelijk laat maken hoe onbegonnen het werk zou zijn?

Ook beweert de professor dat ze niet de gelegenheid krijgt om deel drie van *De wetten der Verbeelding* te schrijven, als de -ik- niet meegaat naar Berlijn. Over deze serie zegt Doeschka Meijsing (*Het nieuwe proza*, 1978) dat het uiteraard pure ironie is, deze wetten der verbeelding. Maar zij is wel serieus van plan om 'eens' een groot theoretsch werk over dit onderwerp te maken. Ze is van mening dat er bepaalde voorwaarden zijn waaraan het denken moet voldoen. Deze wil ze definiëren en publiceren.

Tenslotte vraagt de professor zich af waarom haar vriendin drie maanden in afzondering wil doorbrengen. In de roman komt er geen duidelijk antwoord. De professor heeft geen problemen met hun relatie, dat blijkt als ze huilt op de avond voor haar vertrek. Misschien heeft de hoofdpersoon wel haar twijfels: als ze de professor troost, haat ze zowel haar als zichzelf. Aan het eind van het boek vertelt ze haar moeder weliswaar dat ze weer naar de professor in Berlijn gaat, maar op de laatste bladzijde staat dat nog niet geheel vast. Haar relatie en de eventuele voortzetting daarvan blijven onduidelijk in de roman. Toch is de beslissing om tijdelijk bij de professor weg te gaan een weloverwogen stap van de hoofdpersoon, want ze is bang voor wat er komen gaat. Ze realiseert zich dat door één telefoontje naar de oude mevrouw van de advertentie alles weer gewoon en vertrouwd kan worden.

Ze besluit toch de baan bij de oude mevrouw Vrouwenvelder te aanvaarden. De binnenkomst in haar huis is prospectief:

> De stem (van mevrouw Vrouwenvelder, KH) had de klank van een mahoniehouten kast, strak, met weinig vloeiende lijnen, met twee gladde deuren die opengingen en het uitzicht boden op rijen glaswerk dat keurig

> in het gelid stond en dat elk moment, door een beweging, zacht kon gaan tinkelen. (blz. 13)

De herinneringen van de hoofdpersoon worden opgeroepen door een enkel woord, gebaar of beweging. Met name het glas speelt een bijzondere rol hierin.

Steeds weer treden er in *Tijger, tijger!* 'spiegelingen' op. Het lijkt alsof de flash-backs volkomen willekeurig in tijd en zonder de minste logica door het verhaal verweven zijn. De indruk wordt gewekt dat Doeschka Meijsing er geen raad mee wist. Maar bij nadere bestudering blijkt er wel degelijk een consistent verband tussen het 'toen' en het 'nu'. De eerste spiegeling gaat - heel subtiel - over spiegels. De hoofdpersoon ziet voor het eerst de kast vol glazen, schitterend in het zonlicht dat er op valt. Het glaswerk is allemaal verschillend:

> ... dat blonk en schitterde en dat een geheimzinnigheid van diepe schaduw en een intiem verschil van formaat en vorm ten toon spreidde, met eigen wetten en regels en een overdaad aan zelfbewustzijn: zo blinkt niemand behalve wij. Ik keek langs haar heen de kast in. 'Glas', zei ik verbijsterd. Mevrouw Vrouwenvelder liet haar handen zakken en glimlachte. 'Ja, ja, glas,' zei ze. (blz. 17)

Juist omdat dit vóór de eerste spiegeling staat, kan deze beschrijving beschouwd worden als een soort verklaring, dat de terugblikken niet volstrekt willekeurig zijn. Elk terugblik heeft zijn eigen waarde. Ze moeten worden gezien als de verschillende facetten van een geslepen glas.

Na het zien van al dat glas herinnert de ik-figuur zich haar Tante Lotte, de tweelingzuster van de grootmoeder van de hoofdpersoon. De twee zusters vochten om één jongen in hun jeugd: de grootvader van de ik-figuur. Nadat Tante Lotte de strijd had verloren, was ze overtuigd dat haar jeugd reeds verdord was. Ze haalde een spiegel van de muur, liep ermee naar het trappenhuis en liet hem van de trap kantelen. De familie spreekt nu nog over 'Uberall Glas!' (blz. 18) Na dit voorval verdwijnt Tante Lotte voorgoed uit de familie. Vele jaren later nodigt zij haar neefje (de broer van de moeder van de hoofdpersoon) uit voor een vakantie in Italië. Door omstandigheden komt haar nichtje, de moeder van de -ik-. Er ontstaat tijdens die vakantie een rivaliteitsslag tussen hen om Italiaanse mannen.

> Bijna, bijna had ik nooit bestaan. Om niet onderdoor te gaan aan de rivaliteitsslag met tante Lotte in Positano, bruinde mijn moeder zo snel als een Italiaanse, toonde haar lange benen in shorts, accentueerde haar tere schouders in haltervormige plastrons. Niemand roeide bevalliger de boot. En wie wilde geen gelato voor haar kopen? Joey, ten slotte, mocht de gelati kopen, twee voor een kwartje. Een Amerikaans-Italiaanse maffiajongen, met genoeg geld op de bank in New York om het huwelijksaanzoek serieus te doen klinken. Zelfs mijn tante Lotte zond alarmerende telegrammen naar Nederland, ook omdat de romance alle aandacht van haarzelf dreigde af te leiden. Twee maanden eerder dan gepland reisde mijn moeder met de blauwe trein naar Nederland. Joey schreef hartstochtelijke brieven die als onbestelbaar werden teruggestuurd, terug Poste Restante Positano, Poste Restante New York. Mijn andere ik in Manhattan werd nooit geboren. Geen rolschaatsen, geen basketbalschoenen. (...) In 1947 maakten mijn ouders hun reis door de puinhopen van Duitsland. In Berlijn lag tante Lotte in het ziekenhuis, kaal en krankzinnig van de syfilis. De verpleegster vertelde hoe ze met alle

> geweld in de spiegel had willen kijken en die, toen ze hem haar voorhield, uit haar handen geslagen had. 'Uberall Glas'. In de herfst van dat jaar werd ik geboren. Nog voordat ik oren had om te horen, alleen nog maar spieren en een mond om te voelen, klonk bij iedere stuiptrek van mij die anders was, het liedje van mijn moeder: 'Genau die Tante Lotte.' (blz. 19)

In de tweede spiegeling wordt verteld hoe de hoofdpersoon de professor heeft leren kennen. Tijdens een lunch voor de deelnemers aan een symposium over het begrip 'generatie' in de geschiedschrijving in de Tijgerzaal van Artis zag ze haar voor het eerst.

Er werd gediscussieerd over het feit dat geen enkele generatie een eigen geschiedenis heeft. Deze geschiedenis zou door latere generaties bedolven zijn met mythen en het was de taak van de

geschiedschrijving om de mythen uit de historie te halen en de feiten terug te brengen. Zowel de geschiedenis van de hoofdpersoon als van de Eerste Hollandsche Glasfabriek is bedekt met mythen. En het zijn juist deze mythen die het verhaal vertellen en niet de feiten, de cijfers. Hoewel er meer keren wordt aangeduid dat deze cijfers belangrijk zijn, lukt het de hoofdpersoon niet hiermee een aanvaardbaar geheel te creëren. Daarom besluit ze een fictief verslag te maken van de opkomst en het verval van de Eerste Hollandsche Glasfabriek. Ze is overtuigd van haar vermogen om uit niets een reconstructie te maken. Op het moment dat de ik-figuur de professor voor het eerst ziet, staat ze net met haar mond vol Goudse kaas. Deze vindt ze zo verschrikkelijk, dat ze maar besluit niet verder te kauwen. Wat het meeste opviel aan de professor waren haar rode lippen. Die lippen deden de -ik- denken aan de lippen van haar moeder. Dan volgt de spiegeling: de hoofdpersoon denkt terug in haar verleden.

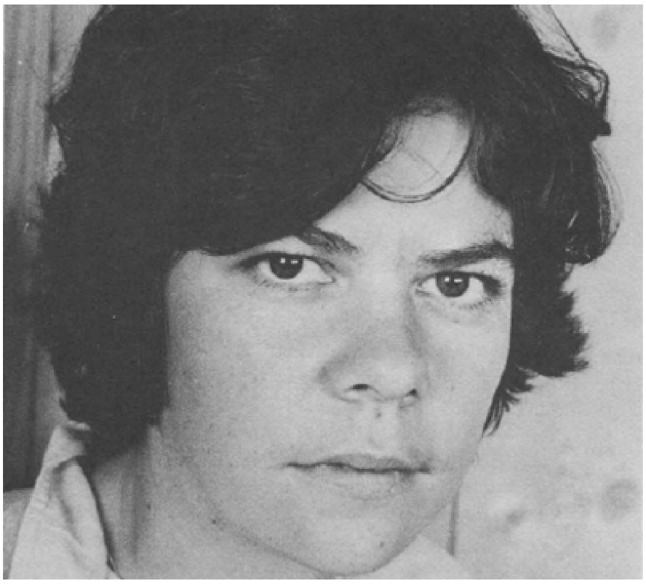
> Ik wist niets terug te zeggen omdat ik op dat moment mijn mond vol had met kauwgumachtige kaas die een verveling in mijn mond veroorzaakte, (...) zo groot dat ik dacht: ik kauw niet verder, liever nog zit ik hier tot in lengte van dagen met bolle wangen vol smakeloze jonge Goudse, dan dat ik uit eigen beweging nog een keer de spieren van mijn kaak beweeg - toen een stem naast mij zei: ‘En wát zijn precies de feiten iemands eigendom zijn?’ Ik keek opzij en zag de professor staan. Of nee, ik zag haar niet. Ik had geen ook voor haar lange lijf, (...) Ik reageerde instinctmatig op het eerste signaal dat mij uit de onderkaas door, ik slikte, ik dacht: wie ben jij, waarom zijn je lippen zo rood? (blz. 17)
> Onze schutting immers, onze tuin, een zoete geur in de tuin, handenvol rozeblaadjes die in flessen tot rozenwater moeten worden. Deze flessen heb ik gemaakt van de rozen bij de keukendeur, (...) Maar het breekt, het overvloedige rozenwater, het zoete. Want de keukendeur gaat open en de middag loopt leeg uit de van schrik omgevallen flessen. Mijn moeder staat in de open keukendeur en roept en zegt dingen. Ik sta op en loop op mijn moeder toe. Haar mond heeft de kleur van de rozen langs de schutting, bloedrood. Die kleur. Als ik hem zie gebeurt er iets met me. Ik schrik, ik weer me, maar mijn aanval is een slechte verdediging. Tegelijkertijd sta ik op en begin er op af te lopen. (blz. 18)

Het tweede hoofdstuk begint met een bijbeltekst en wijst, net als de dansende gondels op de laatste bladzijde van het boek, op een naderend einde. De complete strekking van dit citaat wordt niet geheel duidelijk.

> Dit bedoel ik, broeders: de tijd is kort. Ten slotte laten zij die een vrouw hebben, zijn als zonder vrouw, die wenen, als weenden zij niet; die blijde zijn, als waren zij niet blijde; die kopen, als zouden zij er niets van behouden; die van de wereld gebruik maken, als zouden zij haar niet ten einde toe gebruiken. Want het uiterlijk van deze wereld is bezig te verdwijnen. (blz. 43)

De leugenachtigheid van de hoofdpersoon komt weer naar voren als mijnheer Mortien, de huisknecht van de oude mevrouw Vrouwenvelder haar te kennen geeft, dat ze maar beter op kan stappen. Haar opdracht zal ze waarschijnlijk toch niet kunnen volbrengen. Ze toont hem haar schrift met aantekeningen en daar is hij schijnbaar van onder de indruk. Ze benadrukt nogmaals dat zij niet van plan is weg

te gaan, voordat ze haar verslag af heeft en de drie maanden om zijn. Zij is dat zo gewend en zo is ook haar opvoeding geweest: standvastig, ook in tegenspoed. Toon dat je de sterkste bent, ook waar andere falen. In de terugblik die hierna komt, wordt verteld hoe die standvastigheid is ontstaan en in deze alinea's komt tegelijkertijd een verklaring van de titel naar voren. Tevens wordt in dit gedeelte van het verhaal de hoofdpersoon voor het eerst met de jongen M. geïdentificeerd. 'Tijger, tijger!'



Doeschka Meysing (foto Steye Raviez).

De vertelster is van mening dat ze op een nieuw spoor is gekomen door een nieuw naam: Jacob Vrouwenvelder. Van mevrouw Vrouwenvelder kan ze weinig steun meer verwachten en nu gaat ze alleen op zoek naar gegevens over Jacob. Hij was de middelste van de drie zonen van mevrouw Bella en een enigszins pedant en zelfverzekerd jongetje. In 1945 was zijn jongere broer Hein aan longontsteking overleden en in 1949 ontvingen zijn ouders het bericht dat z'n broer Vincent niet meer uit Tandjungpoera terug zou keren. Toen was de glasfabriek van hem en dat was precies wat hij wilde. Ook ontdekt ze dat Jacob homosexueel was.

Ze is van mening dat er ergens een bepaalde relatie tussen Jacob en Mr. Lefèbre moet zijn. Mr. Lefèbre is een achterneef van de oude mevrouw Bella en één van de huidige directeuren van de glasfabriek. Met heel veel moeite lukt het haar een afspraak met de haar onbekende Mr. Lefèbre te maken, maar niet op korte termijn. Mijnheer Mortien gaat er prat op dat hij al zo lang hij de familie werkt en beschouwt zichzelf daarom ook als een familielid. De hoofdpersoon krijgt een rondleiding door de glasfabriek en op alle vragen wordt helder en eerlijk geantwoord. Daarom sluit zij ook eerlijk te zijn en vraagt Lefèbre ronduit naar Jacob. Hij vertelt haar dat hij een sexuele verhouding met hem heeft gehad. Bij nauwkeurige lezing van dit gedeelte van het boek wordt er veel duidelijk. De hoofdpersoon heeft ontdekt dat mijnheer Mortien een zekere macht moet hebben, wat iets te maken heeft met Jacob Vrouwenvelder. De oude mevrouw was en is niet op de hoogte van de relatie tussen Lefèbre en Jacob, mijnheer Mortien wel. Als de -ik- vraagt waarom Mortien het niet aan de oude mevrouw heeft verteld, antwoordt Lefèbre dat het haar dood zou hebben betekend.

Mevrouw Bella is echter die middag overleden. Een logische verklaring hiervoor is: meneer Mortien wilde, om een niet geheel duidelijke reden, dat de -ik- niet te diep in de familiegeschiedenis zou graven. Toen dat toch gebeurde, en ze het 'schandaal' van Mr. Lefèbre en Jacob ontdekte, greep Mortien in en schreef hij Lefèbre een

brief waarin hij voorstelde de geschiedschrijfster te ontslaan. Hij zette dit verzoek kracht bij door hem nogmaals aan de ‘pijnlijke geschiedenis’ te herinneren. Toen bleek dat Lefèbre geen gehoor zou geven aan het verzoek, en zelfs de -ik- wilde ontvangen, heeft Mortien z'n bedekte dreigement uitgevoerd en de oude mevrouw Bella op de hoogte gesteld van het ‘schandaal’, wat inderdaad haar dood heeft betekend. Om nog eens extra te benadrukken dat de -ik- schuldig was aan haar dood, heeft Mortien haar niet ingedeeld bij de begrafenis.

De laatste spiegeling in het tweede hoofdstuk beschrijft in het eerste gedeelte hoe de hoofdpersoon voelt dat 'er een oorlog in haar ingewanden begint' (blz. 77). Ze legt zich - vrijwillig - op dat ze pas naar de wc mag als ze van de aankomende fiets het achterlicht kan zien. Ze haalt het niet en rent voortijdig de kamer uit. Als 'haar darmen zich ontladen' (blz. 77) voelt ze tot haar verbijstering een grote opluchting. Het spiegelbeeld toont dezelfde aspecten in een soortgelijk verhaal over de jongen M. Echter met de volgende twee tegenstellingen: hij moet een bezoek aan het toilet onvrijwillig uitstellen, zijn moeder mag niet gestoord worden in haar middagslaapje en hij kan het huis niet in. Hij doet het dan in zijn broek, maar van een opluchting is geen sprake. Straf van zijn moeder en uitsluiting van meisjes uit de straatclub zijn de resultaten, tot zijn grote verbijstering.

Hoofdstuk drie speelt zich af in Venetië en is grotendeels in de tegenwoordige tijd geschreven, zodat het voorgaande opeens één grote herinnering schijnt te zijn. De hoofdpersoon is in Venetië om haar werk af te ronden en om haar moeder te ontmoeten. Wàt er nu nog precies aan het werk afgerond moet worden en waarom dit nu persé in Venetië moet gebeuren is onduidelijk. In de kritieken wordt veel nadruk op dit gedeelte van het verhaal gelegd, omdat hier de twee verhalen die in het boek verweven zijn, bij elkaar komen. Het ene verhaal van de opkomst en het verval van de Eerste Hollandsche Glasfabriek en het andere over de jeugd en het persoonlijke leven van de hoofdpersoon. Het is inderdaad zo dat er in het derde hoofdstuk minder flashbacks voorkomen, maar ook in de rest van het boek kan het verhaal van de glasfabriek nauwelijks zonder het andere. Dat andere verhaal is geen op zichzelfstaand geheel als het uit het boek wordt gelicht. Het begin van dit hoofdstuk kenmerkt zich door een grote, allesoverheersende vrolijkheid, wat o.a. bewerkstelligd wordt door de zon die schijnt en door het grote aantal kleuren dat genoemd wordt. Alles lijkt misschien toch nog goed te komen. Tòt het moment waarop de hoofdpersoon terugkeert van haar tochtje over de lagunen. Op de terugreis komt er nog vóór Murano - het eilandje van de glasblazers - een dichte mist opzetten.

Er komt nog één spiegeling voor in dit laatste hoofdstuk, over de nep-schijnheiligheid van Allerzielen. De moeder van de hoofdpersoon, die ook in Venetië is, kan nu niet naar het graf van haar ouders om'te midden van de dorre bladeren, de bittere lucht van de aarde op te snuiven'. (blz. 85) In het spiegelbeeld wordt een beeld van vroeger geprojecteerd, hoe ze met haar vriendinnen vijf weesgegroetjes en drie onzevaders bad om een ziel uit het vagevuur in de hemel te helpen. Tussen elke ziel moest er twee minuten frisse lucht geademd worden, 'opdat er niet gesjoemeld zou worden met hemelse wetten' (blz. 85).

In Venetië ontmoet de hoofdfiguur dus Lefèbre en haar moeder. De relatie met haar moeder blijkt niet meer hersteld te kunnen worden en die met Lefèbre loopt op niets uit. Op een lezing waar ze met haar moeder is, ontmoet ze toevalligerwijs Lefèbre. Hij vertelt haar dat hij ontslag heeft genomen bij de glasfabriek, en dat hij met een oude vriend een wereldreis gaat maken. Vaste plannen heeft hij echter nog niet en hij vraagt of de -ik- niet mee wil als een soort privé-secretaris. Ze voelt er niet zoveel voor, maar ze belooft dat ze een definitief antwoord zal geven als ze de afgewerkte opdracht komt brengen. Als ze dan het eindresultaat van het verslag op het afgesproken tijdstip af komt leveren, blijkt Lefèbre al vertrokken te zijn. Hij is niet meer geïnteresseerd in het verhaal en geeft als reden voor zijn vertrek een lang tevoren gemaakte afspraak op, terwijl hij daar op de lezing nog niets van wist. Salaris

en een vliegticket liggen echter voor de hoofdpersoon klaar en als ze toch nog mee wil op wereldreis, dan kan dat. De hoofdpersoon kan zijn vertrek moeilijk accepteren. Ze wil in ieder geval niet naar Sicilië. Het boek heeft een open einde als ze niet kan besluiten of ze met haar moeder mee naar Nederland terug zal gaan per trein, of dat ze met het vliegtuig naar de professor in Berlijn zal vertrekken...

Dit open einde van het boek bevestigt nog eens waarom er van Doeschka Meijsing gezegd wordt dat ze onder de invloed van Vestdijk staat. Ze is van mening dat de (open) einden van Vestdijk een kracht hebben die niet afsluit maar juist opent. Vooral in *Het glinsterend pantser* en *Terug tot Ina Damman* vindt ze dit sterk tot uitdrukking komen.

Naast het belangrijkste thema, dat van de spiegelingen, is er nog een aantal minder in het oog springende thema's aan te wijzen. Bijvoorbeeld de glassymboliek, want de roman gaat uiteindelijk over een glasfabriek. Op de titelpagina heeft Doeschka Meijsing een uitspraak van Maurice Marinot, geciteerd door Gabriel Mourey in *The Studio* (1927), opgenomen.

> I think that a good piece of glasswork preserves, at its best, a form reflecting the human breath which has shaped it, and that its shape must be a moment in the life of the glass, fixed in the instant of cooling.

Hier wordt meteen aan het begin van de roman duidelijk gemaakt dat de flash-backs (in het citaat omschreven als '... a moment in the life of the glass, fixed in the instant of cooling.') beschouwd moeten worden als verschillende soorten glaswerk: de verbinding tussen de terugblikken en al het glas in de roman.

De vliegenierssymboliek komt tot uitdrukking als de -ik- een beeld van de professor beschrijft:

> ... de professor stapt door het gras in haar grijs soldatenpak, haar enkels ingesnoerd in rijglaarzen. Soldatenlaarsjes. Vliegenier uit de hemel. Onbekende parachutist met lange haren vol van het wijde landschap. (blz. 82)

De moeder van de hoofdpersoon leest over een vliegtuigramp op Sicilië, waarbij Lefèbre - volgens verschillende recensenten - om het leven is gekomen. Aan het einde van de roman overweegt de -ik- met het vliegtuig naar Berlijn te gaan, nadat ze besloten heeft het geld voor de vliegticket naar Sicilië, dat ze van Mr. Lefèbre heeft gekregen, niet voor dat doel te gebruiken.

Van niet minder belang is de tijger- en de olifantsymboliek. De tijger komt niet alleen in de titel al twee keer voor, maar ook in het boek zelf een aantal malen. De ik-figuur ontmoet de professor voor de eerste keer in de Tijgerzaal van Artis. De tijger Shere Khan speelt telkens samen met de jongen M. een rol door de hele roman. De boekensteunen die voor de professor na een vakantiereis worden meegebracht, hebben de vorm van twee tijgers.

Ook de olifant is een geliefd symbool van de schrijfster. Het bureau in het huis van de oude mevrouw Bella wordt beschreven als een olifantenbureau. De foto in het museum waar mevrouw Bella over vertelt, toont een geschoten olifant met zijn jager en de jongen M. droomt dat hij een olifant cadeau krijgt. In Venetië wordt de San Marco vergeleken met een olifant. In de andere boeken van Doeschka Meijsing is dit motief ook al te zien. Olifanten zijn een persoonlijke fascinatie van de schrijfster.

Vroeger heeft ze op school in een verhaal over deze dieren gehoord dat ze een heel lang en goed ontwikkeld geheugen hebben. Dit heeft een diepe indruk op haar gemaakt, zo diep dat ze het nu nog in haar boeken verwerkt, zowel in *De kat achterna* als in *Tijger*, *tijger!*

Doeschka Meysing: Tijger! Tijger
Querido 111 blz. fl. 17,90

Ik heb de mythe van de grote slachting van het zinloze leven Johan Diepstraten in gesprek met Leon de Winter

Je roman Zoeken naar Eileen W. *bevat veel verwijzingen naar* Tristan and Isolde *van Gottfried von Strassburg. Waarom juist dat liefdesverhaal?*

Een paar jaar geleden las ik *Tristan en Isolde* van Werumeus Buning, en wat me mateloos boeide was het gedrag van Isolde. Zij probeert tegen de stroom van de regels van haar tijd en milieu zoiets als eigen verlangens te ontwikkelen. Als je de historische belemmeringen in aanmerking neemt, zie je dat Isolde laveert tussen al die taboes, ethische en morele verboden om met Tristan om te gaan. Voor die zware, romantische, overtrokken literatuur ben ik altijd gevoelig geweest.

De vraag voor mij was: is het mogelijk om in deze tijd een liefdesverhaal te schrijven dat zich volkomen volgens het klassieke stramien ontrolt, maar dat opnieuw authentiek werkt? Je kent de liefdesverhalen van Amerikaanse films en televisieseries, waarin het thema volkomen afgelebberd is. Is het mogelijk zoiets nieuw te maken? De driehoeksverhouding, de strijdende families in die klassieke Romeo en Julia relatie. Iets dergelijks zocht ik, de onmogelijke liefde, de edelmoedige die bedrogen wordt, al dat soort in feite triviale werk.

Tijdens het draaien van *De verwording van Herman Dürer* vertelde ik aan iedereen op de set het Tristan en Isolde verhaal dat ik wilde schrijven. Een katholiek meisje gaat naar bed met een protestantse jongen en ze merkt dat ze in verwachting is. Een triviaal liefdesverhaal.

Hoe kwam je erbij om het in Noord Ierland af te laten spelen?

Dat is puur een kwestie van berekenen. Is het mogelijk om een situatie te krijgen waarin expliciet twee groepen tegenover elkaar staan? Het kon geen oude familievete zijn, want waar is die nog te vinden, en ik wilde dat het een cultuur zou zijn die dicht bij de mijne ligt. Het is een eenvoudig rekensommetje. *Tristan en Isolde* is een oud Keltisch verhaal, Isolde is Iers, dat klopte allemaal. En als het niet klopt, zorg je ervoor dat het wél klopt.

In de Ierse kwestie heb ik me gedegen ingelezen, dat spreekt vanzelf als je je op dat terrein begeeft, maar ik heb nog geen kwart procent gebruikt van wat ik ervan weet.

De roman is een half jaar later verschenen dan gepland was. Is het mis gegaan?

Ik merkte dat ik vast kwam te zitten, dat ik er niet in zou slagen dát liefdesverhaal te schrijven. Het bestond eigenlijk alleen als idee, mijn uitgangspunt was te rationeel. Ik had een heel traditioneel zij - verhaal. Eileen raakte in verwachting, verleidt Marc, gaat er daarna met Kevin vandoor, Marc vindt haar terug, ze trouwt, baart een kind, gaat naar Engeland om Kevin te zoeken, hoort daar dat hij dood is, ze wordt gek en verdwijnt. Dat was het. Maar het was niet voldoende. Iedere keer als ik het las dacht ik: ‘Het heeft niets met mezelf te maken.’ Het was leuk om eraan te werken, maar ik raakte pas enthousiast als ik het verhaal aan iemand *vertelde.* Dan was er de spanning van mij bij, de spanning van de verteller. De basisspaning was er niet als ik het *las.* Het was natuurlijk heel pijnlijk om te moeten bekennen dat het niet goed zat. Maar toen ik dat besef had, kwam onmiddellijk de oplossing: ik moet een verteller hebben.

Nou? Wat voor mogelijkheden zijn er dan? Dan ga je kijken wat bij het verhaal past. Iemand in Nederland? Natuurlijk niet, hij moest daar ergens in die buurt zitten. Hoe construeer je dat hij in Londen zit? Heel simpel: een Engelse moeder, dat is een gemakkelijk truc, zij had een broer met een boekwinkel, de broer gaat dood,

hij neemt de winkel over en daar zit hij. De volgende vraag luidt dan: hoe kan hij met Eileen in contact komen? Er zijn vele mogelijkheden, je kunt er honderd op een dag verzinnen. Het probleem is alleen om het schematisch op één lijn te krijgen, je moet ervoor zorgen dat alles wat er gebeurt thematisch iets voor hem betekent. Het verzinnen van een constructie is weliswaar kinderspel, maar thematisch moet het met elkaar in verband staan.

Het waren verrukkelijke dagen toen ik eenmaal wist hoe het moest zijn, en je hoopt, en daar werk je aan, dat je die euforie op de lezer over kunt brengen. Je bedenkt literair romantische beelden die ik fantastisch vind. Het is qua sfeer wat ik zelf het liefste lees: de gordijnen dicht, de kachel hoog en een kop warme chocolademelk erbij. Het was behoorlijk koud in de tijd dat ik de laatste versie schreef.

Ik had die antiquair, de boekwinkel en Tristan en Isolde, dat was heel gemakkelijk. En pas toen werd me de uiteindelijke constructie duidelijk. De antiquair had twee keer een meisje ontmoet, en hij verzint, om zijn ervaringen met haar vorm te geven, een verhaal over haar. Het verhaal dat hij verzint volgt het patroon van het Tristan en Isolde-verhaal, want naar dat boek had het meisje in zijn winkel gevraagd, dat boek is zijn enige aanknopingspunt. Voor mij zijn dus ook de gesprekken met Marc en alle andere zogenaamde bewijzen fictief. Er is, binnen de werkelijkheid van de roman, niets méér gebeurd dan de twee ontmoetingen tussen de antiquair en Eileen.

Maar in wezen is alles *fictie. Waaruit blijkt bijvoorbeeld dat de antiquair niet alle ontmoetingen heeft verzonnen?*

Dat hangt ervan af hoeveel uitspraken je letterlijk neemt. Op pagina 8 van *Zoeken naar Eileen W.* zegt hij: ‘Het is voorstelbaar, is alles wat ik weet, het is voorstelbaar dat zij naar buiten heeft gekeken en aan haar moeder heeft gedacht. Over meer dan deze voorstellingen beschik ik niet’. Hij weet het niet, hij stelt het zich maar voor. Op pagina 213 zegt hij: ‘Zo stel ik het me voor’. Hij zegt dat op het moment dat hij in de realiteit van het verhaal denkt. Maar het kan ook verwijzen naar het gesprek met Marc, dat het hele gesprek verzonnen is, bedacht, fictie.

Op pagina 258 staat iets wat waarschijnlijk echt heeft plaatsgevonden. Maar let op wat er daarna komt op p. 259:

Leon de Winter tijdens een wandeling in het Bois de Boulogne.

Leon de Winter op een terrasje bij het Place du Châtelet in Parijs, aantekeningen makend voor de in het najaar 1981 te verschijnen novelle ‘La Place de la Bastille’.

> Als ik nu eens het restaurant had verlaten zonder het servetje bij me te steken, verblind door woede en spijt, en dus niet zou weten waar ik het boek zou kunnen afgeven? (...) Stel dat ik het servetje vergeten was, dat ik niet de mogelijkheid had om haar op te zoeken, wat zou ik dan doen? Misschien zou ik me dan *voorstellen* dat ik wel in het bezit was van het servetje. Misschien zou ik me voorstellen dat ik naar het pension ging,

waar ik te horen kreeg dat zij al enige dagen niet meer op haar kamer was geweest en dat haar spullen waren verdwenen.

Maar de klootzak heeft het servetje natuurlijk wel vergeten en is daarmee Eileen helemaal kwijtgeraakt. Aan het einde van het hoofstuk op pag. 260 staat nog eens in cursief:

'Een gewoon wit servet waarop ze met ballpoint in sierlijk handschrift een adres in Benthnal Green had geschreven'.

Als hij het adres niet geweten had, dan had hij het verzonnen, zegt hij. Voor mij staat dan vast dat hij het inderdaad verzonnen heeft.

Ik heb het juist niet expliciet gebracht omdat ik de onrust van 'hij zou het verzonnen kunnen hebben' zo belangrijk vind. Het is precies waar het mij om gaat: het creëren van een soort mythe en haar tegen beter weten in voor waar aannemen. Dat vind ik het spannende erin. Als je die onrust gaat voelen, als je weet dat het niet waar is en het verlangen ontdekt om het toch voor wáár aan te nemen, die wisselwerking moest ik hebben.

In schema heb je hoe het verhaal verloopt en wat je aan belangrijke gedachten kwijt wil. Maar daarmee alleen schrijf je geen 250 pagina's. Er zijn nogal wat pagina's met 'opvulsel'?

Er zijn passages die zich vanzelf schreven, omdat het gegeven zo spectaculair was. Je gaat maar door en door en na afloop moet er gestreept worden. Maar er zijn ook passages die geschreven moesten worden, of ik het nou leuk vond of niet. Er zijn trucs die ik langzaam maar zeker doorkrijg. Ik heb nog te weinig ervaring om te spreken van routine, maar toch kan ik het een en ander al behoorlijk afbakenen.

In *De (ver)wording van de jongere Dürer* heb ik geprobeerd voor elk los stukje een aparte vorm te creëren. Ook al was het een vulstukje, het was opvulsel tussen twee dramatische knooppunten. Het was vaak niet alleen bedoeld als een overgang, het moest ook een bepaalde innerlijke structuur hebben. Het was heel spannend om iedere keer iets nieuws te moeten bedenken. Bij *Zoeken naar Eileen W.* was dat moeilijker, want het verhaal is traditioneler en dus moest ik alles met traditionele middelen te lijf. Ze ging daar en daar naar toe, ze ontmoette die en die en hij was zo oud, had grijs haar, het gezicht en de kleding beschrijven: dat is allemaal vulwerk. In het begin van de roman zit Eileen in een bus en dan beschrijf ik het landschap. Het is vulwerk, maar voor mij een uitdaging omdat ik tot de natuur dezelfde verhouding heb als Eileen: de natuur interesseert me niet. Het gekke is dat ik tijdens het schrijven die natuur aardig begon te vinden. Ik dacht: misschien is er met die beschrijvingen iets te doen. Natuur is voor mij vormloos, betekenisloos. Wat verandert er als ik me de opgave stel er iets literairs mee te doen? Op pag 92 van *Zoeken naar Eileen W.* staat:

> Het weer veranderde gedurende de zondagmiddag van uur tot uur. Soms vormden de hoog in de lucht hangende wolken één aangesloten, van licht- tot donkergrijs variërend front, dat met grote snelheid over de stad joeg en regelmatig een hevige regenbui liet neerkomen op de schaarse voetgangers, die haastig een paraplu opstaken. Dan weer vormden de wolken losse formaties die steeds verder van elkaar wegdreven en zicht gaven op de blauwe lucht en de bleke zon.

Dat gaat zo nog even door. Voor de ontwikkeling van het verhaal zou je het eventueel kunnen weglaten, maar met het daarop volgende gedeelte over die duiven, leert het geheel toch een typische atmosfeer op, een stemming, een kleine nuance.

Op het omslag van Zoeken naar Eileen W. *staat een schilderij van Pierre Bonnard. Op pag. 246 beschrijf je het portret:*

Ik ging aan mijn werktafel zitten, achter het opengeslagen boek met de naakte vrouw, wier houding ik zojuist had gezien, en het begon tot me door te dringen wat de betekenis was: noch de houding, noch de synchroniteit bezat een intrinsieke waarde, maar Bonnard had de houding waarde gegeven en gewaardeerd; hij besefte dat het bestaan bijna uitsluitend uit dergelijke onbetekenende en alledaagse gebaren bestond, die geen betekenis aanboden, geen zin onthulden, maar waaraan betekenis en zin gegeven *kon worden door een schilderij, door linnen en verf.*

Ik weet niet of het bij meer schrijvers zo is, maar bij mij zijn aanleidingen altijd triviaal platvloerser kan het niet. Ik zag het

doek in Tate Gallery hangen en dacht: dit moet ik op het omslag hebben. Dus moest ik het erin schrijven op de een of andere manier. Het moest enige relatie hebben met wat er in de roman gebeurt, zo simpel werkt dat.

Dat Bonnard betekenis en zin *geeft* door middel van zijn schilderij, is eenvoudig te begrijpen. Ik bedoel daarmee dat de werkelijkheid op zich betekenisloos is, dat zij althans vanuit het perspectief van de ik-figuur geen intrinsieke waarde heeft. De werkelijkheid is in principe zinloos, en heeft dus geen innerlijke structuur zoals die zou kunnen bestaan wanneer je gelooft in een bovennatuurlijke orde. Als je daarin niet gelooft, ontstaat er een betekenisloze werkelijkheid. De enige mogelijke vorm om te overleven is dat je zelf betekenissen gaat creëren, dat je zelf orde gaat scheppen in een kunstmatig gebied, in de kunst. Dat doet Bonnard en dat doet de ik-figuur. Dürer zegt: kunst? Dat kan wel zijn, maar die is voor mij surrogaat, en hij zwijgt. Deze ik-figuur in Eileen W. lijkt een alternatief te bieden voor het isolement waarin hij leeft. In die boekwinkel is voldoende menselijke activiteit om te kunnen overleven, om zin te geven aan het zinloze bestaan in die lege winkel, enkel en alleen omringd door die vormen. Er is een bepaald evenwicht mogelijk, ik bedoel dat er een morele constructie bestaat waarin te bepalen is wat goed is en wat kwaad. Niet afgedwongen door de tien geboden, maar afgedwongen door gewone alledaagse regels en ritmes, die misschien toch wel te maken hebben met de tien geboden.

Het verhaal van Eileen is eigenlijk een religieus verhaal. Het is een lijdensverhaal. Eileen lijdt voor de antiquair, want hij is te laf, hij verlangt slechts naar brede emoties. Door haar die te laten beleven, ondergaat hij ze zelf ook; door haar te laten lijden, kan hij zijn eigen onrust vorm geven. Vandaar ook het bijna religieuze einde dat de ik-figuur verzint aan het einde van de roman op pag. 263:

> Ze was weggevlogen; op een ochtend had ze zich losgemaakt van de grond en ze was verdwenen in een mist zoals ik die om me heen zag, als een Zwarte Lahore, als een Gele Lahore, als een Rode Carneau, of een Indiase Pauwstraat of een Romagnolle. Niet dat ik echt geloofde dat zij was weggevlogen, maar dat beeld stelde me om onverklaarbare redenen gerust; ik verzon iets wat geheel en al uit mij voortkwam en waar ik toch van een afstand naar kon kijken, alsof ik het niet zelf verzonnen had, alsof het van mij was en tegelijkertijd ook niet van mij. Eileen was weggevlogen, had ik verzonnen, en ik kalmeerde. Was dit mijn mythe? Was dit mijn ideologie? Was dit mijn sprookje?

In BZZLLETIN 80, het themanummer over Louis Ferron, schrijf je:

> *Door niets anders dan mythen omringen wij ons. Elke daad, elke gedachte, vraagt om een mythe, want daden en gedachten ontstaan door menselijke activiteit en zodra de menselijke factor zijn intrede heeft gedaan, is er de menselijke behoefte aan rechtvaardiging van zijn activiteit. De mythe is een voor de mens noodzakelijke constructie, die een lijn in de tijd aanbiedt, verklaart, zingeeft, bevestigt voorspelt.*

Daar geloof ik niet erg in.

Omdat er voortdurend interactie is tussen mensen zijn we gedwongen ons voortdurend rekenschap te geven van de codes die dat gedrag beïnvloeden. Die codes zijn gebaseerd op bepaalde normen, wensen en angsten. Wat bedoel ik met de mythe? De mythe is elk verhaal, zonder één uitzondering, elk verhaal dat jou gedrag legitimeert. Je hebt liever margarine dan boter omdat het meervoudig

onverzadigd is, koffie drinken of roken is het lot tarten. Iedere slok of trek van een sigaret is een ritueel, is spelen met de dood. Je hebt de mythe van het Amerikaanse imperialisme, van het Messianisme, de mythe van de zuinigheid van de Eend, de mythe van de politici.

Hackney Marches.

Millfields Road, de verbindingsstraat tussen Hackney Marches en Lower Clapton Road waar de hoofdpersoon uit 'Zoeken naar Eileen W' woont.

Mythen zijn onzichtbaar, je kunt ze niet voelen, het zijn al die ongrijpbare overwegingen en ideeën, die zich alleen afspelen in de hoofden van mensen. De enige vorm die een mythe kan hebben is die van het woord of een andere kunstvorm; maar iedere handeling, iedere voorwerp, heeft een plaats in een mythe. In *De (ver)wording van de jongere Dürer* heb ik stukjes opgenomen over het gasfornuis, de platenhoes, de schommelstoel, het speelgoed en de make-up, waar ik erg verzot op ben. De mythe is de fictie, elke verklaring is bedacht, niets is waar. Elke ordening,

elke verklaring, is mensenwerk, en hierdoor zijn alle ordeningen en verklaringen inwisselbaar en allemaal even wáár en onwaar.

Als je jouw gedachtengang doortrekt, lijkt zelfmoord de enige oplossing.
Op pag. 136 van *Zoeken naar Eileen W.*? staat:

> De weg slingerde verraderlijk over de heuvels. Plotselinge scherpe bochten, onvoldoende aangegeven kruisingen. En

> toen de gedachte: de ogen sluiten, het stuur stilhouden en met bijtende rechtervoet het gaspedaal zo ver mogelijk indrukken. Ik begon te trillen en voelde de onweerstaanbare aantrekkingskracht van die gedachte, die eenvoudig en consequent was. Ik schreeuwde luidkeels wat klanken, om iets te horen, iets levends te voelen (...) Terwijl de tranen in mijn ogen sprongen en ik met helderheid de volgende bocht zag naderen en vaart ging minderen, bedacht ik het volgende: ...

Wat doet hij? Hij gaat een verhaal bedenken. Dan zit het allemaal wél consequent in elkaar, de werkelijkheid is niet consistent, de werkelijkheid is er niet, die is betekenisloos.

Er zijn verklaringen. We moeten overleven en we kunnen overleven door de meest instinctieve bries die we hebben, met dat vreemde denkvermogen van ons moeten we iets doen. Alles is zinloos en betekenisloos en daarom verzin je verhalen, waarin het tijdelijk enige zin heeft. Ik heb bijvoorbeeld de mythe van de literatuur, alsof dat iets zou helpen. Van alle mythes die ik kon omhelzen. Van terrorist tot schrijver, is deze mythe nog de zachtste, de minst schadelijke. We geloven in de mythe van de literatuur, dat geeft zin. Maar echte zin bestaat niet.

Toen jij Die Leiden des jungen Werthes *van Goethe las, dacht je: kom, daar ga ik eens wat mee doen?*

Ja, en dat is een heel aangename, zeer onschadelijke wijze van bestaan. Bij mij ontstond de behoefte om de ervaringen die ik opdeed orde te verlenen, of liever: een orde op te leggen. Ik probeer iets te maken waarvan ik hoop dat het *mij* iets zou doen als ik het las. Dat is het enige wat ik kan zeggen. Dat het me aan het denken zou zetten, zou activeren. De ontwikkelingsgang van Dürer mag dan uitzichtloos zijn, dat is niet het geval met de ik-verteller van die roman. De verteller kan verder dank zij de vorm van het verhaal, hij heeft het opgeschreven en er voor zichzelf betekenis aan gegeven.

Er is een ontwikkeling van Dürer naar Eileen. Het is een soort langzame uitzoom, waarin steeds duidelijker de verteller wordt onthuld. In Dürer ga je langzaam maar zeker vermoeden dat er een verteller bestaat, dat hangt af van de waarnemingen en observaties van die ik-figuur. In Eileen heb je een soort vertelmachine, die als het ware uitzoomt. In de derde roman behoor je het totaal te zien.

De hoofdpersoon daarvan is de fictieve schrijver van de roman *Zoeken naar Eileen W.*, die het verhaal heeft geschreven tijdens het sterfproces van zijn dochtertje, zoals ook Wordsworth iets dergelijks gedaan heeft zijn driejarige meisje overleed. De schrijver van het derde deel heeft twee boeken op zijn naam staan (*De (ver)wording van de jongere Dürer* en *Zoeken naar Eileen W.*) en is gek geworden. Na de dood van zijn dochtertje heeft hij een zelfmoordpoging gedaan, samen met zijn vrouw. Alleen hij overleeft het, brengt zeven jaar door in een inrichting en is in die tussentijd een beroemd schrijver geworden. Hij vraagt zich voortdurend af waarom hij nog bestaat. Zijn uitgever heeft zijn appartement al die jaren aangehouden, dus alle herinneringen komen weer terug. Hij is voortdurend bang om opnieuw gek te worden. Hij heeft constant angst om adem te halen. Hij is bang dat hij de wolken inademt van zijn vergaste familie. Dan komt hij tot de ontdekking dat hij een reis moet maken, een reis door de geschiedenis van deze eeuw, waarvan ik het resultaat ben. De paranoia neemt toe, de herinnering van die waanzinnige gebeurtenis dat hij met zijn vrouw besloot een einde aan hun leven te maken komt steeds sterker terug. Dat derde deel is een langzaam toekruipen naar een steeds

grotere identificatie tussen mijn hoofdpersonen en mij. Ik kruip langzaam toe naar mijn belangrijkste thema's.

Het gaat over de schok toen je hoorde wat er met je voorvaderen is gebeurd?

Dat is niet één grote klap geweest, want die geschiedenis is er met de paplepel ingegoten. In het gezin waarin ik opgroeide was het geen taboe. In andere joodse gezinnen werd er angstvallig over gezwegen, bij ons werd er constant over gesproken, in de meest bizarre vorm. Het was voor mij iets vanzelfsprekends, die slachting behoort tot mijn persoonlijke geschiedenis, ook al heb ik haar niet meegemaakt. De verhalen van mijn ouders werden *mijn* verhalen, het is de meest simpele vorm van overlevering.

Het heeft verschillende functies, ik bedoel: het lijkt je een identiteit te verschaffen. Het verklaart je afkomst, je hebt een geschiedenis, je hoort in een traditie, al die aantrekkelijke facetten heb je met die achtergrond.

Aantrekkelijke facetten?

Dat zijn aantrekkelijke facetten die bij een geschiedenis horen, natuurlijk! Te weten dat het de schijn heeft alsof jij er moest komen, dat jij daar in past, wat op zich ook weer een mythe is. Ik heb de mythe van de grote slachting van het zinloze leven. Het is een mythe waar ik rechtstreeks mee te maken heb. Het is identiteit. Je manoeuvreert je in een bijzondere positie door dat verleden. Ik merkte het al op school waar ik als enige joodse leerling een andere positie innam. Ik had iets bijzonders: zes miljoen doden, da's niet niks. Dat vonden ze daar ook.

Het maakte me bewust van veel dingen, mijn historische gevoeligheid is groot en nu begrijp ik ook waarom ik een tien voor geschiedenis had op mijn eindlijst van de middelbare school.

Waarom leidde het allemaal daar naartoe, hoe was het te verklaren? Dat ging erin als koek.

Ik voel me verbonden met de historie, ik voel me verbonden met die verhalen. Het religieuze aspect speelt voor mij geen rol, ik kan me moeilijk een gelovige noemen. Maar de utopie van de hoop zijn dingen die me aanspreken. Het is een belangrijke lijn in de historie waar ik best wil aansluiten. Het klinkt rationeel, maar ik ervaar het in eerste instantie emotioneel. Ik herinner me bijvoorbeeld van de Zesdaagse Oorlog in '67 dat ik volkomen in de war was, dagenlang was ik van de kaart.

In het laatste deel van de triologie komt het aan bod?

Dat is zo goed als zeker, het zit er allemaal in. Ik heb niet geprobeerd om het specifiek joods aan te pakken, maar als een metafoor: het individu dat op zoek is naar het verleden én zijn identiteit, en wanhopig probeert te achterhalen wat zijn bestaan heeft veroorzaakt en waarom hij er is. De noodzaak van dat alles. Op de manier zoals je die ziet bij Bellow en Malamud en in zekere zin ook bij Patrick Modiano.

Opvallend in de twee romans vind ik dat telkens jouw kritiek op de maatschappij terugkomt. In De (ver)wording van de jongere Dürer *houdt Jungmann een betoog waarin hij het mislukken van de studentenrevolten in de jaren '60 uitlegt en ook in* Zoeken naar Eileen W. *komt nogal wat van het huidige politieke leven terug. Wat wil je ermee bereiken? De lezer overtuigen van je gelijk?*

Nee hoor, het enige wat ik wil is hem een ervaring aanbieden. Ik hoop dat hij binnen het bestek van een paar uur iets ervaart dat hij in dagelijks leven niet zou hebben. Die ervaring van het 'daarbij zijn', het ernaar kunnen kijken en het mooi of niet mooi

vinden, heel primitieve reacties, dat is eigenlijk het belangrijkste. Want waartoe zou ik moeten oproepen? Verbetering van de sociale omstandigheden van mensen, dat ze niet meer in de Bijlmer hoeven te wonen?

Ik laat Jungmann in *Dürer* uitgebreid vertellen over de jaren '60 omdat die voor mij exemplarisch zijn voor het uitzichtloze, het waanzinnige en ook noodzakelijke van dergelijke ondernemingen, de achterlijkheid en schoonheid om zulke utopieën na te streven. Maar zo nadrukkelijk als jij beweert zit die maatschappij er niet in. Het is aanwezig, dat wel, omdat het een bestanddeel is van mijn bestaan. Het is een verschijningsvorm waar ik mee te maken heb. Ik ben een

informatiefanaat. Ik lees veel kranten en weekbladen en zij beïnvloeden, net als bij jou, je bestaan.

Door die kranten en weekbladen ben je naar aanleiding van De (ver)wording van Herman Dürer *in verband gebracht met Peter Handke*

Ja, en voor een groot deel ten onrechte. Handke werd genoemd als iemand die Dürer als het ware voorbereid had, wat volkomen onzinnig is. Dürer heeft niets met welk boek dan ook van Handke te maken. Geen enkel boek van hem lijkt op Dürer, geen enkele hoofdpersoon, geen enkele fabel, geen enkele structuur. Hier en daar is er enige verwantschap in stijl, wat helaas slechts tot hier en daar beperkt blijft, want hij is een veel grotere stilist dan ik, maar het blijft verbijsterend hoeveel recensenten met kilo's zand in de ogen *Dürer* hebben gelezen. Voor een belangrijk deel zijn de uitgever en ikzelf hiervoor verantwoordelijk. We vonden het namelijk aardig om bij het recensie-exemplaar een artikel van mij over Handke, dat ooit eens in Hollands Diep had gestaan, mee te sturen, niet zozeer om naar Handke te verwijzen als wel om enige opvattingen van mij over literatuur te ventileren. Daarbij kwam ook nog dat Handke's naam op de flaptekst viel als voorbeeld van een schrijver die ook de binnenwereld/buitenwereld-scheiding zo rigide als ik gebruik. En hierdoor werd de band met Handke gecreëerd. De recensenten kregen een kapstok in handen en gebruikten deze naar hartelust. Ik heb het sterkste vermoeden dat de naam Handke niet zou zijn gevallen als wij er zelf niet naar verwezen hadden. Dat was een grove fout van ons, die ik nog steeds betreur.

Waarom? Je kunt met mindere schrijvers vergeleken worden.

Omdat *Dürer* een authentiek verhaal is, dat los staat van welke schrijver dan ook. Net als *Zoeken naar Eileen W.* is *Dürer* het resultaat van enige hoogstpersoonlijke associaties. Niet meer, maar ook niet minder.

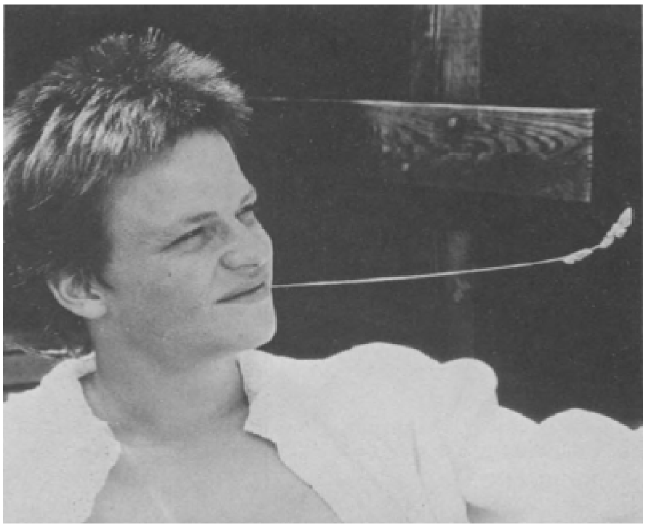
In De (ver)wording van de jongere Dürer *en in* Zoeken naar Eileen W. *maak je gebruik van twee werken uit de wereldliteratuur. Wat betekenen die twee boeken voor je?*

Ik moet zeggen dat ik binnen beide romans aan die twee verhalen, *Aus dem Leben eines Taugenichts* in *Dürer* en *Tristan en Isolde* in *Eileen*, meer waarde hecht dan er buiten. Ik heb ze gebruikt als contrapunten in een dramatische ontwikkeling, ik bedoel hiermee een ontwikkeling die dramaturgische regels volgt, en als verhelderende motieven naast een thematiek. Voor *Dürer* was de *Taugenichts* een bedreigend ideaalbeeld, in *Eileen* is het *Tristan en Isolde* verhaal een door de literaire traditie overgeleverd patroon om liefdesverhalen te vertellen. In beide romans vervullen de Taugenichts en Tristan en Isolde bepaalde functies, niet één maar vele. Ik heb ze gekozen uit talloze mogelijkheden, de literaire geschiedenis is immers bijna grenzeloos, en de keuze is op deze twee gevallen omdat ze de gewenste functies naast elkaar konden vervullen, ze waren domweg de beste. De keuze werd dus uitsluitend bepaald door de structuren van *Dürer* en *Eileen* en niet door mijn smaak.

Zowel in Dürer *als in Eileen W. geef je af op de stompzinnigheid van de televisie. Dat lijkt een open deur.*

Dat kan jij wel vinden, maar voor miljoenen mensen in het een belangrijk medium. Het geeft hen een bestaansvorm. Zo abstract wil ik het noemen: om zeven uur is er dit, om acht uur dat en om half tien het tweede Journaal. Die patronen zijn belangrijk en alles wat tussendoor gebeurt, is verzachtend en troostend en meteen

volkomen verhullend en biedt bovendien het meest voor de hand liggende leefpatronen aan. Kijk; zo gedragen mensen zich, wordt er gezegd, en dat is lullig want ook die televisiekijkers wordt een mythe opgedrongen. Ik ga er tegen tekeer, maar wel op een specifieke manier, want ik weet ook wel dat mijn eigen mythe geen millimeter of gram méér waard is.



Uit de film ‘De verwording van Herman Dürer’.
Felix Jan Kuypers als Herman Dürer.

Eileen zegt het op pag. 176:

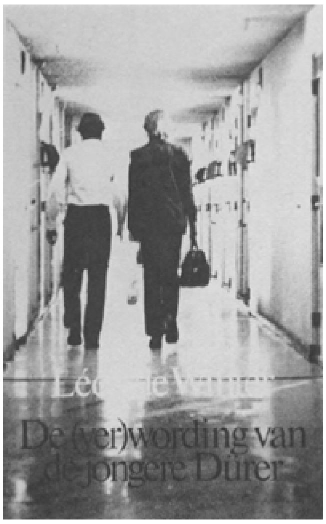
> En op grond van welke absolute idee kon zij de levenswijze van haar ouders en van de meeste bewoners van de huizen in de straat veroordelen en als afgrijselijk, dom, weerzinwekkend, hopeloos aan de kant schuiven om... om vervolgens uitzicht te krijgen op... op... ze wist het niet; boven de transparante, nietwaardige waarden van haar ouders was er niets absoluuts, waarop Eileen zich kon beroepen. Waren er maar concrete waarden, zo wenste ze, als een stoel waarop zij zou kunnen zitten, of een bed waarop zij zou kunnen liggen!

De activiteit van het onthullen en van het zoeken lees je bij *Eileen* heel direct. Maar hoe zit dat in elkaar? Welk patroon zit erin?

Het antwoord van Marcuse heb je als motto aan Dürer meegegeven:

> *Als alleen al alle reclame makende en alle indoctrinerende informatie- en ontspanningsmedia zouden verdwijnen, zou het individu in een traumatische leegte gedompeld worden, waar hij de kans zou krijgen zich te verwonderen en te denken, zichzelf (of liever gezegd, de negatieve kant*

van zichzelf) en zijn samenleving te leren kennen. Beroofd van zijn onechte vaders, leiders, vrienden en afgevaardigden zou hij weer opnieuw moeten leren spreken. Maar de woorden en zinnen die hij zou vormen, zouden wel eensheel anders kunnen uitvallen, evenals zijn verlangens en angsten.



Ja, maar *De (ver)wording van de jongere Dürer* is juist een kritiek op dat motto. Dürer houdt zijn bek dicht, hij komt er niet uit. Natuurlijk niet, want nieuwe talen bestaan niet.

Omdat er taal is, probeert hij zin te geven aan de werkelijkheid, dat kan alleen via taal want die heeft een bepaalde structuur en door in taal met de werkelijkheid bezig te zijn leg de structuur van de taal op de werkelijkheid; en je hebt de schijn van ordening, van zin! Dürer ontdekt dat taal en werkelijkheid twee verschillende grootheden zijn. Jungmann heeft het erover dat Dürer op de gevaarlijke weg zit, dat hij waanzinnig zal worden. Daar moet hij het niet zoeken, om voortdurend met *zin* bezig te zijn.

Als Dürer uit de gevangenis komt ziet hij drie dingen gebeuren waaraan hij zin wil geven: een vrijend paartje, op een voetbalveld wordt een doelpunt gemaakt en een goederentrein ontneemt hem het uitzicht. Joyce vertelt hem dat die gebeurtenissen berusten op toeval.

Het wijst exact naar wat ik zojuist bedoelde. Er gebeurt een aantal dingen. Je verbindt die gebeurtenissen alleen al door het feit dat je ze ziet en dat ze vlak na elkaar in tijd voorvallen. Waarom gebeuren die dingen? Dat moet toch iets betekenen? Dat is toeval, zou je kunnen zeggen. Maar wat is toeval? Daar kun je niet mee leven. Het hele boek vraagt Dürer zich af wat de betekenis ervan is en komt tot de ontdekking dat het zinloos is. Maar de ik-figuur in *Zoeken naar Eileen W.* maakt er een verhaal van en daarom lijkt het zin te hebben. Met hem kan ik me meer identificeren dan met Dürer.

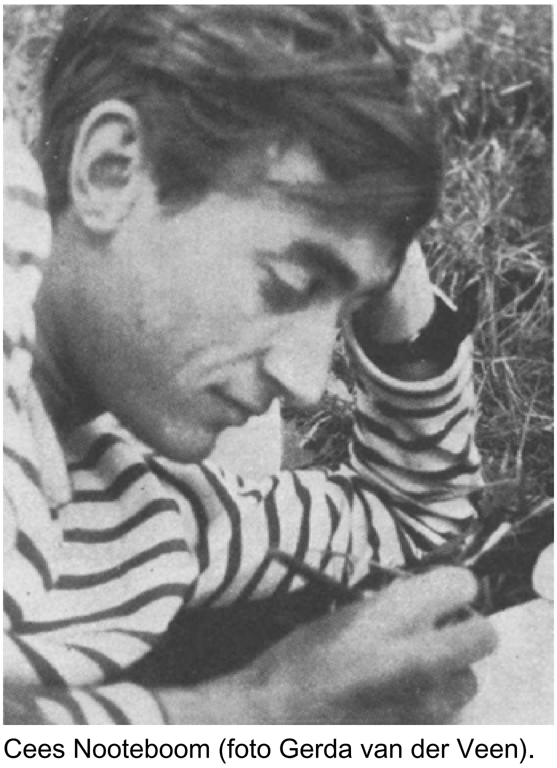
De levenshouding van de verteller lijkt een beetje op de mijne. Daarom heb ik het zo beschreven.

Het derde deel moet gaan over de volledige acceptatie van het toeval. Hoe gaat dat in zijn werk? Hoe moet dat? Wat moet je daarvoor meemaken? *Wegener! Wegener!* De titel staat al vast. En dwars door de fictie, roep ik hem ook aan. Hij zet alles op een rijtje. Duitsland wordt het hart van de roman. Maar er moet een aantal dingen gebeuren waardoor hij verder kan. Ik zoek nu een oplossing die niet literair is. Als ik de trilogie lees, van *Dürer*, *Eileen* en *Wegener*, moet er aan het einde iets vreselijk schokkends gebeuren, zo erg dat ik er om zal moeten janken, maar ik weet nog niet wat. Hij moet verder gaan, op die manier wil ik het afsluiten, hij moet verder gaan. Om hem nou wéér een boek te laten schrijven, lijkt me te afgezaagd.

Daan Cartens
Vermomd als zichzelf
Romans en verhalen van Cees Nooteboom

'De schrijver' in *Een lied van schijn en wezen* kan niet meer schrijven, een verhaal verzinnen met fictieve personen, omdat hij die arbeid als bedrog beschouwt. De spanning tussen het fictieve en de realiteit is een vaak terugkerend thema in het werk van Cees Nooteboom. Zijn in 1963 verschenen roman *De ridder is gestorven* ging helemaal over het schrijfproces, schrijvers verbonden met existeren. Nooteboom debuteerde met een heel romantisch boek *Philip en de anderen*, maar heeft zich daarvan losgemaakt:

> De overdreven lyriek moest uit mijn werk. Philip en de anderen vertelt het verhaal van een jong mens dat in een boze wereld is verdwaald. Dat houd je nooit vol. Als je dat wilt, bent je verplicht om op je zevenenveertigste op sandalen en met gitaar op de drempel van de jeugdherberg te gaan zitten.



Cees Nooteboom (foto Gerda van der Veen).

Na dat eerste boek heeft Nooteboom enkele dichtbundels gepubliceerd - hij laat nooit na om er in interviews op te wijzen dat hij in eerste instantie dichter is - en zich daarna onttrokken aan het literaire leven. Hij werd een wat vreemde, on-Nederlandse meneer, iemand die er eigenlijk niet bijhoorde en die plotseling weer opdook op de momenten waarop iedereen hem weer vergeten was. De reizen die het materiaal opleverden voor *Philip en de anderen* bleven in de jaren zestig niet meer beperkt tot Europa. Nootebooms wereld was de gehele wereld geworden en vooral in De Volkskrant en *Avenue* heeft hij verslag uitgebracht van die tochten. Maar in het meest cruciale jaar van dat decennium was Nooteboom op de plaats waar gebeurtenissen zich voltrokken die nu al het aureool van geschiedenis hebben

gekregen. Zijn dagbladkronieken over de Parijse revolte zijn bekroond met de prijs voor de dagbladjournalistiek. De overgang van fictie (*Philip en de anderen*, *De verliefde gevangene en andere verhalen*) heeft zich in de jaren zestig voltrokken. Nooteboom: ‘Die columns hebben veroorzaakt dat ik een grotere zin voor de werkelijkheid heb gekregen. De column heeft me geholpen om van kijker tot deelnemer te worden’. De reisreportages uit die jaren (lees *Ritter Bolivia-Maanland Mali*) zijn sociaal bewogen, als ik deze on-term mag gebruiken. Nooteboom heeft zich in die stukken allerminst verstopt. De walging, het belachelijke, het machteloze heeft hij geaccentueerd door zich niet uit het verhaal te schrijven, zodat een normaal dagbladartikel zou zijn ontstaan, maar juist ‘erin’. De lezer kon dus zien wat er gebeurde met één man en die man is meer journalist dan schrijver. Toch werd het pad van de journalistieke berichtgeving voor Nooteboom onbegaanbaar. De reisreportages die in de jaren zeventig hoofdzakelijk in Avenue verschenen en die in 1978 gebundeld zijn in *Een avond in Isfahan* zijn stukken van een schrijver, van iemand die niet anders kan dan anderen ontlopen door voortdurend op reis te gaan, in verre hotels te logeren en door oerwouden te wandelen. Cees Nooteboom noemde zichzelf toen ook weer ‘een controleur van de werkelijkheid’ (Avenue, juni 1979), hij is weer van deelnemer kijker geworden, ‘zo zijn de taken verdeeld: Maarten 't Hart bewijst dat Sir Walter Scott boeken geschreven heeft en ik bewijs dat Borneo echt bestaat’. Inni Wintrop, hoofdpersoon in *Rituelen* is ook een observator, een kijker:

> Hij liet ze, daar kwam het op neer, toch niet toe, het was net alsof het zich op de film afspeelde, hij zat dan wel in de zaal en volgde de handeling aandachtig (...) maar echt erbij horen kon hij niet, hij bleef, zelfs als bij sympathie voor de acteur koesterde, een toeschouwer. Als je niets zei kwamen de verhalen vanzelf.

Díe trek, het betrekkelijk passieve van waarnemen is ook het uitgangspunt in *De verliefde gevangene*:

> Hij was een dankbare afleider: op elke zin van mij liep hij tien minuten, zonder ophouden. Ik luisterde. Mij kan het nooit veel schelen wie er praat, of wat er gebeurt - als ik maar mag kijken en luisteren.

De verliefde gevangene is Nooteboom boek over moord en doodslag, de meest gruwelijke gebeurtenissen worden, vaak door anderen, verteld. Een gevangene die niet berust in de pesterijen van een bewaker over zijn geliefde die hij, omdat hij geketend is, niet kan bereiken; twee matrozen die gestraft worden voor het kwellen en martelen van een dwerg, die later een invloedrijke pooier blijft te zijn; een musicerende neger

die hoopt dat zijn geliefde hem achternareist naar Barcelona; een jongen die verdrinkt; een meisje dat door een logerende vriend wordt verkracht. Het mooiste verhaal, ‘De koning is dood’, gaat over de vriendschap tussen een jongen en zijn ziekelijke kameraadje. Evenals in de andere verhalen staan er vlijmscherpe, onvergetelijke beschrijvingen in die bundel en in die beeldende overrompeling schuilt ook de voornaamste kwaliteit. Nooteboom was in de jaren dat hij deze verhalen schreef, vooral actief als dichter (tussen 1956 en 1960 verschenen drie bundels) en dat is goed merkbaar. Eigenlijk is *De verliefde gevangene* het enige boek van Nooteboom waarin reflectieloos, zonder dat de lezer impliciet of expliciet erop gewezen wordt, verhalen worden verteld.

Die vraag, of een schrijver zich mag wenden tot het fictieve, of hij ‘verhaaltjes’ mag vertellen, wat die verhalen waard zijn, ook voor hemzelf, in hoeverre een auteur betrokken is bij zijn eigen schepping, of dat hij juist merkt dat zijn werk een ‘eigen leven’ gaat leiden, dat het verhaal zichzelf a.h.w. schrijft, wordt gesteld in *Een lied van schijn en wezen.* De novelle bevat een verhaal, dat als de pointe ervan genoteerd wordt zelfs banaal is: er is een arts, dokter Ficev, die zo snel mogelijk uit Bulgarije wil ontkomen, er is een vrouw op wie hij verliefd denkt te zijn, maar op wie zijn vriend, kolonel Georgiev verliefd wórdt. Dat verhaal wordt door ‘de schrijver’ bedacht, niet probleemloos, want het besef wijkt nooit dat hij door zo'n intrige te verzinnen, personen uit het niets mensen van vlees en bloed te laten worden, dat hij daardoor *macht* heeft over de werkelijkheid die hij heeft geschapen, maar ook over de lezers die het verhaal als werkelijkheid zullen opvatten. Dat idee is voor hem ondraaglijk, hij vraagt zich tenslotte af, of hij, al schrijvend, zelf nog bestaat, de vraag is wat is werkelijkheid, wat is fictie? ‘Subtiele logen/verwisseling des wezens en des schijns’ staat er in het motto van Frederik van Eeden. Cees Nooteboom heeft dat dilemma heel intens uitgewerkt in zijn novelle. De schrijver die de handeling een eeuw eerder heeft laten afspelen (1879) in een ander land (Bulgarije), valt op een gegeven ogenblik samen met zijn schepping: de dokter, de kolonel en de vrouw vertrekken naar Rome, de schrijver doet dat ook om zijn verhaal te voltooien. In de Italiaanse plaats vallen verleden en heden samen, tijd wordt een geografische gesteldheid:

> En tegelijkertijd wist hij dat alle tijd die ooit bestaan had nog steeds bestond, en dat het juist degene die erover nadacht was die het aan tijd ontbrak, omdat hij nu eenmaal in wat dan zijn leven heette maar zo of zo lang in de ondeelbare, hele tijd mocht ronddwalen tot hij het einde van de ruimte die daarin voor hem gereserveerd was bereikt had en voorgoed zou verdwijnen en zonder ooit een spoor na te laten.

De schrijver vernietigt zijn verhaal, zijn personen zijn met elkaar naar bed geweest en ‘wisten van die geheimzinnige brandende pijn die hen één vreselijk ogenblik verscheurde en zonder adem liet’. De novelle eindigt dan met het idee van het zwarte gat, een zo hechte materie dat er niets kan ontsnappen, zelfs de tijd niet, ergo de tijd bestaat niet meer, evenmin als de ruimte. Ook in *Rituelen* wordt dat gat, terloops, genoemd. Het is een slot dat als een deus-ex-machina wordt gebracht en ook zo werkt, maar het is ook heel wezenlijk en gezien in het verband van ál het andere werk van Nooteboom (de poëzie!) en in de context van de novelle, waarin tijd, ruimte en beweging de centrale krachten zijn.

De problemen van *Een lied en wezen* lijken nogal academisch en het zijn ook geen vraagstukken die je op een zondagmiddag op het balkon oplost, maar Nooteboom heeft door de spiegeling van twee verhaallagen een heel leesbare novelle geschreven. Bovenstaande vragen komen in het boek voor, want ze worden

besproken door 'de schrijver' met 'de andere schrijver'. Die andere schrijver is niet dom, maar gemakzuchtig en vindt de problemen waarvoor 'de schrijver' zich geplaatst ziet overtollige ballast, problemen op niets af. Een zekere en een onzekere man, net als in het fictieve verhaal: de dokter is resoluut, hij wil niet verder wegzinken in de Bulgaarse drab, maar vertrekken, naar de plaats waar alles licht is, zelfs de vrouwen, Italië dus en de kolonel is nergens zeker van, niet van de betekenis van een overwinning of een verlies ('verliezen is leven, winnen is de dood, want daarna is er niets meer') of wat een vrouw teweeg kan brengen, wat verliefd zijn inhoudt. In de fictieve laag is de vrouw de katalysator, in de beschouwende het verhaal zelf. Fascinerender kan het haast niet.

Qua problematiek is *De ridder is gestorven* vergelijkbaar, maar die roman, bekroond met de Van der Hoogtprijs, is vormtechnisch, de Nederlandse pendant van de nouveau-romans, het genre dat in de jaren zestig en ook nog wel daarna in Frankrijk en in mindere mate in Engeland druk werd beoefend. Fens sprak over *De Ridder is gestorven* als anti-roman, een term die denk ik ten onrechte nu snel zal worden geassocieerd met 'Ander proza'. Van het werk van Nooteboom is deze tweede roman het moeilijkst toegankelijk, maar ook in zijn gedichten maakt hij een onderscheid tussen 'open', meer naar de lezer toegewende poëzie en 'gesloten', verzen die wel begrijpelijk zijn, maar zeker niet na eerste lezing en die zelfs iets onbegrijpelijks, onvatbaars blijven houden, ook nadat je er uren op hebt zitten turen. In een interview in dit blad zei Cees Nooteboom hierover:

> Ik ben tegen de angst voor het onleesbare. Ik vind dat mensen niet altijd meteen rationeel moeten kunnen begrijpen wat er staat. Vallejo beschouw ik als een van de grootste dichters van deze eeuw, maar hij is buitensporig moeilijk. Maar als je je openstelt, ontvang je waar die man het over heeft: het totaal van de man en zijn poëzie. Wie eist dat alles coûte que coûte rationeel helder en duidelijk moet zijn gaat voorbij aan het wezen van de poëzie. Het huis van de poëzie heeft vele woningen, de rationele is er één van, de anecdotische een andere, maar er is ook een mystieke.

Ik citeer Nooteboom hier zo royaal omdat het denk ik ook iets zegt over de thematiek van *De ridder is gestorven.* Als een gesloten gedicht 'gaat over wat voor mij het meest essentiële is', zoals hij zei voor de NCRV-radio, dan is zijn tweede roman gesloten. Of:

> *De ridder* was het afscheid van wat ik daarvoor was. Het was een soort moord op de schrijver. Ik moest van hem af, van de Nooteboom van *Philip en de anderen.* Ik ben begonnen te schrijven met meer talent dan verstand en met meer sentiment dan idee, eigenlijk een begin per ongeluk. De jongen die dat schreef was een sentimentele, tedere figuur en op een gegeven ogenblik merk je dat je dat in 't leven niet uithoudt. Alles begint te kraken. Daar is iemand uitgekomen die ik in ieder geval beter ken.

In *De ridder is gestorven* heeft Nooteboom een romanfiguur gecreeërd, die van 'de schrijver' die verder, terloops, of stelliger op zal blijven treden in zijn werk. We kwamen hem al tegen in *Een lied van schijn en wezen* en in *Rituelen* converseert hij, in gedachten met Inni Wintrop. Dezelfde Wintrop duikt onverwachts op in *Een lied van schijn en wezen*, 'een keer dacht hij dat hij in de buurt van het Vaticaan zijn vriend Inni Wintrop zag lopen'. Wat voor personen geldt, geldt ook voor uitdrukkingen die soms terugkeren. Een vrouw in *De ridder* zegt 'und weinte bitterlich' en in *Rituelen* maakt Wintrop zich soms des nachts los uit de omarming van zijn vrouw 'ging naar een andere kamer und weinte bitterlich, maar kort'. Nooteboom is op zijn persoonlijke zoektocht naar de verloren tijd wel constant.

De schrijver in *De ridder* schrijft een roman over 'mijn vriend, de schrijver' die gestorven is en zelf materiaal aan het verzamelen was voor een boek over een gestorven schrijver. Literatuur in het kwadraat dus. Het pijnlijke is dat die roman niet af is, niet voltooid op een begin na. Wat er is zijn aantekeningen, notities van gesprekken, gedichten, dagboeken. Een chaos kortom.

'Hij stierf voor hij schrijver werd, of omdat hij het moest worden en niet kon'. De schrijver verkeert in de voor hem

blijkbaar wenselijke positie om geen verhaal te hoeven bedenken, de intrige ligt vast, dat is het boek van zijn overleden vriend. In de rangschikking en ordening van het nagelaten materiaal schuilt bedrog, hoe dan ook: dat is een interpretatie, subjectief. Vandaar dat hij, de schrijver aan de lezer door laat schemeren wat hij aan het doen is, de afstand lezer-schrijver blijft bestaan, de lezer krijgt niet de kans zich in te leven in het verhaal, zich te vereenzelvigen met de hoofdpersonen, een aantal vrienden van André Steenkamp, zijn overleden vriend. ‘Heb ik het over hem? Heeft hij het over zichzelf? Schrijf ik hem in de plaats van zijn hoofdpersoon, die hij ook was, maar hoeveel? En ik?’ Het dilemma van het schrijven, dat voor de schrijver kennelijk bestaat, want waarom moet hij zich anders wenden tot het nagelaten werk van een vriend, wordt door die vriend juist verwoord. Hij trekt over een eiland voor de Spaanse kust, converseert met vrienden, noteert, laat voortdurend merken dat de roman waaraan hij bezig is niet voltooid zal worden, hij kan zijn materiaal niet bedwingen en wat erger is: hij is zelf ook stof, hij is de schrijver van iets niet-bestaands, maar hij bestaat zelf ook niet! ‘O dit is vreemd bedrog. Subtiele logen/verwisseling des wezens en des schijns’ om Van Eeden nogmaals te citeren. Wat het schrijven voor Steenkamp oplevert is, in moderne termen, een bewustwordingsproces, van de onechtheid van het waarneembare, de realiteit. Dat zorgt voor vervreemding, ten opzichte van de anderen, ten opzichte van zichzelf in zo extreme mate dat zijn geesteshouding aan de paranoia gaat grenzen. Zeventien jaar voordat er een boek zou verschijnen waarin het *overbewustzijn*, dat als kwaal gezien wordt van deze jaren, centraal staat, *Opwaaiende zomerjurken* van Oek de Jong, heeft Nooteboom dezelfde problematiek al uitgewerkt. Die thematiek is de meest essentiële van Nooteboom, omdat het over een buitenstaander gaat, iemand die alleen naar de dingen kan kijken en er niet aan deelneemt. In Nootebooms reisverhalen en ander werk kan dat ook een wenselijke en heel prettige omstandigheid zijn, voor André Steenkamp betekent het letterlijk buiten zichzelf komen te staan, iemand worden waar je, als een figuur in een denkbeeldig verhaal naar kijkt. Hij kijkt naar zichzelf wanneer hij met iemand naar bed gaat: ‘en paart met haar als een pop bitter denkend (dat gaat weer functioneren of is het nooit opgehouden?) terwijl hij kijkt naar de WERKELIJKE hartstocht onder hem’. Zij verwijt hem dan ook: ‘Je bent een toneelspeler. Een toneelspeler die zichzelf voortdurend ziet’, maar een acteur speelt iets bewust en hij is er zich van bewust dat hij speelt, maar niet als zelfgekozen handeling, maar als noodlot, uit innerlijke dwang, misschien zelfs uit angst om zich te verliezen, zozeer te hechten aan plaatsen en personen dat zij hem gaan regisseren. Zijn positie is een existentiele, zijn leven staat voortdurend op het spel en op een subtielere manier dan van iemand die in de loop van een geweer kijkt, maar daardoor blijft hij vrij, kan hij kiezen. De jaren van de vochtige kelders en ravenzwarte koltruien waren nog niet zolang voorbij toen *De ridder* verscheen! Zijn gespletenheid, zichzelf zien als ander, je dubbelganger zien is ook op te vatten als aankondiging van de dood die hem aan het einde van de roman (van ‘de schrijver’) ook zal overvallen. Het is een Romantisch gegeven dat op het moment wanneer je dubbelganger verschijnt, de dood ook achter de deur staat om je op te slurpen. Er is nog een belangrijk aspect dat de labiliteit van Steenkamp versterkt: hij heeft de tijd gesubjectiveerd, tijd bestaat niet meer dan als ruimte, als grote onmetelijke woestijn waarin hij voortdurend heen en weer kan rijden en lopen.

Cees Nooteboom (foto Eddy Posthuma de Boer).

> En rovend en nieuwsgierig loerend zwerft hij rond tussen de momenten van zijn leven (...) maar is het terugdraaien van de film, de verklaring van de film? (...) hijzelf in Parijs, hijzelf varend in een schip over de oceaan en iemand die erbij staat als hij met een dot ijzerdraad de roestige vloer van de wc schrobt terwijl de zee hem telkens tegen de muur duwt en hij ziek is en het niet durft te zijn, hijzelf met een negerin in Senegal, hijzelf in de pauze van een theater op Leicester Square, alsof alle theaters alle vrouwen, de oceaan, Parijs er alleen maar voor hem bestonden, de wereld een toneel, de mensen figuranten en nog nooit één medespeler, of: hij de enige, en dus mismaakte toeschouwer, gek geworden van afzijdigheid.

Steenkamp kan de verdeeldheid die 'de schrijver' in *Een lied van schijn en wezen* wel kan hanteren, omdat hij er voortdurend over spreekt en denkt, niet creatief exploiteren, zijn leven is een mislukking, een dubbelleven en dus geen: 'Ik kan niet schrijven... ik lieg als ik schrijf. Of ik heb geen leven. Of mijn leven is echt. Ik kan die verdeeldheid niet...' Dat Steenkamps boek toch geschreven is dankt hij aan 'de schrijver' maar die is er aan het einde van *De ridder* terecht niet meer zo zeker van wie in dat duel de sterkste is. Liet Steenkamp niet opzettelijk al het materiaal aan hem om er een boek van te maken en wordt zijn bestaan zo niet een bedreiging voor hem? Door zijn dood, door te sterven op een hotelkamer wordt hij geboren als romanpersoon en belast Steenkamp die ander met wat hijzelf niet kon: het reële te verbeelden, er kunst van te maken. *De ridder* is door de constructie wel een gedateerd boek, maar daardoor niet onbelangrijk. Wat er aan algemene noties instaat, de vervreemding, de afstand tot jezelf, de tijdservaring, het zijn de problemen die later zullen uitwaaieren in Nootebooms ander werk.

Dat de werkelijkheid geen streepjesbehang is waar je naar kunt kijken en iedereen er niets anders over kan opmerken dan 'streepjes' is voor Philip, de hoofdpersoon uit *Philip en de anderen* ook snel duidelijk. Hij vertrekt al gewaarschuwd uit het veilige bastion van zijn jeugd, het huis van een oom die hem vertelt dat het geluk, de meest volmaakte staat verzet wekt bij anderen, want wie gelukkig is, heeft iets wat anderen niet bezitten. 'En nergens is de mens zo bang voor als voor het

volmaakte, en het vreemde, dat is: een weerschijn der goddelijkheid, die oneindige scala van mogelijkheden, waaronder, de vreemdste'. En als Philip verder trekt verdwijnen er nog meer illusies en wordt hem verteld dat, wanneer hij die staat van

geluk regeert, de vergangelijkheid hem snel zal onttronen: ‘Je zult niets meemaken, alleen maar herinneren, je zult niemand ontmoeten, tenzij om afscheid te nemen, en je zult geen dag leven, zonder op de avond te rekenen of op de nacht’ wordt hem door een meisje verteld. In het dode land van de Provence merkt hij dat leven en dood geen verwijderde polen van elkaar zijn, maar keerzijden van een medaille die bestaan heeft. In die streek waar de mensen de gelaatstrekken hebben die aan doden en aan levenden kunnen behoren, begrijpt hij dat hij tot eenzaamheid gedoemd is, dat het onmogelijk is iets over een ander te weten te komen. Maar die pijn kan verzacht worden door zich te keren tot de andere werkelijkheid, die van de verbeelding, van de dingen zoals ze zijn wanneer het gordijn van de realiteit is opgetrokken. Er is een man, Maventer, die hem een verhaal vertelt over een geheimzinnig meisje met ‘dat Oosterse gezicht dat ik nooit helemaal heb kunnen begrijpen’ Philip begrijpt dat zij als hij is, iemand die niet kent, die hij nooit zal kennen, maar die hij altijd zal blijven zoeken, zijn levenlang. Hij beseft dat hij in het leven zal moeten spelen, acteren, zich zal moeten verbergen achter vragen en antwoorden om zichzelf gaaf te houden. De wereld waarin hij tot dan toe had geleefd was niet de echte, maar een verwisselbaar décor, de echte wereld maak je zelf, vorm je naar eigen inzichten en verlangens

> ‘... en ineens wist ik zeker dat dit echte wereld niet meer was, want de dingen waren levend, en bezeten van zichzelf, in een tweede, een andere werkelijkheid die plotseling kenbaar, zichtbaar werd die mij aanraakte en mij losmaakte (...)’

Verbeelding betekent ook dat alles anders zou kunnen zijn, of is, dat het van een keuze afhangt: ‘In dit getij leer ik mijzelf kennen/Steeds minder;/ ik had wel duizend levens/en ik nam er maar één’ (*Getijde* uit *Open als een schelp-dicht als een steen*). Dat Philip veroordeeld is te zoeken, te blijven zoeken is hem in het eerste deel van de roman al voorspeld en in het tweede deel, als het eigenlijke verhaal al verteld is, gaat hij daadwerkelijk op zoek. De ik-figuur splitst zich dan, wordt een figuur die over zichzelf kan vertellen, zover verwijderd van de thematiek van *De ridder* is Nootebooms debuut ook niet. Wat hem overkomt op zijn tocht naar de volwassenheid - want in eerste instantie is *Philip en de anderen* natuurlijk het verslag van een initiatiereis, zoals er zoveel zijn in de literatuur, al is misschien *On the road* van Kerouac het meest aansprekende geweest - overkomt ons allemaal, alleen anders: ‘ik die een Chinees meisje heb gezocht, overal, en verloren, en zij die haar niet hebben gezocht, maar mij hebben meegenomen’. *Philip en de anderen* is hecht geconstrueerd en zeker geen lyrisch verslag sec, waarvoor velen het ooit gehouden hebben. De drie verhalen, voorspellingen uit het eerste deel (van de oom, het meisje en de vreemde man Maventer) krijgen vorm in de tocht van Philip in het tweede deel, zijn eigen verhaal, de verhalen van anderen die hem verteld worden. Uiteindelijk blijkt hem dat verlangen ook getemperd kan worden door tijdloze momenten, door fysiek contact:

> ‘Dat men niet uiteindelijk leeft, men leeft nu. Nu, bij de gespannenheid van een lichaam, en de verfijning van een hand daarover; nu, bij de geheimtaal van een mond en het verlangen naar een mond daarover’.

Hij treft het Chinees meisje aan en maakt zich er weer los van: ‘Ik keek om mij heen en ze was er werkelijk’.

Een jaar geleden publiceerde Cees Nooteboom in *Avenue* drie gedichten, melancholisch van toon, waaruit toch een soort positief aan te wenden resignatie sprak. Het mooiste was *Abschied*, vond ik, omdat de ik uit dat gedicht afscheid heeft genomen van zijn geliefde en hij tevens weet dat zij hem zal blijven beroeren. Zij bevindt zich in zijn lichaam waarmee hij ruimte inneemt en dus in Nootebooms vocabulaire tijd en juist daardoor zal zij blijven bestaan, alleen op een andere plaats: 'Alles van je zal ik vergeten, behalve jou./Jij woedt door de ruimte die ik inneem, jouw liefde is noodlot.' Poëtisch geformuleerd stond er in dat gedicht, wat al eerder in een roman stond: 'We zijn alleen maar ons lichaam (...) Ik begrijp het nooit. Soms probeer ik te bedenken dat de ruimte die ik nu inneem dan leeg is' (*De ridder*) Eenzelfde positieve resignatie, een bedekte Lebensbejahung spreekt uit *Rituelen.* Nootebooms meest complete roman en getuige de positie op de Hp-toptienlijst, langzamerhand ook zijn Magnum opus en uit 'Mokusei' een door talrijke zetfouten geteisterd, prachtig verhaal dat in het aprilnummer van Zero verscheen. Heel bijzonder aan *Rituelen* is het perspectief. Het verhaal wordt verteld door een alwetende verteller, vanuit een alwetend standpunt (eind van de jaren zeventig) terwijl de lezer wordt teruggevoerd met de hoofdpersoon Inni Wintrop naar achtereenvolgens 1963, 1953 en 1973. De chaotische tijd, de vloedgolf van gebeurtenissen ook in de politiek is zo geordend en het is daardoor ook mogelijk dat de lezer af en toe iets te horen krijgt wat hij, gezien de plaats van het fragment in het boek nog niet kan weten. Chaos is ook de kracht die Wintrop bedreigt allereerst in de liefde voor zijn vrouw Zita: 'een moeras van perfectie waarin iedereen zou verdrinken die er zich te ver in zou wagen'. Wintrop gaat niet zover als de twee andere hoofdpersonen van het boek, Arnold en diens zoon Philip Taads die hun orde zoeken in een strak, absoluut systeem, zonder vrijheden. Arnold leeft in 'het klooster van de tijd', voor alle handelingen is een vast tijdstip vastgelegd. Hij richt de tijd naar zichzelf in tegenstelling tot Wintrop die onmerkbaar aan de tijd lijdt, erdoor versplinterd raakt. Hij is koel, afstandelijk, een op en top rationalist die er zelfs in slaagt zijn eigen dood door verhongering in de bergen van Zwitserland haarscherp te voorspellen. Zijn zoon, Philip, ontmoet Wintrop twintig jaar later bij een kunsthandel in Amsterdam. Wintrop is dan al van Zita gescheïden, hij heeft niet onprettig geleefd, nadat hij rond zijn twintigste van familieleden een lijfrente kreeg, waardoor hij wat geld bezat, waarmee hij kon gaan handelen. Eerst schreef hij horoscopen, later handelde hij wat in kunst. Niets van wat hij deed gebeurde fanatiek, of overtuigd. Hij was een man die snel overtuigd kon worden die zich regelmaat laat opleggen door de geconcretiseerde tijd, door de gebeurtenissen. Zo komt hij bij toeval een meisje tegen met wie hij een dode duif begraaft, met wie hij daarna naar bed gaat en waarvan hij weet dat hij haar nooit meer zal terugzien. Het voornaamste ritueel voor Wintrop is de liefde, ooit bij hem opgewekt door een dienstmeisje van zijn Brabantse familie.

> 'Zijn hele leven zou om vrouwen draaien, hij zou dit terugzoeken tussen voorbijgangers, vriendinnen, hoeren, onbekenden. Vrouwen waren de meesters van de wereld, eenvoudig omdat ze hem in beheer hadden. (...) Als de wereld een raadsel was dan waren vrouwen de kracht die dat pulserende raadsel op gang hielden, zij, en zij alleen hadden toegang tot het raadsel. (...) Vrouwen, alle vrouwen, waren een middel om dichterbij te komen, in de buurt, in de straling van het geheim waarvan ze de beheersters waren en mannen niet.'

Eenzelfde eenwording, want dat is misschien toch de beste term, bereikt Wintrop in andere, geritualiseerde momenten: tijdens de eucharistieviering, andere religieuze ogenblikken en door kunstvoorwerpen. Gemeenschappelijk aan deze tijdstippen is een gelaagd tijdsbesef: enerzijds weet Wintrop zich verbonden met een voorgoed

voorbije tijd, de transubstantiatie is voor hem ook de Griekse godenwereld etc. - hij is opgenomen in een soort al-tijd en anderzijds zijn de ogenblikken tijdloos, bestaat er geen tijd voor hem op dat moment echter zichzelf dan anders. Wintrop is geen dogmaticus, dergelijke momenten overkomen hem. Philip Taads heeft de tijd ook voor zichzelf uitgeschakeld maar als functie van een doel: de verlossing te bereiken op een Oosters - mystieke manier. Zijn dood kondigt hij wel aan, maar minder expliciet dan zijn vader.

Rituelen is een geslaagd boek. Het is een portret van een 'dilettant', iemand die op een afzijdige manier meespeelt, maar meer door te kijken en te observeren dan door zelf actief te

participeren:

> Maar in tegenstelling tot Arnold en Philip Taads kon hij de gebeurtenissen best afwachten. Het kon tenslotte ook nog wel duizend jaar duren. Hij had een uitstekende plaats in de zaal en het was beurtelings horror, lyrisch, een spel der vergissingen, vertederend, wreed en obsceen.

Maar het is ook een portret van een tijdvak op een heel onnadrukkelijke manier wordt er in *Rituelen* uitermate veel gezegd over de geschiedenis, de historische voorvallen, de veranderingen die in twee of drie decennia zich voltrokken hebben. Op de derde plaats is juist deze roman een concreet complement van *De ridder is gestorven* en *Een lied van schijn en wezen*, omdat in *Rituelen* door de compositie de schrijver herinnering en verbeelding naar zijn hand heeft gezet maar op een manier die duidelijk maakt dat dat een kwestie van interpreteren is voor iedereen afzonderlijk. De rituelen waaraan Wintrop en de beide Taadsen zich overgeven zijn niet bepaald op een zelfde manier ervaren. Vrijwel alles aan deze roman is bijzonder: de stijl is subliem, de compositie vlekkeloos, het onderwerp verrassend en op een innemende manier ontroerend. Eens temeer blijkt uit *Rituelen* dat niet wat er wordt gezegd belangrijk is (het verhaalgegeven is mager en dus bijvoorbeeld ook niet verfilmbaar), maar de manier waarop dat gebeurt.

De hoofdpersoon in 'Mokusei', Nootebooms meest recente verhaal, heeft van het kijken zijn beroep gemaakt. het verhaal dat door middel van flash-backs wordt verteld, is de uitwerking van het eenzaamheidsmotief dat in heel lichamelijke vereniging kan worden opgeheven. Ook wordt de kracht van het vrouwelijke die in *Rituelen* al saillant is beschreven, opnieuw geformuleerd:

> 'Hoe kun je tegen een ander, zelfs al is het je beste vriend, zeggen dat je aan de greep van een vrouwehand kon voelen dat die aangedreven werd door een begeerte die ver boven elke kortstondig bezit uitging, dat die hand naar zijn gebeente greep (...) overal waar hij meer been was dan vlees alsof zij wits dat daar zijn essentie zat.'

Als het al moet worden samengevat is het belangrijkste van *Mokusei* het streven naar de totale liefde, een vereniging eenwording die slechts voor momenten mogelijk is maar 'de gebeurtenis was onvergetelijk, wat hij gevoeld had zou hij steeds opnieuw moeten beleven om het weer te weten, maar wat hij gezien had was gebleven'. De verhaalstructuur is er één die bij de door Cees Nooteboom bewonderde Japanse Nobelprijswinnaar Kawabata ook voorkomt: de vrouw, de minnares, die zich vaak jarenlang op een intense manier heeft 'gegeven', verdwijnt abrupt uit het leven van de hoofdpersoon omdat zij voor een maatschappelijk geordend bestaan kiest: man en kinderen, geen liaison, maar een boterbriefje.

Cees Nooteboom heeft nu duidelijk weer voor de fictie gekozen. Ik ken weliswaar geen foto's van hem waarop hij enigszins boosaardig en dromerig op een sofa ligt, zoals Capote, maar de constante afwisseling van fictie en non-fictie, de reflecties daarop, zijn evenzeer eigen aan Truman Capote als aan Cees Nooteboom en de internationale allure van onze landgenoot doet prettig on-Nederlands aan.

Berlijn/Leiden, april.

Van Cees Nooteboom verscheen bij de Arbeiderspers:

Philip en de anderen

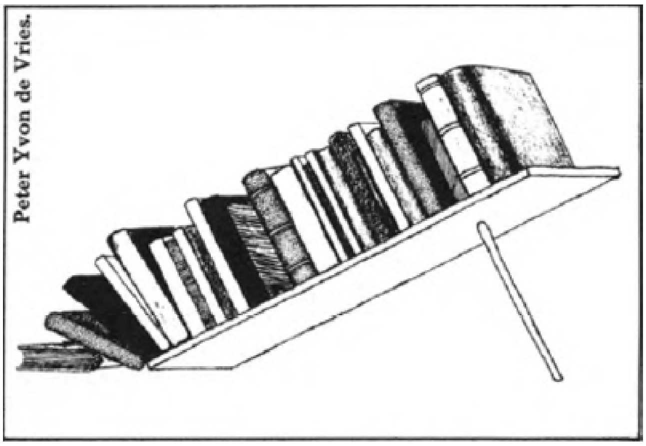
160 blz. fl. 28,50

Rituelen
189 blz. fl. 24,50

Een lied van schijn en wezen
290 blz. fl. 25,--

Een avond in Isfakan
180 blz. fl. 26,50

Open als een schelp, dicht als een steen
63 blz. fl. 18,75



Peter Yvon de Vries.

Aldert Walrecht
De ‘Madeleine’ van Cees Nooteboom

In *Ik probeer mijn pen*, *atlas van de Nederlandse letterkunde* (1979) wordt een mogelijke invloed van Hans Lodeizen op het vroege werk van Nooteboom (1933) verondersteld. En wie iets over Lodeizen weet, herinnert zich diens bijnaam *De Perk van de Vijftigers.* Jacques Perk (1859-1881) stierf op 22-jarige leeftijd aan tbc en wordt wel de voorloper van de 80-ers genoemd; Lodeizen (1924-1950) werd ook erg jong door dezelfde ziekte geveld en zijn bundel *Het innerlijk behang* (1949) kreeg daardoor ongeveer dezelfde glans als de *Mathilde-cyclus*, na de dood van Perk. De ‘achteraffers’ - zoals Annie M.G. Schmidt deze lieden zou noemen - hebben het na de dood van deze jonggestorvenen vastgelegd: ‘Leef snel, ga gauw dood, dan blijft er een prachtig lijk over om te bewenen...’

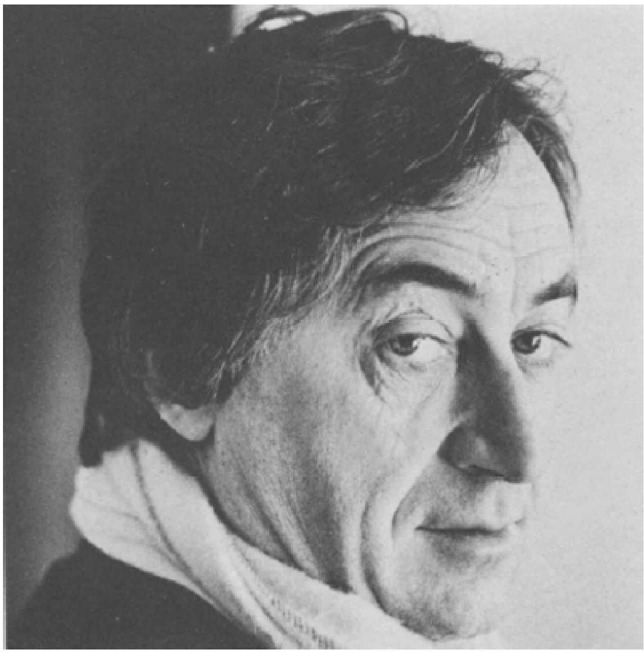
Cees (Spreek uit: Sees!) Nooteboom heeft deze raad niet opgevolgd en daarom heeft hij dan ook nooit een ere-naam gekregen in de Nederlandse literatuur, een ere-naam die hij zeker gekregen zou hebben als hij direct na zijn eerste werk - *Philip en de anderen*, gepubliceerd op 21-jarige leeftijd, in 1954 - gestorven was. Alleen het begin van deze kleine roman bevat namelijk reeds zoveel glans, zoveel zuiver vertederends, dat ik het tot voor kort altijd jammer heb gevonden dat Cees Nooteboom *niet* direct daarop in een sanatorium moest worden opgenomen, met alle literaire hagiografie vandien. In de romantische reeks van jonggestorvenen-dichters-vol-zuiverheid hadden we dan eindelijk ook eens een jonggestorven prozaschrijver in onze letterkundige gelederen gekregen, waar we zelfs in het buitenland eer mee hadden kunnen inleggen, want wie vergeet ooit die eerste bladzijden van *Philip en de anderen* nadat hij ze gelezen heeft? Ik heb ze bewaard; hier komen ze:

Mijn oom Antonin Alexander was een vreemde man. Toen ik hem de eerste keer zag, was ik tien jaar en hij ongeveer zeventig. Hij woonde in een lelijk, ontzaggelijk groot huis in het Gooi, dat volgestopt was met de meest eigenaardige, nutteloze en afschuwelijke meubels. Ik was toen nog erg klein en ik kon nièt bij de bel. Op de deur bonzen of met de brievenbus klepperen, zoals ik anders altijd deed durfde ik hier niet. Ten einde raad ben ik toen maar rond het huis gelopen. Mijn oom Alexander zat in een manke crapaud van verschoten paarse pluche, met drie gelige antimakassars, en hij was inderdaad de vreemdste man die ik ooit gezien had. Aan elke hand droeg hij twee ringen, en pas later, toen ik er na zes jaar voor de tweede keer kwam om er te blijven, kon ik zien dat het goud koper was, en de rode en de groene stenen (ik heb een oom, die draagt robijnen en smaragden) gekleurd glas. ‘Ben jij Philp?’ vroeg hij.

‘Ja oom’, zei ik tegen de figuur in de stoel. Ik zag alleen maar de handen. Zijn hoofd was in de schaduw.

‘Heb je iets voor me meegebracht?’ vroeg de stem weer. Ik had niets meegebracht en ik zei: ‘Ik geloof het niet, oom.’ ‘Je moet toch iets meebrengen.’

Ik denk niet, dat ik dat toen gek vond. Als er iemand kwam, moest hij eigenlijk iets meebrengen. Ik zette mijn koffertje neer en liep terug, de straat op. In de tuin naast die van mijn oom Alexander had ik rhododendrons gezien en ik ging voorzichtig het hek binnen en sneed er met mijn zakmes een paar af.


Cees Nooteboom (foto Steye Raviez).

Voor de tweede keer stond ik voor het terras.

‘Ik heb bloemen voor u meegebracht, oom’ zei ik. Hij stond op en voor het eerst zag ik zijn gezicht.

‘Ik stel dit buitengewoon op prijs,’ zei hij - en hij maakte een kleine buiging. ‘Zullen wij een feest vieren?’

Hij wachtte mijn antwoord niet af en trok mij aan zijn hand mee naar binnen. Ergens deed hij een klein lampje aan, zodat de wonderlijke kamer gelig verlicht werd Die kamer was vol stoelen in het midden - langs de muren stonden drie sofa's vol zachte beige en grijze kussens. Voor de muur, waarin de terrasdeuren gemaakt waren, stond een soort piano, waarvan ik later hoorde dat het een clavecimbel was.

Hij zette me op een sofa en zei: ‘ga maar liggen, neem maar veel kussens.’ Zelf ging hij op een andere sofa liggen, langs de muur tegenover de mijne, en toen kon ik hem niet meer zien, vanwege de hoge ruggen van de stoelen die tussen ons in stonden.

‘Wij moeten dus een feest vieren,’ zei hij. ‘Wat doe je graag?’

Ik las graag en ik keek graag plaatjes, maar dat kun je op een feest niet doen, dacht ik - dus dat zei ik niet. Ik dacht even na en zei: ‘'s avonds laat in een bus rijden, of 's nachts.’

Ik wachtte op een bevestiging, maar die kwam niet.

‘Aan het water zitten,’ zei ik, ‘en in de regen lopen en soms iemand kussen.’

‘Wie,’ vroeg hij - ‘niemand die ik ken,’ zei ik, maar dat was

niet waar.

Ik hoorde hoe hij opstond en naar mijn sofa toeliep.

‘Wij gaan een feest vieren,’ zei hij - ‘Wij gaan eerst met de bus naar Loenen, en dan weer terug naar Loosdrecht. Daar gaan we aan het water zitten en misschien drinken we wel iets. Daarna gaan we weer met de bus naar huis. Kom.’

Zo heb ik mijn oom Alexander leren kennen. Hij had een oud, wittig gezicht, waarin alle lijnen naar beneden liepen - een mooie dunne neus en dikke, zwarte wenkbrauwen, als oude rafelige vogels.

Zijn mond was lang, en rozig, en meestal droeg mijn oom Alexander een joods kapje, hoewel hij geen Jood was. Ik denk dat hij onder het kapje geen haren had, maar dat weet ik niet zeker. Die avond was het eerste echte feest, dat ik ooit heb meegemaakt.

Er waren haast geen mensen in de bus, en ik dacht - een autobus in de nacht is als een eiland, waar je bijna alleen op woont. Je kunt je gezicht zien in de ramen en je hoort het zachte praten van de mensen als kleuren aan het geluid van de motor. Het gele licht van de kleine lampjes maakt de dingen binnen en buiten anders en het nikkel schokkert door de stenen van de weg. Omdat er zo weinig mensen zijn, stopt de bus haast nooit en je kunt dan denken hoe hij er van buiten af uit moet zien, als hij over de dijk rijdt met de grote ogen voor, de gele vierkantjes van de ramen en het rode licht achter.

Mijn oom Alexander kwam niet naast mij zitten - hij ging helemaal naar een ander hoek, ‘want anders is het geen feest meer, als je tegen elkaar moet praten,’ zei hij. En dat is waar. Als ik achterom in de ruit keek, zag ik hem zitten. Het was alsof hij sliep, maar zijn handen bewogen over het koffertje, dat hij had meegenomen. Ik had hem wel willen vragen, wat er in het koffertje zat, maar ik dacht dat hij het misschien toch niet zou zeggen.

In Loosdrecht stapten we uit, en liepen tot we aan de plas kwamen.

Daar maakte mijn oom Alexander het koffertje open en haalde er een oud stuk zeildoek uit, dat hij over het gras legde, omdat het zo nat was.

Wij gingen zitten naar de maan, die groenig vóór ons in het water wiebelde en hoorden het geschuifel van de koeien in het weiland aan de andere kant van de dijk. Er waren ook nevels en kleine mistsluiers over het water en vreemde kleine geluiden in de nacht, zodat ik eerst niet merkte dat mijn oom Alexander misschien wel zachtjes huilde.

Ik zei: ‘huilt u, oom?’

‘Nee, ik huil niet,’ zei mijn oom, en toen wist ik zeker dat hij wel huilde en ik vroeg hem: ‘waarom bent u niet getrouwd?’ Maar hij zei: ‘ik ben wel getrouwd. Ik ben met mezelf getrouwd.’ En hij dronk iets uit een klein, plat flesje, dat hij in zijn binnenzak had (Courvoisier stond op, maar dat kon ik toen niet uitspreken) en ging verder: ‘Ik ben wel getrouwd. Heb je wel eens van de metamorphoses van Ovidius gehoord?’ Ik had er nog nooit van gehoord, maar hij zei dat het er niet toe deed, want dat het er eigenlijk ook niet zoveel mee te maken had.

‘Ik ben met mezelf getrouwd,’ zei hij. Niet met mezelf, zoals ik eerst was, maar met een herinnering, die mij geworden is. Begrijpt je dat?’ vroeg hij.

‘Nee oom,’ zei ik.

‘Goed,’ zei oom Alexander, en hij vroeg of ik chocola lustte, maar ik hield niet van chocolade, zodat hij de repen, die hij voor mij had meegebracht, zelf opat. Daarna vouwden wij samen het zeil weer tot een kleine rechthoek en deden het in het koffertje. Over de dijk wandelden we terug naar de bushalte, en toen we bij de huizen van de mensen kwamen, roken we de jasmijn en we hoorden hoe het water tegen de roeibootjes aan de steiger bewoog. Bij de bushalte zagen we een meisje in een

rode jas, dat afscheid nam van haar vriend. Ik zag hoe ze met een vlug gebaar haar hand achter in zijn hals legde en zijn hoofd naar haar mond trok. Ze kuste hem op zijn mond, maar heel kort, en ging toen vlug de bus in. Toen wij in de bus kwamen, was ze al iemand anders geworden. Mijn oom Alexander kwam naast me zitten, dus ik begreep dat het feest toen afgelopen was. In Hilversum hielp de conducteur hem uitstappen, want hij was nu erg moe geworden en hij zag er heel erg oud uit.

'Vannacht zal ik voor je spelen,' zei hij - want het was nacht geworden en het was heel stil op straat.

'Hoe spelen?' vroeg ik, maar hij gaf geen antwoord. Eigenlijk lette hij niet meer zo op mij, ook niet toen wij weer thuis waren, in de kamer.

Hij ging achter het clavecimbel zitten en ik ging achter hem staan en keek naar zijn handen, die het sleuteltje twee keer ronddraaiden en daarna het deksel opentilden. 'Partita,' zei hij - 'symphonie' - en hij begon te spelen. Ik had het nooit eerder gehoord, en ik dacht, dat alleen mijn oom Alexander dit kon. Het klonk als heel lang geleden, en toen ik weer op mijn sofa ging liggen, werd het erg ver weg.

Ik kon allerlei dingen zien in de tuin, en het was alsof alles bij de muziek hoorde, en bij het zachte snuiven van mijn oom Alexander.

Af en toe zei hij opeens iets.

'Sarabande' riep hij, 'sarabande.' En later: 'menuet.'

De kamer werd vol van het geluid en ik wilde, dat hij nooit meer op zou houden, omdat ik voelde dat het bijna uit was. Toen hij opgehouden was, hoorde ik hoe hij hijgde, want hij was al een oud man. Hij bleef even zo zitten, maar toen stond hij op en draaide zich naar mij toe. Zijn ogen schitterden en ze waren heel groot en donkergroen, en hij fladderde met zijn grote witte handen.

'Waarom sta je niet op?' zei hij, 'je moet opstaan.'

Ik stond op en ging naar hem toe.

'Hier is mijnheer Bach,' zei hij.

Ik zag niemand, maar hij zag heel zeker wel iemand, want hij lachte zo vreemd en zei: 'dit is Philip, Philip Emmanuel.'

Ik wist niet dat ik ook Emmanuel heette, maar ze vertelden mij later, dat mijn oom Alexander er bij mijn geboorte op aangedrongen had, omdat een van de zonen van Bach zo heette. 'Geef mijnheer Bach een hand,' zei mijn oom. 'Toe dan, geef hem maar een hand.'

Ik geloof niet dat ik bang was - ik stak mijn hand uit in de kamer, en deed alsof ik een hand schudde. Op de muur zag ik plotseling een gravure van een dikke man meteen hoop krullen, die mij vriendelijk, maar van erg ver, aankeek.

J.S. Bach, stond er onder.

'Zo ja,' zei mijn oom, 'zo ja.'

'Mag ik nu naar bed gaan, oom?' vroeg ik - want ik was erg moe.

'Naar bed? Ja, natuurlijk - wij moeten slapen,' zei hij - en hij bracht me naar een klein kamertje met geel bloemetjesbehang en een oud ijzeren ledikant met koperen knoppen.

'Er staat een po in het grijze kastje,' zei hij, en hij ging weg. Ik ben meteen in slaap gevallen.

Inderdaad *een vreemde man*, die oom Antonin Alexander, maar je gaat wel - net als Philip - ontzettend veel van hem houden. Cees Nooteboom weet een *sfeer* over te brengen die ook vandaag - meer dan 25 jaar na dato - nog op geen enkele manier verbleekt is: de glans is bewaard, misschien zelfs nog verdiept, door de tijd. Als de 'ridder' Nooteboom toen was gestorven - na deze ene publikatie - zou men dit werkje zijn gaan koesteren als een uniek bezit; er zouden studies verschenen zijn over de achtergronden ervan. Wie was *Nicole* aan wie hij het boekje opdraagt, en wie *notre ami aux cheveux gris*? Welke betekenis hebben de citaten van Constantijn Huygens - *Ces povres resveurs*, *ces amoureux enfants* - en van Paul Eluard - *Je rêve que je*

dors, *je rêve que je rêve* - voorin het boek? Heeft het werk van Nooteboom iets met *een droom* te maken? Of met *een droom ín een droom*? Welke rol worden aan *jeugd* en aan *liefde* toebedeeld? Waarom vertaalde men dit

werkje in het Duits onder de titel 'Das Paradis ist nebenan'? Waarom vertaalde men dit werkje *überhaupt* in het Duits!

Vragen, vragen, vragen, waarop nooit een antwoord werd gegeven, want Cees Nooteboom ging niet dood en gaf de kritiek niet de tijd om bij *Philip en de anderen* stil te blijven staan, ondanks de Anne Frank-prijs die hij er in 1957 voor kreeg. Nooteboom moest zo nodig dóórgaan-met-léven en met reizen en met schrijven en hij werd zo geprijsd en geprezen dat men *Philip en de anderen* vergat. In 1959 kreeg hij een Visser-Neerlandia-prijs voor *De zwanen van de Theems*, in 1963 de Van der Hoogt-prijs voor *De ridder is gestorven*, in 1969 de prijs voor dagbladjournalistiek voor *De Parijse beroerte*, in 1975 de poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam voor *Gemaakte gedichten* en in 1978 de Jan Campertprijs voor *Open als een schelp - dicht als een steen.*

Aan het einde van dit artikel vindt men een overzichtje van het volledige werk van Nooteboom en ook van de kritieken die eraan gewijd werden, met alle onvolledigheid vandien. Er zullen in 1955/56 zeker méér artikelen aan Cees Nooteboom en *Philip en de anderen* gewijd zijn, maar *het leven* en *de ontwikkeling* van deze auteur dreven de critici ertoe zich op *het nieuwe werk* te richten. The show must go on!

Rituelen (1980)

Ondanks alle afleiding die Nooteboom gaf met zijn werk ná *Philips en de anderen* bleef hij voor mij altijd in de eerste plaats de schrijver van dát ene boek. Tenminste, tot voor kort. Want in het najaar van 1980 verscheen een nieuwe roman - *Rituelen* - die al z'n voorafgaande proza in de schaduw stelt, zélfs *Philips en de anderen.* Terwijl ik voordien altijd aan het jongetje Philip en zijn oom Antonio Alexander dacht, als ik de naam Nooteboom weer hoorde en zijn werk las, denk ik sinds kort meer aan de jongen Inni Wintrop en de oom-achtige figuur Arnold Taads. En op dezelfde manier als ik Nooteboom te kort doe door alleen maar *Philip en één andere* te tonen, geef ik ook weer slechts een zeer onvolledig beeld als ik een stukje uit *Rituelen* citeer - over Arnold Taads en de jongen Inni.

Eerst een beeld van Arnold Taads:

> - De man die in de deuropening van het lage, witte, half in het bos verscholen huis stond en op zijn horloge keek was klein. Hij had een glazen oog - het rechter -, stond op hoge woudlopersschoenen en droeg een versleten indiaans jack met lange zeemleren franjes. Dit was in die lang vergeten dagen dat mensen nog pakken droegen, en dassen. Het gezicht van de man was bruin, maar vlak onder die ostentatieve gezondheid wordde iets anders, een grauwer, treuriger element. Een oog en geen oog, een gezonde en een ongezonde huid, een schallende stem uit een krampachtig, dwingend gezicht, een stem die bedoeld was voor en groter lichaam dan waar hij nu in huisde.

De jongen Inni is samen met zijn tante Thérèse Arnold Taads toegegaan, maar zij arriveerden tien minuten te vroeg en aangezien deze Arnold een man van de klok is, worden ze veroordeeld deze tien minuten buiten door te brengen. Na een komische struikeltocht door het bos keren ze precies op tijd terug, en dan lezen we in hoofdstuk 4:

Da capo. De man stond weer in de deuropening. Iedereen was tien minuten ouder geworden. Dit is al gebouwd, dacht Inni. Dezelfde opstelling, de eeuwige wederkeer. Zijn tante schuin voor hem, zodat de man hem zou kunnen zien. Maar hij keek niet. Ook de blik op het horloge liet hij nu achterwege, iedereen wist immers hoe laat het was. De grijze rechte straal van het ene oog dwaalde als een zoeklicht over de gestalte van Thérèse Donders. Van de drie mannen die daar stonden wisten alleen de chauffeur dat het met dennenaalden en harige doornen takjes volgestoken witte deux-pièces van zijn tante door Coco Chanel ontworpen was.

'Dag Thérèse, wat zie je eruit!'

Nu pas keek de man naar Inni. Misschien kwam het door dat ene oog naar de bekekene had het gevoel dat hij gefotografeerd werd door een camera die niet kon missen, die hem opzoog, inslikte, ontwikkelde en hem voor altijd bijzette in een archief dat pas verloren zou gaan als die camera zou sterven.

'Dat is een neefje van me.'

'Zo. Ik heet Arnold Taads.' De hand sloot om de zijne als een klem. 'Hoe heet hij?'

'Inni.'

'Inni...' de man liet de idiote naam even in de lucht hangen en sloeg hem toen weg. Inni vertelde de herkomst van zijn naam.

'In jouw familie is iedereen gek,' zei Arnold Taads. 'Kom binnen.'

De orde die in het vertrek heerste was angstaanjagend. De enige vorm van toevalligheid was de hond, omdat hij bewoog. Het was, dacht Inni, een kamer als een wiskundesom. Alles hield elkaar in evenwicht, het klopte. Een bos bloemen, een kind, een ongehoorzame hond of een bezoeker die tien minuten te vroeg kwam zouden hier een onvoorstelbaar onheil aanrichten. De meubels waren glanzend en wit, van een calvinistische, haatdragende moderniteit. Het onverantwoordelijke zonlicht tekende hun geometrische schaduwen op het linoleum. Voor de tweede maal die middag voelde hij angst. Wat dat voor gevoel is? Alsof je een ogenblik lang iemand anders bent, iemand die niet in jouw lichaam zal wennen, zodat het pijn doet.

'Ga zitten. Jij Thérèse, wilt een manzanilla. En wat wil jouw neef drinken?'

En nu, rechtstreeks, tegen Inni: 'Wil jij een whisky?'

'Dat heb ik nog nooit gedronken,' zei Inni.

'Goed. Dan schenk ik jou een whisky in. Jij proeft aandachtig, en daarna zeg je mij wat je ervan vindt.'

Herinnering. De raadselachtige wegen van de. Want wat gebeurde er niet allemaal in die volgende vijf minuten? Ten eerste was daar, letterlijk, die allereerste materiële whisky, het glas whisky dat hij daarna nooit meer zou drinken. Ten tweede de man aan wie hij zo vaak later in zijn leven zou denken als hij whisky zag, dronk, proefde. Aan die man, en daardoor aan zijn tante, en dus aan zichzelf. Daarmee was de whisky zijn madeleine geworden, het handvat aan het luik dat opgetild moet worden voor de grote afdaling in de schimmenwereld. En weer zullen ze daar zitten: de man recht, dat ene vreselijke oog loodrecht op hem gericht, de hand die de soda heeft ingeschonken nog op de terugweg naar een rustplaats in de buurt van zijn eigenaar. Zijn tante hangt, het hoofd achterover, de ogen afwezig, zwervend, haar benen strekkend, openend, sluitknd, op de te rechte, te harde stoel. Een dolorosa. Zichzelf kan hij niet zien.

'En, hoe smaakt het?' Hier werd een definitie verlangd, een protocol dat zijn zintuigen dienden op te maken voor ze door welke andere sensatie dan ook konden worden afgeleid.

'Naar rook, en naar hazelnoot.'

Duizenden whiskys heeft hij daarna gedronken. Malts, bourbons, ryes, de beste en de slechtste, puur, met water, met soda, met gingerale, en soms, ineens, was die sensatie teruggekomen - rook, ja, en hazelnoot.

Bij elk belangrijk moment in je leven, dacht hij later, zou je een Arnold Taads moeten hebben, iemand die je vraagt exact te beschrijven wat je voelt, ruikt, proeft, denkt bij eerste angst, je eerste vernedering, je eerste vrouw, maar altijd op het ogenblik zelf zodat het protocol geldig zou blijven en de gedachte, de ervaring nooit meer verkleurd zou kunnen worden door latere vrouwen, angsten, vernederingen. Juist die benoeming van de eerste keer, rook en hazelnoot, zou de toon zetten voor alle latere ervaringen, want die zouden bepaald worden door de mate waarin ze van die eerste keer afweken, waarin ze die eerste keer, die nu immers voor altijd geijkt was, overtroffen of ervoor onderdeden, geen rook meer waren en geen hazel-

noot. Nog een keer voor de eerste keer Amsterdam zien, nog een keer voor het eerst de geliefde binnengaan waar je al jaren mee bent, nog een keer voor het eerst een vrouwenborst in je hand hebben, strelen, en de gedachte die daarbij hoorde ongeschonden door de jaren heen bewaren, zodat al die latere keren, al die andere vormen met de tijd die eerste sensatie niet zouden kunnen verraden, ontkennen, bedekken. Arnold Taads had tenminste één zinnelijke ervaring voor hem geijkt, al die andere verdwenen, onherroepelijk, in latere lagen van zijn herinnering, gemengd, gecorrumpeerd, zoals zijn hand die die eerste borst gestreeld, de eerste dode ogen gesloten had zijn herinnering én zichzelf én die ene, eerste borst verraden had door zelf ouder te worden, te vervormen, een hand te worden met de eerste bruine sproeten van de ouderdom, met dikkere aderen, een gecorrumpeerde, bedorven, ervaren vijfenveertigjarige hand, een vroege boodschapper van de dood waarin die eerdere, smallere, blankere, aarzelende hand onherkenbaar, onterugvindbaar was op gelost, terwijl hij er nog steeds ‘mijn hand’ tegen zei en dat zou blijven doen tot een latere, levende hand hem dood op zijn lichaam zou leggen, gekruist over die andere, die er zo op leek.

Kijk, daar stáát het nu, wat ik bedoelde, toen ik het - in het begin al - over die ervaring van zuiverheid had die je zou willen vasthouden, maar die op allerlei manieren gecorrumpeerd wordt doordat de mens doorgaat met leven. Nieuwe ervaringen bedekken die eerste zuivere ervaringen... Nooteboom heeft het óók gezien; hij zal het mij niet kwalijk nemen dat ik *Philip en de anderen* zo graag ‘onbedekt’ door later werk had willen blijven lezen, want iedere ‘latere ervaring’ voerde me van zijn eerste maannacht, zijn kinderlijke feest, vandaan.

Met *Rituelen* - alleen reeds met de paar geciteerde bladzijden eruit - laat hij zien dat hij op de hoogte is van ‘het verraad’ dat op zuivere ervaringen gepleegd wordt door iedereen die de jeugd achter zich laat, en die het besluit neemt verder te leven, volwassen te worden enz. *Volwassen.* Misschien wordt het schrijverschap van Cees Nooteboom in dit boek pas écht volwassen, want net als Proust neemt hij alle latere ‘bedekkingen’ weg. In ‘Du côté de chez Swann’ op p. 476-477 komt een passage voor waarop Gilberte de ‘ik’ met *tu* en met zijn voornaam aanspreekt, en Proust schrijft dan: ‘Toen wat ik destijds gevoeld heb later weer bij me bovenkwam, heb ik daaruit het herinneringsbeeld losgemaakt dat ik een ogenblik zelf, naakt, in haar mond heb vastgehouden, zonder nog maar één van die regeltjes-van-fatsoen die... etc.’ Dat moment komt bij Nooteboom in ‘Rituelen’ óók voor, net als het einde van de passage: En onderwijl bereikte haar blik, die dezelfde nieuwe graad van vertrouwelijkheid kreeg als haar woorden, me ook directer, niet zonder blijk te geven van het besef, de vreugde en zelfs de dankbaarheid die hij bevatte doordat een glimlach hem vergezelde’.

De regeltjes-van-fatsoen hebben tot nu toe iedere bespreker er vanaf gehouden het motto uit de Canon van de Heilige Mis dat aan het deel *Arnold Taads* voorafgaat, volkomen tot zijn recht te laten komen: *Neemt en drinkt allen hieruit*, *want dit is de kelk van mijn bloed*, *van het nieuw en eeuwig verbond*, *geheim van geloof*, *dat voor u en voor allen vergoten zal worden tot vergiffenis der zonden. Zo dikwijls gij dit doen zult*, *zult gij het doen ter gedachtenis aan Mij.* Pas wanneer men de *Rituelen* niet beperkt tot de regeltjes-van-fatsoen van de theologie en de thee-o-logie, wordt het ‘bloed’ gezuiverd, van rood tot wit. Want vooral het ‘witte bloed’ dat op Proustiaanse wijze vergoten wordt, wordt tot een onvergetelijke ‘*madeleine*’, mét de ‘rook- en de hazelnoot-smaak’ van de whisky.

De ‘Madeleine’

Op een kille dag komt de ik-figuur uit Proust's ‘A la recherche du temps perdu’ mismoedig thuis en zijn moeder vraagt hem dan een kopje thee te gebruiken. Tegen zijn gewoonte in aanvaardt hij het, tezamen met een cake-achtig gebakje in de vorm van een Sint-Jacobsschelp dat in Frankrijk de naam ‘madeleine’ draagt. En als hij een stukje ervan in zijn mond stopt en er een slokje thee bij neemt, krijgt hij plotseling zo'n gevoel van verrukking dat alle kilte en mismoedigheid van hem afvallen. Hoe kan dat? Zo geweldig zijn smaak en geur van de madeleine en de thee toch niet? Nee, dit gevoel van verrukking moet door iets anders zijn ontstaan, en na bladzijden lang ‘rondgetast’ te hebben, ontdékt de ik-figuur het: die geur en smaak zijn verbonden met een glanzende jeugdherinnering...

Sindsdien is *de madeleine* voor iedereen die ook maar iets van Proust afweet het symbool geworden van een soort ‘startmotor’ die het verleden in beweging zet en de ‘verloren tijd’ weer levend maakt. Want vanaf het moment dat *de madeleine* en het kopje thee die ene glazende jeugdherinnering hebben teruggebracht, komen alle geuren en beelden en geluiden die deze herinnering omlijstten, óók weer naar boven.

Cees Nooteboom voegt daar zijn ont-dekking (het terugbrengen in onbedekte staat) aan toe: ‘Daarmee was de whisky zijn *madeleine* geworden...’; het staat er letterlijk. En terwijl ik zelf een slokje whisky neem om het nog eens na te proeven, laat Nooteboom mij ont-dekken hoe *waar* het is wat hij in de laatste alinea op een bijna Proustiaanse wijze met vele bijzinnen en bepalingen aan Proust toevoegt: alleen de *intensiteit* van het eerste werkelijk beleven - en vooral de *benoeming* ervanmaken dat die ervaring levend blijft, je leven lang: *Bij elk belangrijk moment in je leven, dacht hij later, zou je een Arnold Taads moeten hebben, iemand die je vraagt exact te beschrijven wat je voelt, ruikt, proeft, denkt...*

Zo'n Arnold Taads hebben de meesten nooit gehad, maar ze hebben nu Nooteboom, en ik denk (voel, ruik, proef) dat deze Nooteboom - meer nog dan die van *Philip en de anderen* - enkele *inni*-ge, zinnige herinneringen uit zijn whisky en thee laat opbloeien die niet alleen onvergetelijk zijn, maar die ook tot een intenser leven zullen bijdragen, een intenser *be*-leven. Van het leven zelf begrijpt hij niets; hij weet alleen dat er twee werelden zijn, die van leven en dood. En hij kiest voor het leven, met de *rituelen* ervan, die hij - ondanks de filosofie die soms opduikt - terugbrengt tot de intensiteit van ‘activiteiten’ die met elkaar versmelten: ruiken, proeven, voelen... denken, beschrijven. Vooral voor de jeugd waarvan de zintuiglijke gewaarwordingen nog niet gecorrumpeerd zijn kan *Rituelen* een nog grotere betekenis krijgen dan *Philip en de anderen* indertijd voor mij had, want *Rituelen* bevat een handleiding: het laat *een madeleine* zien, met daarnaast de mogelijkheid om die *madeleine* nooit meer te laten ‘verkleuren’. En ik richt me dan ook vooral tot de jeugdige lezers van Bzzlletin als ik aan het einde van dit ‘verhaal’ vol citaten het advies geef: Beschouw Cees Nooteboom gerust als jullie *Arnold Taads.* Waarschijnlijk zul je dan later beseffen dat het maar goed is dat hij ná *Philip en de anderen* nog is dóórgegaan met leven en beleven, en niet aan tbc gestorven is. Alleen het laatste hoofdstuk van *Rituelen* laat reeds voldoende zien dat Nooteboom in *de levende wereld* gelooft. Beter één *madeleine* in de hand dan tien in de lucht.

Charles Vergeer
Fratilamur I

Het noodlot is bij Arthur van Schendel steeds weer het levenslot dat in de vroege jeugd reeds bepaald wordt. In die jeugd is iets gebeurd dat heel het leven meegedragen, ten slotte te zwaar wordt en waaraan men ten onder gaat. Wat er gebeurd is is geheim.

Voorbeelden zijn aan te wijzen in heel zijn werk. In *De Waterman*, waar op de eerste bladzijde verteld wordt hoe de jongen ziet hoe iemand vermoord wordt en het lijk in het water gesleept. Dat geheim van water en dood is zijn geheim, vertellen kan hij het niemand maar zijn verdere leven zal er door bepaald worden totdat hij zelf in het water de dood vindt. Dat geheimzinnig lot is iets waarover nooit gesproken kan worden maar dat als een schuld meegedragen wordt die het besef geeft van eigen slechtigheid en gaandeweg, juist in de strijd ertégen, zwaarder wordt en de eenzaamheid indrijft.

'Binnen de poort bedacht Maarten dat hij iets wist dat geen andere jongen wist, iets dat hij geheim moest houden, een donkere gestalte die stond, een lichaam weggesleept naar het water. (...)

Ik weet dat ik slecht ben, zei hij (...) En hij zag telkens weer die gestalte, het lichaam weggesleept (...)

Wat ben je weer slecht geweest, zeide zij, altijd die streken en altijd aan het water dat je zo dikwijls verboden is (...) Wat moet er van je worden (...)

Gewoonlijk voelde hij zich zo schuldig dat hij niet kon antwoorden, maar deze keer had hij iets dat hij zeggen moest. Hij sloeg zijn betraande ogen tot haar op en meer kwam er niet uit zijn mond dan: Moeder, dat water - En dan zweeg hij weer (...) - IV, 180-181-

Reeds in het allereerste werk van Van Schendel, *Drogon*, gaat de hoofdpersoon ten onder aan het lot dat hem in zijn jeugd toebedeeld is geworden: 'Want algemeen gold het geloof dat er een vloek op hem rustte; in de nacht dat zijn moeder verlost werd had iedereen een zonderling onderaards gerucht en een jammerlijk huilen van honden gehoord.' - T, 10-

Omdat het noodlot levenslot is en heel de verdere loop van het leven bepaald, is ook de structuur van de roman daardoor bepaald. Zien we naar de grote 'hollandse' romans.

Het fregatschip Johanna Maria begint met hoofdstuk 1: de jeugd van het schip, vervolgens de jeugd van kapitein Jan Wilkens en in hoofdstuk drie die van Jacob Brouwer. Daarna wordt er een sprong gemaakt en begint in hoofdstuk vier pas het verhaal van het schip, kapitein en bootsman in hun volwassen jaren.

Jan Compagnie vertelt eerst over de jeugd van Jan de Brasser in Amsterdam. Daarna een sprong, hij is dan zestien en begint aan zijn verdere leven in Indië.

De Waterman beschrijft in de eerste hoofdstukken de jeugd van Maarten Rossaert, maakt dan een sprong en beschrijft verder de volwassenheid van de waterman.

Een hollands drama vertelt eerst over geboorte en vroegste jeugd van Floris Berkenrode, maakt dan haastig een paar sprongen en het eigenlijke verhaal begint dan pas in hoofdstuk zeven en vertelt dan verder van seizoen tot seizoen ononderbroken over de gang naar de onvermijdelijke catastrofe.

De grauwe vogels - De rijke man valt buiten deze reeks - vertelt in twee hoofdstukken over de jeugd van Kaspar Valk, maakt dan een sprong, en met hoofdstuk drie begint het eigenlijke verhaal.

De wereld een dansfeest geeft eerst verhalen over de jeugd van Daniel en Marion en dan, na een sprong, over hun verdere leven. Dat is de structuur, jeugd, sprong, verhaal.

En in die jeugd de gebeurtenis, het geheim dat merkteken van het verdere leven en oorzaak van de oudergang zal zijn.

Al in *Drogon*, direkt na de zin over de vloek die vanaf de geboorte op hem rustte, staat:

> Hij was ter wereld gekomen met de rechterwang ruig van rode haren (...) bleef hij bekend onder de naam van Duivelsbaard; de overtuiging ook dat er te eniger tijd door zijn toedoen een vreeslijke ramp over de burcht van Sinte-Bertijn zou komen.

In *het Fregatschip Johanna Maria* sterft als Brouwer nog kind is zijn zus Johanna, die nadien niet enkel haar naam aan het schip zal geven maar wier herinnering telkens verdere crises in het verhaal over boot en bemanning begeleidt.

Reeds als jongen komt Jan de Brasser de beide vrienden tegen die hem als goede en kwade genius heel zijn leven zullen begeleiden en voortdurend op hoogte- en dieptepunten verschijnen.

Als kind al hoort Maarten Rossaart ‘dat hij een goddeloze was die het merk droeg.’

Geboorte en jeugd van Floris uit *Een hollands drama* zijn helemaal zwanger van het onheil dat hem later treffen zal: ‘Een kind als het geboren wordt is zo wit als sneeuw maar wie wel toeziet bemerkt op de sneeuw een rode vlek, dat is de zonde.’ Dat de zelfmoord van zijn vader Berkenrode, zijn grootvader Werendonk ook zijn deel zal zijn, wordt steeds benauwender aangekondigd. Zelfs Frans heeft er bij de geboorte al weet van: ‘Gelukkig dat het er is, ik heb angst gehad, waarom weet ik niet.’

De overeenkomst van het begin van het verhaal, waarin in de jeugd het merkteken van het latere lot gegeven wordt, en het laatste hoofdstuk waarin het noodlot in vervulling gaat, is zowel in *De waterman* als *Een hollands drama* zo sterk dat begin- en slothoofdstuk elkaar spiegelen en verregaand identiek zijn. Ook in *De grauwe vogels* treedt dat spiegeleffect tussen begin en eind op: alles van geboorte en jeugd van Kaspar Valk wreekt zich tenslotte. Alles uit die jeugd keert weer: het onweer, de plotseling opstekende wind, de geluiden, de bijl en dan de slag.

En tenslotte is heel de tragedie van Daniel en Marion in *De wereld een dansfeest* al gegeven in hun jeugd waar ze een fataal verkeerde pas zetten die hen ondanks dat ze voor elkaar bestemd zijn - het thema is gelijk aan dat van *Voorbijgaande schaduwen* - voor altijd uit elkaar houdt.

‘Verzwegen lasten worden altijd zwaarder’ zegt Werendonk Floris - IV, 665 - en heeft gelijk. Maar Floris zwijgt. En bij Maarten ‘kwam er niet meer uit zijn mond dan: Moeder, dat water - en dan zweeg hij weer.’

In een stoet zou ik ze allen voorbij kunnen laten gaan, die telkens zwaarder gebukt gaan onder dat wat ze niet vertellen kunnen maar dat hun merkteken is, het geheim uit hun jeugd dat terug zal keren in de uiteindelijke slag. En ze zwijgen.

Wat is er in die jeugd gebeurd? Wat is dat geheim?

Ook Van Schendel zelf was over zijn jeugd buitengewoon zwijgzaam. Wel zijn er voor zijn beide kinderen opgeschreven *Jeugdherinneringen* maar ook deze mogen niet uitgegeven worden. En worden ze het, dan zal men wellicht deernis gevoelen om zo'n jeugd, waarin de fantasie rijk ontluikt om het verregaand verwaarloosde kind te beschermen; maar ook dan weet men nog niet zo veel meer over de eigenlijke oorzaak van latere eenzaamheid en beklemming.

Maar ook andere documenten ontbreken. Van wat er in het *Schrijversprentenboek* over de eerste vijfentwintig jaar als feit geboekstaafd wordt is me veel onzeker of onjuist gebleken.

Van Schendel was een zwijgzaam man en vooral zijn jeugd verzweeg hij liever, of hij vertelde slechts een aardigheid ervan, of hij ontweek zelfs een rechtstreeks antwoord. Al tegen zijn eerste verloofde, Truus Coorengel, zegt hij in een ongepubliceerd stuk *The glory of two beautiful eyes*, dat het beter is over het verleden te zwijgen. En dat zwijgen werd vol gehouden, tegenover zijn kinderen, tegenover vrienden als Greshoff of 's-Gravesande - die beide over hem schreven - en in de brieven. Dat doodzwijgen is zo goed gelukt dat ook nu nog vrij algemeen de mening heerst dat Arthur van Schendel een saai leven leidde, stil in zijn gezin en steeds hard werkend. Van zijn leven is niets bekend en dat is ook niet nodig. Wel tastte F.W. van Heerikhuizen deze mening reeds aan, maar omdat ook hij eigenlijk niet wist wat er dan wel precies in dat leven, en vooral in de jeugd, voorgevallen was, bleef hij steken in vermoedens en verviel zelfs in ernstige vergissingen.

Van Heerikhuizen vermoedde iets over wilde jaren in Amsterdam, over drank en meisjes; maar weten deed hij niets en dus bleef het bij een aanduiding op p. 57 van zijn boek.

Weet had hij wel van de dood van Van Schendels halfzusje Lucie, 17 maart 1885, en van de plaatsen in het werk waarin gesproken wordt over de dood van een zusje. Hier ontdekte hij inderdaad een motief dat in het werk belangrijk werd. Veel meer ontdekte hij echter niet zodat dit ene mateloos overdreven werd en het ‘dode-zusjes-motief’ als al te bepalend werd gezien. Een belangrijke vergissing is ook het gegeven van de gespannen relatie tussen de zoon en zijn vader. Arthur van Schendel was zes toen zijn vader, 14 december 1880, stierf. Herinneringen aan die man had hij natuurlijk niet veel maar wel allemaal goede. Het verhaal van de strenge vader die het angstige kind dwingt naar een onweer te kijken is uit de lucht gegrepen. De onweders uit *De grauwe vogels* en de voortdurend gespannen relaties tussen vaders en zonen, het slaan, het schelden en de vechtpartijen zelfs - men denke aan Maarten, maar vooral aan Floris en Werendonk - hebben een andere oorzaak dan het ‘vader/onweer-motief’ van Van Heerikhuizen.

Maar de vergissingen van Van Heerikhuizen zijn vergeeflijk: hij was ten minste de eerste die gissingen maakte. Hij heeft ons een beduidend aantal verkeerde dingen laten zien - des te erger omdat zijn gezag nog steeds groot is -; maar hij was wel de eerste die ons de ogen opende. Er zijn bepaalde verbanden tussen het leven en het werk van Van Schendel, de relatie daartussen is echter heel anders dan de voorgestelde: belangrijke werken geschreven in een saai en voor het werk onbelangrijk leven. Al uit de structuur van zijn werken - jeugd, sprong, verhaal merk, zwijgen, slag -, uit het gegeven dat juist het geheim van de jeugd oorsprong van het verdere verhaal is - ‘Binnen een week nadat hij een geheim had weggesloten waren zijn ogen en zijn oren opmerkzaam geworden en begon hij al te zoeken naar

een oordeel', Maarten Rossaart IV, 186 - en uit de eigen verregaande zwijgzaamheid juist over die jeugd begrijpt men dat er relatie is tussen werk en jeugd. En inderdaad, dat leven is niet zo rimpelloos verlopen en het werk is er vol van. Maar is die geheimzinnige relatie door het ontbreken van gegevens en door het verzwijgen van andere niet definitief verloren gegaan?

Arthur van Schendel zelf meende dat over zijn jeugd en verder leven niet gesproken behoefde te worden omdat alleen het werk van belang was. Wilde men hem leren kennen dan moest men hem lezen. Die aanwijzing is nog nooit echt serieus genomen. Doet men dit wel, dan blijkt dat de man die zo zwijgzaam was in zijn werk over zijn leven heel onthullend schrijft.

Al in *Drogon* is er een opmerkelijke parallel tussen het leven en de problemen van schrijver en beschrevene. Dat zou zo blijven in de opeenvolgende publicaties.

Pas na zijn vijftigste komt er een tweede periode waarin niet langer enkel parallellen, indirekte indicaties, gelijksoortige problemen tussen werk en leven voorkomen maar waar het direkt-autobiografische in het werk verschijnt. Die tweede periode loopt van 1927 tot '45. Ze begint en eindigt met puur autobiografische geschriften, *Fratilamur* en *Herdenkingen.* Daar tussen verschijnen de grote romans die vrijwel alle een aanzienlijke dosis autobiografisch materiaal - op welk (on) doorzichtige wijze gestalte gegeven zullen we hieronder zien - bevatten en waarvan met name *Een hollands drama* en het beklemmende verhaal *De nachtuil* onmiskenbaar autobiografische documenten zijn.

De derde periode is maar kort, het laatste jaar - hoewel ze al aangekondigd wordt in de experimentele bundel *Nachtgedaanten.* Toen werkte Van Schendel aan zijn laatste en onvoltooid gebleven roman - een werk dat ons een totaal andere Van Schendel toont. Een revelatie die het verdient apart behandeld te worden.

Datgene uit zijn jeugd wat hem heel zijn verdere leven niet meer met rust heeft gelaten, en dat ook in de daarop volgende werken in andere vormen weer beschreven wordt, wordt het meest rechtstreeks onder woorden gebracht in *Fratilamur* dat in 1928 werd gepubliceerd. Het boekje heeft maar weinig de aandacht getrokken, het werd - behoudens natuurlijk in het *Verzameld Werk* - na 1940 ook niet meer herdrukt: maar is een sleutel voor het begrijpen van zowel leven daarvoor als werk daarna.

Dat het zo weinig de aandacht trok ligt zeker ook aan de schrijver. Hij stelde wel erg hoge eisen aan zijn lezers, iets wat men in dit land nauwelijks gewoon is, en verhulde zijn onthullingen zeer. Hoewel het autobiografische karakter van het boekje direkt werd herkend deed men geen verdere moeite dit blootgeven te bekijken; integendeel, dadelijk deed Du Perron het verhaal een jasje aan dat door Van Heerikhuizen onder het mom van uittrekken in een dikke pels veranderd werd.

E. du Perron immers, in zijn bespreking van het werkje, deelt ons al direkt vol stelligheid mee: 'Het zijn geen jeugdherinneringen.' Argument wordt daar verder niet voor gegeven, maar het schijnt mij toe te hebben gelegen in de overweging dat voor de veel jongere Du Perron Van Schendel een oudere, wijze man was, een gestalte vol 'grootheid en goedheid' - woorden van EdP uit diezelfde bespreking - vol schroom en pudeur en een afkeer zich in privézaken bloot te geven. Van zo'n man zijn geen schokkende bekentenissen over zijn leven te verwachten, derhalve schreef hij ze niet en is *Fratilamur* 'als een lang lied in proza voor wie zijn kinderjaren aan een stromend water heeft doorgebracht en wie naar een verhaal weet te luisteren gedaan door de wind. Nooit heeft Van Schendel zich misschien zo ver van wat men het realisme noemt verwijderd.' Het is een soort bekentenis waarin de schrijver over zichzelf praat 'zonder er zichzelf in te willen betrekken' hetgeen 'aan het geheel de wazigheid en de bekoring van een visioen' geeft.

Door deze opvatting is elk zicht op het herkennen van feiten uit het leven van de schrijver in die gemelde 'wazigheid' onmogelijk. En juist deze visie wordt

overgenomen door de eerste biograaf van Arthur van Schendel, 's-Gravesande, die in zijn boekje uit 1949 - blz. 60 - zelfs meent dat ‘Zou men ooit

voor dit verhaal bij een herdruk een motto moeten kiezen, dan kon men deze woorden uit *Fratilamur* gebruiken 'Ik vertelde niets van mij zelf (...)'. Van Heerikhuizen, in zijn dissertatie uit 1961, voert ons verder op een dwaalspoor. Ook bij hem vinden we de opvatting dat het werk weliswaar autobiografisch is maar met de merkwaardigheid dat de 'biografische achtergrond ( ) daarbij in het duister (blijft)' en dat 'alles draait om de verbeelding' - blz. 212/213 - Dat geeft aanleiding tot nogal uitgebreide verhalen over de verhouding van feit en fictie in *Fratilamur.* Maar heel dat wel geleerde betoog deugt niet omdat Van Heerikhuizen beide componenten van zijn vergelijking niet beheerst. Wat de feiten aangaat speelt hij het klaar één gedateerd feit goed te interpreteren, nl. de scène van de dood van het halfzusje Lucie, waarvan hij de facta in het bevolkingsregister gevonden had. Alle andere mededelingen van Van Heerikhuizen over data in *Fratilamur* kloppen niet; men neme er nota van. Uiteraard gaf dat weer aanleiding tot een bizarre reeks verdere misverstanden. Blijven de facta onbegrepen, de door Van Heerikhuizen geduide ficties zijn inderdaad... ficties. Niet van Van Schendel maar van hem zelf wel te verstaan. De uitslag van deze koorddanserij, waarbij het koord aan beide zijden niet vastgespijkerd is, laat zich raden: '*Fratilamur* levert ons dus een reeks bewijzen dat (...) wij van pseudohallucinaties kunnen spreken.' - p. 419 - Zeker kunnen we dat, maar niet aangaande Van Schendel.

Maar laten we *Fratilamur* zelf eens openslaan. Leest men de tekst nauwkeurig dan zal ze blijken noch een wazig visioen noch een pseudohallucinatorische fictie te zijn maar integendeel een autobiografisch document van de eerste rang vooral belangrijk omdat het ons een sleutel biedt tot beter begrip van tal van andere teksten. De beschrijving van de angsten van zijn jeugd willen we in dit hoofdstuk onderzoeken. In het volgende maken we gebruik van de gevonden sleutel en draaien haar in het slot om.

De titel *Fratilamur* zou een anagram zijn. Zowel Greshoff als 's-Gravesande stuurt Van Schendel met een kluitje in het riet als ze vragen naar de betekenis ervan. Het gevolg is dat er een mythe ontstaat als zou het een verbastering zijn van half italiaanse, half franse woorden en zoiets moeten betekenen als 'Broeder ik heb u lief'. Maar onduidelijk blijft of deze 'verklaring' in dezelfde prullenbak dient te verdwijnen waarin de verklaring dat Tamalone I am alone zou betekenen helaas alsmaar nog niet terecht is gekomen.

Het werk verscheen eerst in *De Gids* en toen in uiterst beperkte oplage, 315 exemplaren, bij Stols in Maastricht, 1928. Het manuscript is thans in het Letterkundig Museum te Den Haag. Bij het volgende onderzoek kijk ik zoveel als mogelijk is uitsluitend naar de tekst - die ik citeer naar het derde deel van het *Verzameld Werk* - en haal alleen andere van elders bekende feiten aan als die volstrekt zeker zijn. Waar ik van uit ga is het gegeven dat Van Schendel vrijwel nooit expliciet tijd en plaats van de handeling vermeldt, maar toch heel streng vasthoudt aan een strak tijdschema dat de oplettende lezer steeds weer tegenkomt. En, heeft men er eenmaal oog voor gekregen, dan wordt dat voortdurend aangeven van de tijd, zomer, herfst, winter, lente, zomer, herfst etc. ect. even obsederend als het tikken van een klok in een verlaten huis.

Onze eerste opgave is dus trachten te weten te komen waar en vooral wanneer het beschrevene in *Fratilamur* zich afspeelt. Die structuur eenmaal gevonden maakt het ons ook gemakkelijker de mist van visioen en fictie op te laten trekken en de feitelijkheid te zien.

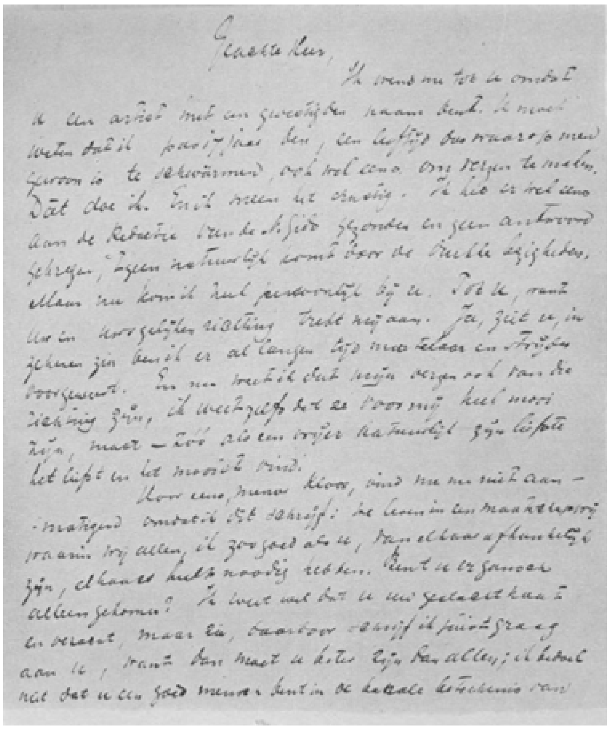
Het eerste stukje - III, 331 - begint met de tijdsaanduiding ‘augustus’ zonder nader jaartal, en de plaats is ‘een der echtste steden van Holland’ met ‘een bos aan de kant’. De verteller is ‘jong’. Hij is een vreemde in die stad maar ‘toch kende ik die stad zeer goed; zij was de eerste die ik in Holland kende, ik had haar geest begrepen zoals een kind, dat in een nieuw land komt, er scherper ziet dan wie er getogen is. Toenmaals woonde ik er in een tuin, waar ik konijnen had, kikvorsen en kleine eendjes’. Daarmee is de stad bekend, want het kind - vijf jaar toen - dat uit een vreemd land - Ned. Indië - komt heeft als eerste woonplaats in Holland Haarlem. In het bevolkingsregister van die stad vind ik dat het gezin daar per 1 augustus 1879 woonachtig is. Het gezin, dat is, de vader, Charles van Schendel, gepensioneerd luitenant-kolonel van het Oost-Indisch leger, godsdienst Roomsch-Katholiek en geboren 25 april 1835 's Hage. De moeder, geboren Lippe, geboren 3 november '44 te Batavia en Protestantsch. Benevens de vijf kinderen. De oudste dochter Charlotte, die 14 juni 1862 te Soerabaja was geboren. De zoon Paul die op 21 februari '64 geboren werd op de Zuid Atlantische Oceaan 64 mijl bezuiden St. Paul, Johan, 15 april '65 te Macassar en Virginie, 21 augustus '66 te Soerabaja geboren. Tenslotte het nakomertje, Arthur François Emile - de franse voornamen van hem en van zijn vader zijn afkomstig van diens moeder die van hugenootse afkomst was - 5 maart 1874 te Batavia. Het vele verhuizen was verbonden aan de officiersfunctie van de vader. Het latere bijna epidemische verhuizen zowel een voortdurende vlucht voor schuldeisers als een bijna manisch te noemen behoefte van de moeder. Het ‘kind dat in een nieuw land komt’ gaat dus wonen in de echt hollands stad Haarlem en het genoemde bos aan de kant is de haarlemmer Hout aan de zuidkant van die stad, de kant tevens waar het gezin wonen ging, Florapark 25 namelijk. Ook de zin ‘toenmaals woonde ik er in een tuin’ klopt want dat huis, villa naar onze begrippen, was gelegen in een park. ‘Het nummer van het huis heb ik onthouden, omdat ik er aan de bel moest trekken’. Ook die eigenaardigheid wordt bevestigd, ten eerste natuurlijk door het feit dat zo'n herinnering wel typisch die is van een nog klein jongetje van vijf dat er nog niet zo goed bij kan, maar ook omdat het huis in het Florapark, deftig en net gebouwd, inderdaad een bel had. De meeste huizen hadden dat toen nog niet. Bij voorbeeld het huis waarin de verteller woont waar ‘op de deur werd getikt voor het brood’. Er is nog een laatste aanwijzing over dat eerste huis, want er wordt gesproken dat hij ‘iederen dag langs dien weg ging’ en daarbij langs dat huis kwam. Die weg liep van de stad ‘voorbij het bos naar de omliggende dorpen’ en op die weg heeft hij zijn ontmoeting met de spaanse orgelman. Er is maar één weg die van de stad, langs de Hout naar de omliggende dorpen loopt en langs het huis Florapark 25 gaat, de Wagenweg. Het verrast ons dus niet dat we in een brief aan Jan Greshoff, van 25 juni 133 lezen: ‘De Spaanschen orgeldraaier ontmoette ik op den Wagenweg, achteraan’.

De plaats is dus bekend, maar de tijd ook want er staat ‘in de tijd waarvan ik nu spreek, elf jaren later! Dat is dus augustus 1890. (Zoals gezegd gaat Van Heerikhuizen hier al zijn mist in door niet nauwkeurig de tekst te lezen maar te bedenken dat zijn moeder in 1893 te Haarlem woonde en de scène dus in '93 moet afspelen. Dat nergens in de tekst de moeder voorkomt, er staat zelfs uitdrukkelijk dat hij niet bij haar maar bij anderen woonde, en dat Van Heerikhuizen zelf niet ver daarvoor - p. 415 - de, overigens ook foutieve, mededeling gedaan had dat Van Schendel sinds 1889 niet meer bij zijn moeder woonde; dat wordt allemaal weer vergeten. Ook wij doen er verder gaande beter aan de misgrepen van Van Heerikhuizen maar te vergeten.)

Waar woonde Van Schendel in die augustusmaand te Haarlem? Het archief geeft hier geen uitkomst. Daar vinden we alleen dat op 14 december 1880 de vader sterft en het gezin daarna op 25 april 1881 naar Den Haag vertrekt. De oudste zoon Paul was reeds in augustus '80 vertrokken naar de kazerne te Kampen.

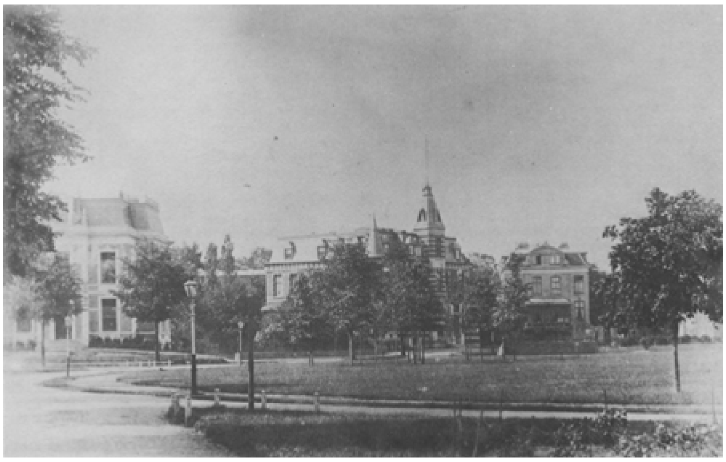
Eén jaar min één dag later, 24 april '82 keert dan de moeder met haar vier kinderen uit Den Haag terug naar Haarlem, zij woont er tot 19 april 1883 en vertrekt dan naar Amsterdam, commelinstraat 30. Daarna is Arthur van Schendel nergens meer te vinden in de bevolkingsregisters van Haarlem op de

Arthurs moeder (1844-1913).



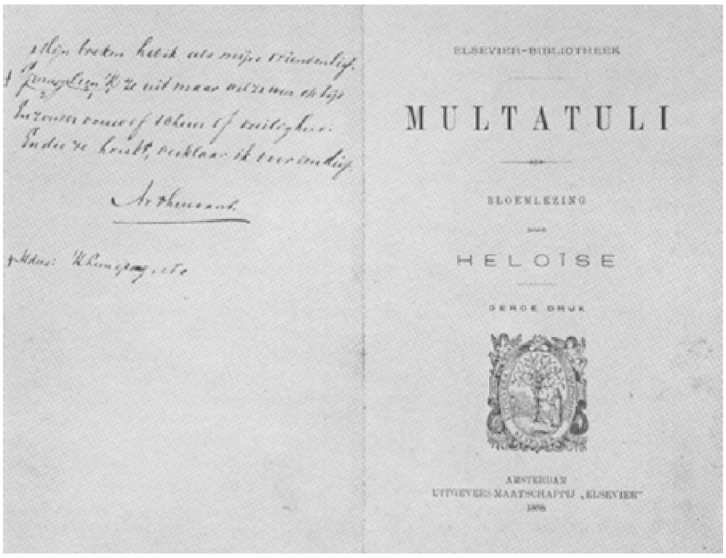
Geachte Heer,

Brief aan Willem Kloos van 28 september 1891.



Florapark, gezien naar Hazepaterslaan; A. Vermont; ± 1890. Nr. 25 is het huis links.

korte periode in 1901 na als hij daar onderwijzer is aan het instituut van R. Prins, destijds gevestigd Prinsenbolwerk 3.



In een van z'n eerste boeken schreef hij een poëtische aanmaning voor eventuele leners.

Arthur als leerling van de toneelschool, juli 1892.

Toen is het nog wel uit te vinden waar hij augustus '90 te Haarlem woonde, door de tekst te lezen. Daar staat over het bezoek van die spaanse orgelman

> waar ik woonde verwachtte ik hem. Het was een laag huis met een enkel venster, waarboven het jaartal 1669 stond, en dit was het venster van mijn kamertje. Een werkman woonde met zijn gezin in de keuken daarachter, die grooter was. (...) Er gingen weinig mensen door het straatje. (...) Het carillon van de toren, een honderd schreden verwijderd, speelde.

Dat valt uit te zoeken. Een carillon hangt te Haarlem enkel in de grote kerk en honderd schreden afstand daarvan is niet veel. Een straatje, waar maar weinig mensen door gaan laat in die buurt bij voorbeeld de Kleine Houtstraat uitvallen en er blijven nog geen dozijn straatjes rond de St. Bavo over. Straatjes zoals de

Berkenrodesteeg. Maar blijkens de lijst in het archief was er in heel Haarlem toen maar één huis met het jaartal 1669 in de geval, en dat huis ligt inderdaad in een van die stille straatjes en, met mijn wat minder groter passen dan die van Van Schendel, zo'n honderdtwintig schreden van het carillon: Wijde Appelaarsteeg 4. - Het huisje is verdwenen, heel de steeg is opgegaan in het fabriekscomplex van de firma Enschedé.-

Veel van de vermelde bijzonderheden blijken dus naspeurbare feiten te zijn en zelfs het verhaal van de ontmoeting met de spaanse orgelman, waarover Van Heerikhuizen oordeelt 'De grotendeels hallucinatorische ontmoeting met de orgelman' - p. 414 -, is blijkens de brief aan Greshoff een authentieke gebeurtenis geweest. - Elementen uit het verhaal van die orgelman zal ik hieronder ook als feitelijk kunnen aanwijzen.-

Nu we vastigheid hebben gekregen met betrekking tot plaats en tijd, en het feitelijk karakter daarvan onderkend is, kunnen we een stap verder gaan. Wat vertelt Van Schendel over zichzelf in dat jaar 1890?

Slaan we het *Schrijversprentenboek* op dan merken we dat we over verblijf, doen en laten van hem in dat jaar helemaal niets weten - evenmin als van meer dan een dozijn van die beslissende jaren. Er staat dat hij veel Multatuli, Toergenjev en Poeskjin las. Een mededeling die teruggaat op een veel langer lijstje gegeven in zijn *Jeugdherinneringen* zonder dat daar een precies jaartal genoemd wordt.

Dan staat er 'Augustus: Hoeft allerlei baantjes voor korte tijd en leeft zonder vast adres' hetgeen te lezen valt als 'Gedurende het hele jaar is zijn adres of onbekend of snel wisselend en waar hij werkte onbekend.'

Daarna volgt de belangrijke vermelding van bezoeken aan café *Mast* op het Rembrandtsplein 'waar bekende letterkundigen samenkomen'. Alleen dat laatste is waar. De mededeling dat de toen zestienjarige Arthur van Schendel met vrienden - welke is onbekend - ook daar al verscheen berust op het verkeerd lezen van zijn gedicht *Mast.* In het begin daarvan staat dat in het begin van de jaren negentig de tachtigers aldaar bijeenkwamen. Op het slot valt te lezen dat hij zelf daar maar kort, twee winters, bij zat. Daarna werd de *Mille Colonnes* verbouwd, was de aardigheid er af en kwam men er niet meer. De verbouwing was in 1901.

De verder nog aangestipte relaties met Mr. Van Loghem zijn voor dat jaar erg onduidelijk en zal ik verderop apart onderzoeken.

Feitelijk weten we dus voor 1890 niets. En toch zijn er juist te beginnen met dat jaar erg belangrijke dingen gebeurd, die we door *Fratilamur* kunnen achterhalen.

Het laatste dat vast staat is het verblijf op de vijfjarige Hogere Burgerschool op de Keizersgracht. De leerlingenboeken aldaar leren dat hij september 1888 ingeschreven wordt in klasse 1B, terwijl hij in juni van het jaar daarop één van de drie leerlingen is, van de negenenveertig, die blijft zitten. Achter zijn naam staat dan onder juli 1889 'in de boekhandel Kirberger' gegaan terwijl een latere aantekening nog zegt 'later tooneelschool'.

In de boekhandel Kirberger, die gespecialiseerd was in engelse boeken en gevestigd op het Rokin, hield hij het volgens de *Jeugdherinneringen* maar één maand - september '89 - uit. Hij moest daar binnen zitten, kon wandelen noch naar buiten kijken en moest allerlei zaken overschrijven. Hij nam ontslag en zou zichzelf wel engels leren. De inschrijving als leerling van de toneelschool was pas na het toelatingsexamen van 5 januari 1891. Daartussen is dus heel het jaar 1890 blanco. Wat is er toen gebeurd?

Het *Schrijversprentenboek* wil ons doen geloven dat Arthur vanaf december 1890, vijftien jaar oud dus, zelfstandig gaat wonen; maar ook dat is onjuist.

Van het aan lager wal geraakte gezin waren de beide meisjes uit huis. De oudste, Charlotte, was getrouwd en al in '84 naar Indonesië vertrokken waar ze in '90 sterven zou. De jongste, Virginie, met wie Arthur een goede relatie had trouwde ook met een indischman en verhuisde naar Apeldoorn. De oudste zoon, weten we, was al in '80 naar Kampen vertrokken als militair, en ook Johan woonde zelfstandig. Enkel de benjamin, Arthur, was nog thuis, hoewel dat thuiszijn beperkt was en hij meest uren en uren dwaalde langs de buitenkant van de stad.

In huis was het ook niet prettig meer. Behalve de armoe, was zijn moeder een minnaar rijk geworden die voor veel ruzie in huis zorgde. Deze vriend, door Van Schendel in zijn *Jeugdherinneringen* enkel aangeduid door ‘die man’, werd al snel vader van Arthurs halfzusje Lucie. Dát meisje stierf, anderhalf jaar oud, 17 maart 1885. Blijkens het bevolkingsregister van Haarlem werd er 13 april twee jaar later weer een kind geboren, in Utrecht, een jongetje, Louis.

In december '89 bestond ‘het gezin’ dus uit de moeder, dan vijfenveertig, ‘die man’, de vijftienjarige Arthur en zijn halfbroertje van tweeeneenhalf jaar oud. De kamertjes in de Pijp volgden elkaar in snel tempo op en de gedurige ruzies tussen Arthur en de vriend van zijn moeder werden onverdragelijk. Doorgaans ontliep hij het huis, sliep en at elders, of at niet en sliep in een portiek. Vaak zocht hij bescherming bij zijn broer Johan, die toen vierentwintig was en werk had op een jeneverstokerij als administrateur. De ruzies thuis werden vechtpartijen en de politie werd er door ‘die man’ in gemoeid. Eén keer, met zin schoonzus in het theater kwam de direkteur Arthur in de pauze verwittigen dat de politie hem buiten stond op te wachten. Hij weigerde mee te gaan maar was gevoelig voor het argument van de theaterdirekteur dat er dan schandaal zou ontstaan waar ook de hem vergezellende dame in betrokken zou kunnen worden. Derhalve stond Arthur op, ging met de dienders mee en zorgde er voor onderweg naar het bureau het op een lopen te zetten zodat hij na afloop van de voorstelling zijn dame keurig weer thuis kon brengen. Een ander keer verborg zijn broer Johan hem onder het bed.

Wegens deze onhoudbare situatie gaat de vijftienjarige in december uit huis. Of hij toen bij Johan, bij anderen, elders op een eigen kamer of nergens onderdak heeft gehad is onbekend. Een combinatie van deze mogelijkheden ligt het meest voor de hand. Op welke wijze hij in zijn onderhoud voorzag is ook verregaand onbekend. In september van dat jaar had hij bij de engelse boekhandel Kirberger gewerkt. Daarvoor is slechts bekend wat hij vertelt over zijn eerste baantje, loopjongen, bij een zaakje in glas op de Keizersgracht. 's Ochtends aangenomen, benutte hij de middagpauze om te overpeinzen dat van het karig loon na aftrek van de door hem te betalen glasschade alleen maar een nadelig saldo overblijven kon, en hij neemt ontslag. Vele baantjes zouden volgen in rap tempo en met weinig geluk.

Uit die decembermaand tenslotte is één document bewaard gebleven, een van Sint Nicolaas gekregen cadeau: een bloemlezing door Heloise uit de werken van Multatuli.

In die winter werd zijn broer Johan ernstig ziek en Arthur nam zolang zijn baantje als boekhouder bij de jeneverstokerij waar. De dokter die bij Johan tuberculose vaststelde zag ook de gezondheidstoestand van Arthur somber in. Die moest dus wat aansterken wat met de op zijn werk gratis ter beschikking gestelde jenever gebeurde. Omdat er geen geld was voor een stevig ontbijt was dat dieet aan die vijftienjarige wel te merken. Bovendien was het boekhouden toch al moeilijk genoeg voor iemand die nauwelijks enige scholing, laat staan opleiding speciaal daartoe genoten had. Omstreeks die tijd is er sprake van het volgen van een of andere cursus in het boekhouden, maar toen het grootboek eens gepresenteerd moest worden en daar meer gedichtjes en tekeningen dan rekeningen in bleken te staan

moest bij bekennen van boekhouden ook nog niet zo veel te weten. 'Maar dan kunt U hier ook niet blijven' zei zijn baas zachtmoedig en in vrede scheidden ze van elkaar. Preciese plaats en tijd zijn onbekend: voorjaar 1890 te Amsterdam. In zijn *Jeugdherinneringen* vertelt hij er nog van dat een werkman met wie hij bevriend was hem socialist maakte, meenam naar een protestvergadering waar Arthur zijn handtekening zette onder een request tot de regering gericht.

De dood van zijn broer Johan was op 14 april 1890, daags voor zijn vijfentwintigste verjaardag. Ook deze broer bleek geschreven te hebben. Het manuscript was ter beoordeling aan Justus van Maurik gezonden.

In dat voorjaar had 'die man' zijn moeder weer in de steek gelaten die haar zwerftocht langs allerlei schamele kamertjes in de Pijp verder voorzette samen met het driejarig kind Louis. Arthur ging weer bij haar wonen. De meeste adressen waren in de buurt waarover hij later in het gedicht *Amsterdam* zegt:

> 'De driehoek had het hier voorheen geheten,
> Dan Nieuwe Buurt, dan als de Pijp bekend,
> Een naam die stond voor jool en pierewaaien
> Van schilder en student en losse dame.' - VIII, 360 -

De vacantiemaand, augustus, van dat jaar bracht hij, weten we uit *Fratilamur*, niet in Amsterdam maar in Haarlem en de Hout door. Daar staat ook in de laatste regels van het eerste stukje dat hij aan het eind van die maand terugkeert naar de stad, Amsterdam.

In de *Jeugdherinneringen* wordt dan verteld hoe zijn moeder hem vraagt naar Den Haag te gaan om een verder voorschot op haar uitkering. Wat hem daar geweigerd wordt omdat het al zo vaak is gevraagd. Hij krijgt maar vijfentwintig gulden en thuis neemt zijn moeder er vijftien van en geeft hem er tien met de mededeling dat hij nu maar moet zien om de volgende drie maanden voor zichzelf te zorgen. In het bezit van zoveel geld gaat dan de vijftienjarige Arthur die avond naar het *Grand Theâtre* van de gebroeders Van Lier en ziet er de *Hamlet* van Shakespeare door een duits gezelschap gespeeld. Hij besluit te solliciteren bij Van Lier maar wordt niet aangenomen. Weer 'thuis' op een kamertje boven een groentewinkel in de Pijp, kaal en de ramen witgekalkt, wordt hij gestoord door een slagersjongen met niet betaalde rekeningen die verklaart niet heen te gaan vooraleer de rekeningen voldaan zijn. De jonge Van Schendel is deze situaties wel gewend en leest dus door, tot het hem vervelen gaat en hij de situatie oplost door zijn stapeltje boeken onder de arm te nemen en het meubilair achter te laten - dat bestond uit de stoel waarop hij zat.

Waar zijn moeder die tijd sliep weet hij niet, hij ziet haar maar één keer, zegt hij, als ze het hotel *Londres* op het Damrak ingaat. Waar hijzelf in die maanden sliep is ons evenmin bekend. Hij noemt een paar vrienden. De familie C(oorengel) op de Keizersgracht; het gezin van de stucadoorspatroon P (?) in de Weteringstraat, drie dochters en de uit Hamburg afkomstige Carl Knauff, een melancholieke beeldhouwer; en de violist Willem Meyer op de Overtoom.

Veel houvast geeft dit alles niet.

Het laatste dat de *Jeugdherinneringen* voor dat jaar melden is dat hij door zijn veelvuldig bezoeken van toneelvoorstellingen in aanraking komt met de destijds op toneelgebied gezaghebbende figuur van Mr. M.G.L. van Loghem (Fiore della Neve) aan wie hij zijn verloren gegane gedicht *Fatima* zendt en die dan moeite doet Arthur van Schendel op de toneelschool geplaatst te krijgen. Zoals gezegd, slaagt hij voor het toelatingsexamen van 5 januari 1891.

Keren we terug naar de tekst van *Fratilamur* om te zien of de gegevens daarvan in te passen zijn in het bovenstaande.

Het eerste dat opvalt is dat hij zijn zich rekenschap geven van zijn jeugd laat beginnen als hij zestien is, augustus 1890. Zestien blijkt steeds weer, zowel voor romanfiguren - Tamalone, Jan de Brasser, e.a. - als voor anderen - brief aan de jarige Karel Nijkerk - de leeftijd te zijn waarop voor Van Schendel de

volwassenheid begint. Die was ook voor hem toen begonnen: in augustus woont hij te Haarlem alleen en in september terug bij zijn moeder volgt direkt de scène boven de groentenwinkel na welke hij definitief zijn weg zonder haar hulp moet zoeken. Augustus '90 is dus zowel het begin van het verhaal als dat van zijn volwassen leven.

Van dat leven weten we de eigenaardigheden: eenzaamheid, voortdurend verhuizen, verre zwerftochten waarbij hij zichzelf lange fantasieverhalen vertelt. Deze trekken komen we al in de eerste regels weer tegen.

> Ik was jong en boordevol van nieuwe beelden die ik eerst in al hun klare glans kon zien als ik alleen was en liep, want wanneer zij ontwaakten stoorde het geluid der mensen en het bloed werd zo onrustig, dat de benen bewegen moesten. Waar ik ook te wonen kwam kende ik spoedig alle wegen die naar buiten leidden.

Dan worden die eenzame wandelingen vol gedachten en ver van de geluiden van de mensen beschreven. Het zijn de zwerftochten van Floris in diezelfde Hout en ze worden nog herdacht in het prachtige gedicht *Eenzaamheid* uit 1944. Dat gedicht is zeker geen vage, weemoedige herinnering van een zeventiger aan jongensjaren waarin veel gewandeld en wat gedacht werd. De gedachte is heel bepaald: eenzaamheid is meer dan liefde, en de momenten van herinnering identiek aan de beschrijving in *Fratilamur*: ‘het verlangen was pas ontwaakt, ontstuimig, overvol’, de geluiden van de mensen, verweg de klokken van de stad, de duisternis en de lantaarns - en zelfs schijnbaar wazige natuurbeschrijvingen als ‘Waar nu en dan een laatste rode vonk / Door sprankelde of een nevelige weide / Verscheen met koeien rustend aan de sloot’, zal door het aandachtig lezen van de in *Een hollands drama* beschreven gebeurtenissen in de Hout bepaald angstwekkend worden.

Het thema van het gedicht is ook dat van *Fratilamur* en van veel ander werk: (Men leze het hele gedicht, VIII, 353; het slot is)

> ‘Ik ken geen schoner bos dan dit waar 't eerst
> De weemoed in het donker voor mij speelde,
> Geen schoner bos, en als ik minnaars zag,
> Als ik de wereld en de tijd vergeten,
> Hoorde ik een jubel in die toon dat ook
> De kus en alles wat de liefde doet
> Geen ziel vervult zoals de eenzaamheid.’

In *Fratilamur* is die strijd tussen begeerte en verbeelding onderwerp. Tussen de verlokkende nymf en de verbeelde muze heet het verder op, maar ook in dit eerste stukje valt de lezer al een merkwaardige structuur op. Na de inleiding met de plaatsbepaling, augustus 1890 in Haarlem en vooral de Hout, keert de verteller terug om te beginnen met zijn eigenlijke verhaal. Begin en eind van die inleiding worden duidelijk op de voor Van Schendel eigene wijze gemarkeerd. Begin: ‘Het zal in augustus geweest zijn, wanneer het loof der iepebomen donker wordt.’ En eind: ‘Op een late middag, ik denk van augustus, keerde ik uit dat bos terug naar de stad en ik liep in een laan van hoge iepebomen.’ Zó wordt ook het verhaal dat dan volgt aan het begin en het einde gemarkeerd - zoals heel het boekje, zoals we zullen zien, in een bijna ijzeren structuur geklonken zit -. Het verhaal is dat van de spaanse orgelman en gaat over de macht van de verbeelding. Bij het begin wordt gezegd: ‘Verliefd, zoals een jongeling dat is in de dartelheid der jeugd, ben ik er niet geweest, maar het is meer dan eens gebeurd dat ik er een mens ontmoette wien ik alles had

kunnen geven.' Die zin keert terug op het eind van dat hoofdstukje: 'Verliefd ben ik in die stad niet geweest, maar ik heb er veel verwacht en veel mensen aangezien.' Twee keer 'verliefd' en daartussen het verhaal van de verbeelding: dat is het thema.

Die strijd en die verbeelding is het geheim. Het uit zich in dagdromen en nachtdromen en moet verzwegen worden.

> En keerde zeer vermoeid terug, niet van het lopen, maar van de tocht in nieuw ontdekte oorden waarvan niemand wist, waarvan ik niet spreken kon of durfde. En ik sliep terstond, maar in de droom werden die oorden opnieuw verlicht en ik zag vele dingen die ik nooit heb durven noemen, uit schroom omdat ik wist dat ik het niet zou kunnen.

Dat alles is zeer herkenbaar Van Schendel en wordt bevestigd door de reeds aangehaalde passages uit de romans en door het opstel *Dromen* (waar we nog op terug zullen komen). Dan volgt de vermelding dat die verzwegen fantasieën opgeschreven werden in gedichten, gedachten en zonderlinge invallen. Ook dat is herkenbaar en wordt bevestigd zowel door het in het *Schrijversprentenboek* gereproduceerde documentje - nr. 26 aldaar -. '*Vele* verzen en treurspelen geschreven van 13-e tot 18-e jaar' en door het briefje van 20 december van dat jaar waarbij hij de redacteuren van *De Nieuwe Gids* enkele gedichten aanbiedt. Die zijn zelfs gedateerd: *Eerste liefde* is van 27 juli (1890), *Kuslied* en *Kikkerlied* van 21 augustus 1890.

Daarna staat er - p. 332 - 'Behalve een paar ouderwetse boeken bezat ik niets anders.' Dat hebben we inderdaad gezien in de scène met de slagersjongen. We weten zelfs een beetje welke boeken in dat stapeltje staken toen hij dat als enige bezitting meenam. Twee boeken uit die tijd zijn er nog: het oudste een *Woordenlijst van de Nederlandsche Taal* met zijn naam en het jaartal 1888 erin geschreven èn er in een gedroogd viooltje en een uit een franse krant geknipt portretje van Verlaine. Het andere de reeds genoemde bloemlezing uit de werken van Multatuli, niet aangeschaft, zoals het *Schrijversprentenboek* wil, maar gekregen op Sint Nicolaas 1889. (Gekregen van wie? In beide staat zijn naam geschreven door een andere hand dan de zijne maar die toch veel er op lijkt: zijn broer Johan dus?)

Drie andere boeken worden vermeld in het latere opstel *Bij het uitpakken van de boeken* - VIII, 419 -: 'De boeken die men al op zijn vijftiende jaar bezat'. 'Een bundel engelse verzen, die zij aan een stalletje kocht eer gij Engels kendet.' Een boek dat hij in '31 nog bezat en 'het oudste boek, in zijn band, waarvan het goud vergaan is' noemt. Dan: 'een bloemlezing van zeer onbeduidende verzen, u op een verjaardag geschonken door een meisje van wie gij sedert lang niets meer weet; dit boekje hebt gij niet met zorg bewaard, toch raakte het niet weg.'

En tenslotte een 'over de sterrenhemel, op de blanke bladzijde vermeldend dat het u als prijs voor vordering en vlijt werd uitgereikt. Dat was op een zonnige zomerdag.' Ook dat boek bleef bewaard door hem; nu is het onvindbaar. Gegeven moet het zijn toen hij in de zomer de Jongeheerenschool van meester de Geus - in de Jacob van Campenstraat hoek Ferdinand Bolstraat waar later de muziekbibliotheek gevestigd was - met goed gevolg verliet.

Op die school bij meester de Geus had hij ook frans leren spreken, zodat hij de spaanse orgelman verstaan kon waarover staat: 'Met mij sprak hij Frans.' III, 332-

In het gedicht *Amsterdam* staat over die school: - VIII, 361-

> 'Een jongeherenschool, waar het gedaan was
> Met lei en sponzedoos en griffelkoker,
> Waar fysica geleerd word, Frans gesproken
> Door Franse meester, dan nog zang en dans.
> Helaas dat het zo zelden samengaat,
> De vlijt voor school, de jonge zwerverij.'

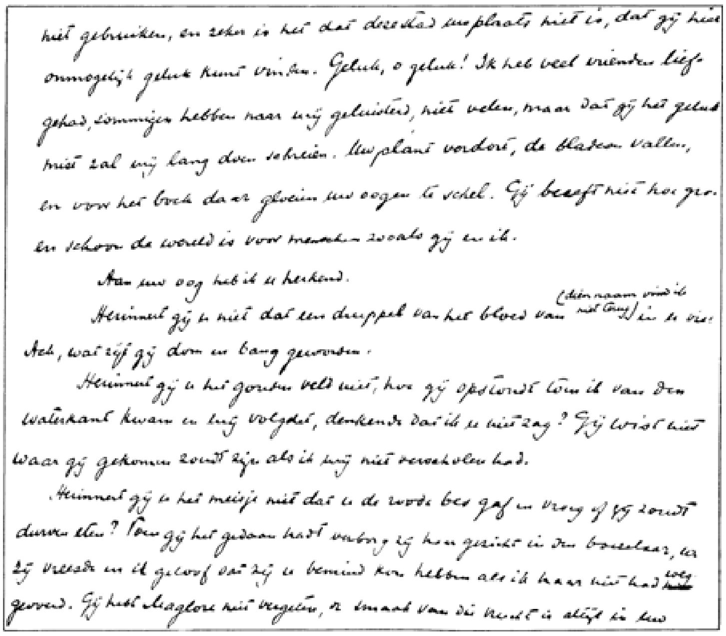
Dan volgt de ontmoeting met de spaanse orgelman waarvan we uit de brief aan Greshoff al weten dat ook deze niet fictie maar feit is. Ook de Wagenweg eerst en dan de beschrijving van het huisje Wijde Appelaarsteeg 4 is geen verbeelding maar werkelijkheid. De taal waarin gesproken wordt, frans, is feit. En wat er gezegd wordt is al evenmin visioen maar, hoewel ik niet alles terecht brengen kan, zijn evenzovele reminiscenties aan de werkelijkheid.

Eerst wordt in dat gesprek de gemeenschappelijkheid geconsta-

teerd, beiden zijn arm en ongestadig, de buren schudden hun hoofd.

Maar daarna verwijt die orgelman hem dat hij enerzijds onbekommerd achter het orgel aanloopt, gevangen in de tover van de zang van een kind en de ogen glanzend zonder dat te zien waar de andere haarlemmers naar jagen en dus een ‘van ons die geen huis of goederen bezitten’ is; en anderzijds toch nog niet helemaal door de macht van de verbeelding bevangen is. Immers ‘gij loopt volgens de klok’ en ‘gij durft geen dag uw boek te vergeten, en ik vrees dat gij uw stuivers kent voor zij gaan’. En dan is er nog sprake van een ‘kantoor’. - 335 - Dat zal wel achtereenvolgens betekenen dat hij een baantje met vaste werktijden had, studeerde, engels namelijk, spaarzaam met geld moest zijn en nog met zijn cursus boekhouden bezig is. Die strijd tussen beginnend dichterschap, de verbeelding en de benauwend saaie werkelijkheid van alledag, een kantoorbaantje, was inderdaad het heden van Arthur van Schendel in dat jaar. Maar ook het verleden is zijn feitelijk verleden. Want de orgelman geeft een aantal beelden die allerminst visionair zijn maar alweer feit.

Opvallend is al de structuur van de tekst: vier keer ‘Herinnert gij u.’


niet gebruiken, en zeker is het dat deze stad uw plaats niet is, dat gij hier
onmogelijk geluk kunt vinden. Geluk, o geluk! Ik heb veel vrienden lief-
gehad, sommigen hebben naar mij geluisterd, niet velen, maar dat gij het geluk
niet zal mij lang doen schreien. Uw plant verdort, de bladen vallen,
en voor het boek daar gloeien uw oogen te schel. Gij beseft niet hoe groot
en schoon de wereld is voor menschen zoals gij en ik.

Aan uw oog heb ik u herkend.

Herinnert gij u niet dat een druppel van het bloed van (dien naam vind ik niet terug) in u viel
Ach, wat zijt gij dom en bang geworden.

Herinnert gij u het gouden veld niet, hoe gij opstondt toen ik van den
waterkant kwam en mij volgdet, denkende dat ik u niet zag? Gij wist niet
waar gij gekomen zoudt zijn als ik mij niet verscholen had.

Herinnert gij u het meisje niet dat u de rode bes gaf en vroeg of gij zoudt
durven eten? Toen gij het gedaan hadt verborg zij haar gezicht in den boezelaar, want
zij vreesde en ik geloof dat zij u bemind kon hebben als ik haar niet had weg
gevoerd. Gij hebt Maglore niet vergeten, [illegible] maand van [illegible] is altijd in uw

Te beginnen bij de laatste: ‘Herinnert gij u de donkere trap niet in die nacht toen de wanhoop van het huis u naar buiten dreef? het licht door de sneeuw toen de deur openging? Vanwaar kwam het gezang dat alle vrees verjoeg? Uw benen dansten.’ Deze herinnering doet uiterst poëtisch aan en toch is ze het beeld van een concreet voorval, de dood van zijn halfzusje Lucie, 17 maart 1885. Deze laatste van de reeks van vier ‘Herinnert gij u’ wordt in het volgende hoofdstukje weer opgenomen en daar zien we dat alle elementen van de herinnering niet op de verbeelding maar op werkelijkheid berustten. De herinnering daarvoor is:

> Herinnert gij u het meisje niet dat u de rode bes gaf en vroeg of gij zoudt durven eten? Toen gij het gedaan hadt verborg zij haar gezicht in de boezelaar, want zij vreesde en ik geloof dat zij u bemind kon hebben als ik haar niet had weggevoerd.

Van Heerikhuizen spreekt hier van ‘symbolen zoals die in dromen en sprookjes optreden - p. 413 - en kwalijk is hem dat niet te nemen. Maar in de *Jeugdherinnering* komt het meisje met de boezelaar voor, een jeugdvriendinnetje uit Den Haag en ze heette niet Maglore, maar Liesje.

Die derde herinnering is aan een jeugdliefdetje drie jaren voor de dood van het halfzusje: 1882.

De tweede herinnering 'Herinnert gij u het gouden veld, hoe gij opstondt toen ik van de waterkant kwam en mij volgdet, denkende dat ik u niet zag? Gij wist niet waar gij gekomen zoudt zijn als ik mij niet verscholen hadt.' - is voor mij onbegrijpelijk. (Misschien is ook deze herinnering weer drie jaren vroeger en is hier iets bedoeld dat teruggaat op de bootreis van Ned. Indië naar Holland in 1879?)

De eerste herinnering is de meest mysterieuze. ‘Herinnert gij u niet dat een druppel van het bloed van (die naam vind ik niet terug) in u viel? Ach, wat zijt gij dom en bang geworden.’

De merkwaardige tussenzin ‘het bloed van (die naam vind ik niet terug)’ is zelfs voor Van Heerikhuizen - nt. 55, p. 464 - een teken van authenticiteit. Maar welke? Rekent men weer drie jaren terug, dan speelt dit in 1876. Toen was het driejarige kind met het gezin op verlof in Nederland en woonde deels in Haarlem en voor een andere tijd in een buitenverblijf aan de Vecht. Daar, aan de Vecht, zijn de allervroegste herinneringen van hem gesitueerd. Andere herinneringen, uit de tijd in Batavia vertrek van daar, spelen tussen dit verlof en de uiteindelijke komst naar Nederland. In de *Jeugdherinneringen* wordt dan verteld over een gespannen sfeer bij het inlands dienstpersoneel - een thema dat in *Jan Compagnie* terug komt. Eens, in Batavia, had het dienstpersoneel als wraak de neuzen van de paarden afgesneden (iets wat Couperus ook ergens vertelt.)

Tijdens het verblijf op het landgoed aan de Vecht was het ook tot een uitbarsting gekomen. Van Schendel vertelt dat hij toen al twee keer dood had moeten zijn: één keer viel (viel?) hij uit het raam van een bovenverdieping, en eens was hij slachtoffer van een vergiftigingspoging door het huispersoneel.

Maar nogmaals: de beide laatste herinneringen kan ik thuisbrengen, de opmerkingen bij de eerste twee geplaatst blijven suggesties.

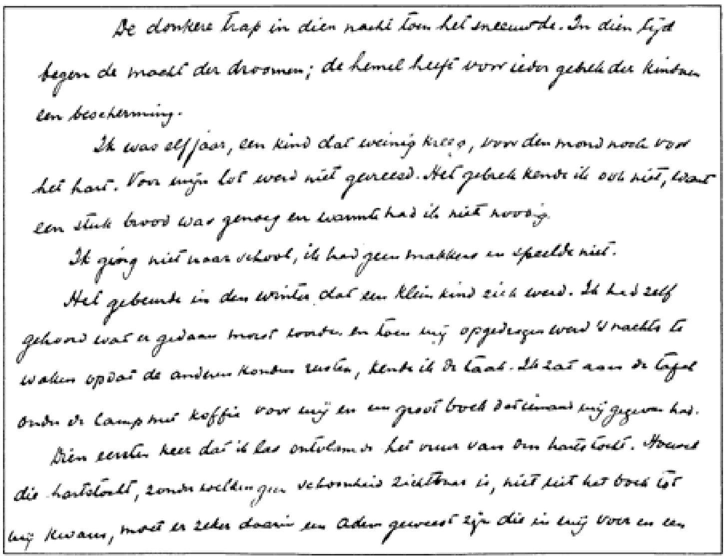
Het verhaal van de orgelman wordt besloten met de opmerking dat na zijn vertrek ook Arthur zelf Haarlem verliet - eind augustus -. In september is hij weer in Amsterdam.

De afsluitingsformule is de herhaling van de openingszin ‘Verliefd ben ik in die stad niet geweest.’ Door het uitdrukkelijke ‘*die* stad’ begrijpt men ook: maar in die andere stad, Amsterdam, wèl. Hetgeen zal blijken uit het vervolg.

Tot nu toe echter is uit onze aandachtig lezing van het eerste hoofdstukje m.i. genoegzaam gebleken dat Van Heerikhuizens interpretatie - behalve dat hij dit allemaal drie jaar te laat zich laat afspelen, in augustus '93 - onhoudbaar is. Als hij schrijft - p. 412 - ‘De orgelman zelf behoort evident tot het rijk der “visioenen” of, wetenschappelijker uitgedrukt, pseudohallucinaties’ is dit een zowel onwetenschappelijke als evidente vergissing.

Het tweede stukje van *Fratilamur* begint met een passage die ik vanwege haar grote belang in extenso citeer:

‘De donkere trap in die nacht toen het sneeuwde. In die tijd begon de macht der dromen; de hemel heeft voor ieder gebrek der kinderen een bescherming.



De donkere trap in dien nacht toen het sneeuwde. In dien tijd begon de macht der droomen; de hemel heeft voor ieder gebed der kinderen een bescherming.

Ik was elf jaar, een kind dat weinig kreeg, voor den mond noch voor het hart. Voor mijn lot werd niet gevreesd. Het gebrek kende ik ook niet, want een stuk brood was genoeg en warmte had ik niet noodig.

Ik ging niet naar school, ik had geen makkers en speelde niet.

Het gebeurde in den winter dat een klein kind ziek werd. Ik had zelf gehoord wat er gedaan moest worden en toen mij opgedragen werd 's nachts te waken opdat de anderen konden rusten, kende ik de taak. Ik zat aan de tafel onder de lamp met koffie voor mij en een groot boek dat iemand mij gegeven had.

Dien eersten keer dat ik las ontvlamde het vuur van den hartstocht. Hoewel die hartstocht, zonder welken geen schoonheid zichtbaar is, niet uit het boek tot mij kwam, moet er zeker daarin een adem geweest zijn die in mij voer en een

Ik was elf jaar, een kind dat weinig kreeg, voor de mond noch voor het hart. Voor mijn lot werd niet gevreesd. Het gebrek kende ik ook niet, want een stuk brood was genoeg en warmte had ik niet nodig.

Ik ging niet naar school, ik had geen makkers en speelde niet.

Het gebeurde in de winter dat een klein kind ziek werd. Ik had zelf gehoord wat er gedaan moest worden en toen mij opgedragen werd 's nachts te waken opdat de anderen konden rusten, kende ik de taak, ik zat aan de tafel onder de lamp met koffie voor mij en een groot boek dat iemand mij gegeven had.

Die eerste keer dat ik las ontvlamde het vuur van de hartstocht. Hoewel die hartstocht, onder welke geen schoonheid zichtbaar is, niet uit het boek tot mij kwam, moet er zeker daarin een adem geweest zijn die in mij voer en een vonk deed uitslaan. Het was het verhaal van de reiziger Stanley, hoe hij door Afrika trok om Livingstone te zoeken. De platen, negers en wilde dieren voorstellend, keek ik niet aan, maar in de letters zag ik ogen, grote, goedhartige, en kleine, loerende; monden, lachende, zingende, vermanende; vingers wenkende of naar de verte gestrekt; handen tot aanbod geopend of tot liefkozing uitgestoken. Iedere letter had een beeld dat iets menselijks droeg, en geen een daarvan bewoog, zodat ieder zijn eigen aard behield. Wanneer ik in de morgen uit mocht gaan herinnerde ik mij niets van Stanley's tocht en ik dacht er ook niet meer over, maar ik wist dat duizend wezens mij hadden aangezien. Ik draafde van vrolijkheid, de straten waren niet lang genoeg, tot ik merkte dat ik in de regen alleen stond op een dijk buiten de stad.

Op een nacht terwijl ik voor het boek zat kwam plotseling iemand binnen zodat het zieke kind van het geraas verschrok. Anderen kwamen, er moest dadelijk hulp zijn, en ik stond buiten de deur geduwd voor de zwarte afgrond van de trap. De diepte trok mij, maar de angst herinner ik mij niet. Beneden ging de duisternis langzaam open. Ik zag een witte zachtheid waar een licht op straalde schuin van boven tot beneden over de vlokjes die pas begonnen te warrelen en te schitteren. In de verte zong een geluid. Ik voelde dat ik groter was en voor eeuwig bevrijd van een band.'

Deze passage heeft aanleiding gegeven tot belangrijk misverstand. Van Heerikhuizen, wiens neiging tot diepzinnige psychologische interpretaties beter ontwikkeld is dan zijn vermogen te lezen wat er staat, heeft hier zijn aanknopingspunt en bewijs tevens gevonden van het zgn. 'dode-zusje-motief' dat dan vervolgens door heel het werk heen als belangrijk motief aanwezig blijft. Weliswaar wist Van Heerikhuizen nauwelijks echt iets over de jeugd van Arthur van Schendel maar hij begreep wel het belang ervan voor de rest van zijn leven en werk. Hij giste dus, en vergiste zich deerlijk.

Op grond van een onjuist verhaal van Batten besloot hij dat de vader het kind angst aangejaagd had; een 'vader-motief' ontstond en werd, uiteraard, daarna in tal van passages aangewezen. De relatie met en de herinnering aan zijn vader was echter goed.

De moeder wordt afgeschilderd als een onverantwoordelijk element, een egoïstische vrouw. Er ontstaat een 'moeder-motief' (behoefte aan gemiste liefde etc.) dat dan vervolgens weer overal in het werk aangewezen kan worden. Van Schendel zelf echter verwijt nergens zijn moeder iets, de barre jeugd die hij had was ook veel meer aan de omstandigheden dan aan haar, die het allemaal moedig en gelaten droeg, te wijten. Maar het belangrijkste is wel het 'zusje-motief', hoewel evenzeer uit de lucht gegrepen als de beide andere. Omdat er zo weinig over de achtergronden van Van Schendel bekend is en, waarschijnlijk, omdat dit motief zo mooi psychologisch was, is het wijdverbreid geraakt in de literatuur over Van Schendel. En hoewel niemand eigenlijks iets wist, wist ieder steeds meer. Zo weet bij voorbeeld Henk Buurman in zijn bar slechte boekje over *Een hollands drama* - p. 112 - dat Van Schendel heel zijn leven 'een latent schuldgevoel' had omdat hij ''s nachts moest oppassen bij een ernstig ziek halfzusje, een verantwoordelijkheid

waarin hij als veel te jong kind te kort schoot, zodat de baby stierf.' Hetgeen larie is.

Laten we proberen door goed te lezen er achter te komen wat er feitelijk gebeurd is.

Het eerste stukje van *Fratilamur* speelde in augustus 1890. Het derde stukje neemt daar de draad weer op en vertelt vervolgens in chronologisch strikte volgorde tot augustus 1894 aan toe. Dit tweede stukje valt dus op omdat het uit de chronologische volgorde van de rest van het boekje valt. Die sprong wordt derhalve door Van Schendel duidelijk aangegeven. In de eerste plaats schrijft hij 'ik was elf jaar', en dat werd hij 5 maart 1885, en ten tweede laat hij deze herinnering aanknopen bij de laatste herinnering van de vier in het voorafgaande stukje vertelde. Daarbij keren dezelfde woorden terug: de donkere trap, in de nacht, dat het sneeuwde, het gezang.

Ook de datum waarop 'een kind' stierf is te achterhalen. 17 maart 1885 stierf zijn 23 juni 1884 geboren halfzusje Lucie Lippe (dat is de naam van de moeder). Op die zeventiende maart was Arthur dus inderdaad net elf jaar. Dat het die nacht sneeuwde bevestigen de weerberichten uit oude couranten. En ook de trap is aanwijsbaar. Het gezin woonde sinds november '84 en tot april '85 in Amsterdam, Ferdinand Bolstraat 84 - dat is bij de hoek met de Albert Cuypstraat - twee hoog. Het zijn kamers waar enkele jaren daarvoor Willem Kloos gewoond had. En ook de beide zinnen 'In die tijd begon de macht der dromen' en 'Die eerste keer dat ik las ontvlamde het vuur van de hartstocht' worden bevestigd door de *Jeugdherinneringen* die dit adres aanwijzen waar op zijn elfde jaar verbeelding en werkelijkheid definitief uit elkaar gingen.

Alle andere gegevens zijn duidelijk feitelijk en van elke fictie ontbloot. Een kind dat weinig aandacht kreeg en ook soms te weinig eten, dat verwaarloosd werd maar voor verdriet beschermd werd door zijn ontluikende verbeeldingswereld, dat is de jeugd van de schrijver zelf waarover zijn vrouw jaren later zei 'Als hij het naar had, ging het toch langs hem heen.'

Ook de zin 'Ik ging niet naar school, ik had geen makkers en speelde niet' is traceerbaar. Inderdaad had Arthur van Schendel tussen de door de dood van zijn vader en de verhuizing daarop onderbroken eerste klas van de lagere school van mijnheer Knoop in de Begijnestraat te Haarlem, en de latere, in '87 en '88, ondernomen poging om door eigen studie en door het volgen van de lessen op de Jongeheerenschool van meester De Geus te Amsterdam, niet meer lager onderwijs genoten dan dat in de paar weken dat hij in 1883 op een schooltje zat dat genoemd wordt in het gedicht *Amsterdam.* - VIII, 359-

> 'Er was een school vooraan in de Plantage,
> Waar de omnibus voor het Aquarium stond, - bij Artis -
> En een kazerne aan de andere zijde - Oranje-Nassau Kazerne -
> Der Singelgracht, met schallen van trompet.
> Er was, de spoorbaan over, ook een molen, - de Gooijer -
> Een dijk, een veld met rapen die je stal, - Hoogte Kadijk -
> Dan kwam je op Oostenburg, met donkre huizen, - waarin Jacob Brouwer woonde -
> Vooroverstaand, met snoepgoed in de kelders,
> Uit ieder raam een vrouw die keek of riep
> Naar kind en karreman, een buurt vol reuken
> Van hout en teer en touw, van een oud schip, - als het Fregatschip -
> En verderop de Rietlanden, het water,
> De verte met haar droom, de eenzaamheid.
> Dat was de stad zo zij in drieëntachtig

De jongen openging en hem behield.'

Die school in de Plantage had hij maar een paar weken bezocht, maar schoolgeld werd niet betaald en de kledij was al te gehavend zodat hij een briefje meekreeg waaruit zijn moeder las dat terugkeren niet meer hoefde.

Vaste vrienden was onmogelijk met dat om de zoveel maanden, of weken, verhuizen, zonder school te gaan en met de haveloze kledij, zodat de dag gepasseerd werd met urenlange

zwerfpartijen langs de buitenkant van de stad en met van binnen het vertellen aan zichzelf.

‘Het gebeurde in de winter dat een klein kind ziek werd. Ik had zelf gehoord wat er gedaan moest worden’ etc. Het zusje, dat haar eerste verjaardag niet halen zou, kreeg die winter last van stuipen en haar broertje Arthur was blijkbaar geïnstrueerd wat dan te doen.

‘Een groot boek’ waarin hij las over Stanley's tocht was *De aarde en haar volken* en de wijze waarop hij leest als elfjarige is dezelfde die bij hem als volwassene terugkeert in zijn schrijven. Afkeer van plaatjes, die de verbeelding eerder belemmeren dan stimuleren. Elke pagina vol verbeeldingskracht, waarin de dingen de neiging hebben zich te verzelfstandigen. In de verhalenbundel *Herinneringen van een domme jongen* zijn het ook handen of ogen die geheel zelfstandig over deze wereld gaan. En al die monden, vingers, handen en ogen hebben een betekenis; sommige lachen, andere loeren, deze wenkt en gene wijst. Dan staat er dat ‘plotseling iemand’ binnen komt ‘zodat het zieke kind van het geraas verschrok.’ Er wordt niets gezegd over eventuele schuld of nalatigheid van het kind Arthur, wel dat het kind schrok van ‘het geraas’ en het plotselinge van ‘iemand’. Daarna komen anderen, volgens het vrijwel identieke verhaal gedaan in de *Jeugdherinneringen*, zijn moeder en juffrouw S. die hem opdragen snel naar de dokter te lopen.

Dan pas komt het belangrijkste van deze momenten, wat al in de openingszin aangegeven was: ‘De donkere trap in de nacht toen het sneeuwde.’

> Er moest dadelijk hulp zijn, en ik stond buiten de deur geduwd voor de zwarte afgrond van de trap. De diepte trok mij, maar de angst herinner ik mij niet. Beneden ging de duisternis langzaam open. Ik zag een witte zachtheid waar een licht op straalde schuin van boven tot beneden over de vlokjes die pas begonnen te warrelen en te schitteren. In de verte zong een geluid. Ik voelde dat ik groter was en voor eeuwig bevrijd van een band.

Dat is wat er staat. Geen sprake van een gevoel van neerslachtigheid door iets van schuld aan de stuipjes van een baby, maar de onverwachtheid van het gestoord worden in zijn lezen, zijn verbeeldingswereld, door de plotselinge binnenkomst, en het geraas, van een aantal mensen, de aanval van stuipjes van het kind; maar vooral die plotselinge duw het aardedonkere trappenhuis in met de opdracht in het holst van de nacht een verweg op de gracht wonende dokter te gaan halen. Hij was nog geen twee weken elf. En dan als contrast met die ontstuimige gevoelens en dat duistere trapgat het licht en de vredige stilte van een witte wereld. Dát is de ervaring, en tevens een typische ‘Van Schendel-ervaring’.

Niet negatieve gevoelens over nalatigheid of schuld, die staan nergens, maar juist positieve over ‘de vlokjes die pas begonnen te warrelen en te schitteren. In de verte zong een geluid. Ik voelde dat ik groter was en voor eeuwig bevrijd van een band.’ En ook in de vrijwel geheel parallelle vertelling van deze gebeurtenis in de *Jeugdherinneringen* staat niets over iets van schuldgevoelens bij - of zelfs aan! - de dood van een zusje, maar is de tegenstelling eveneens die tussen de donkere trap in de nacht en het licht buiten en de stille vredigheid van de sneeuw met verweg gezang, en het bevrijdende daarvan.

Een typische Van Schendel ervaring noemde ik het, want wat is het anders dan de tegenstelling tussen de verwarde, plotselinge en overstelpende gevoelens, angsten, en de verwerking daarvan; de verwerking van het leed, het te boven komen van de slag, het zwijgen en verzwijgen? Wat is het anders dan de passage die hij

al in *Drogon* als de beste 'uiting van een sentiment' van Van Deyssel aanwees, of die ik voor Tamalone, voor Merona aanwees, of die men passim in het werk aantreffen kan zoals het slot van *De rijke man* vooral of in de laatste woorden van Kaspar Valk. Of zoals hij in zijn *Jeugdherinneringen* deze episode besluit: 'Het kind stierf en wij verhuisden.'

Ondanks het feit nu, dat er nergens in de tekst van *Fratilamur* gerept wordt over schuldgevoelens met betrekking tot de dood van een nog geen driekwartjaar oud wichtje - eerder zelfs door het plotseling geraas van iemand de vrij duidelijke suggestie dat een ander oorzaak was van schrik en stuipjes - en de ervaring juist uitdrukkelijk als bevrijdend wordt beschreven. Ondanks het feit ook dat de kern van deze ervaring liefst drie keer uitdrukkelijk gezegd wordt: eerst de openingszin 'De donkere trap in de nacht toen het sneeuwde', dan de eigenlijke beschrijving 'Op een nacht (...) geduwd voor de zwarte afgrond van de trap (...) een witte zachtheid waar een licht op straalde (...) over de vlokjes die pas begonnen te warrelen, en daarvoor nog de aankondiging in de vierde herinnering: 'Herinnert gij u de donkere trap niet in die nacht (...) het licht door de sneeuw toen de deur open ging? Vanwaar kwam het gezang dat alle vrees verjoeg? Uw benen dansten.' Ondanks de parallellen die elders, en met name in *Een hollands drama* opduiken - ondanks dat leest Van Heerikhuizen en met hem een hele sleep nabauwers hier wat anders dan er staat.

Maar daar liet hij het niet bij. Integendeel, het 'dode-zusje - motief' benevens de gevoelens van schuld door nalatigheid daardoor wordt een van de allerbelangrijkste, zo niet het belangrijkste, thema's van het werk. Overal wijst hij het ons aan, zowel waar het eventueel in verband zou kunnen staan - met die nu als fictief onderkende ervaring - als daar waar enkel het psychologisch inzicht van Van Heerikhuizen ze achter de tekst meent te moeten ontwaren.

Laten we alle drie de fasen van dit beweren eens nader beschouwen. Ten eerste dan valt direkt op hoe diep Van Heerikhuizen in de ziel van Van Schendel geschouwd heeft. Er volgt een hele uiteenzetting omtrent de preciese inhoud van die schuldgevoelens, die er niet zijn. - p. 51 - 'Er was namelijk met dat oppassen een te zware verantwoordelijkheid op zijn kinderschouders gelegd. Hij kan zich schuldig hebben gevoeld omdat hij zich onder het oppassen zo door zijn verbeelding had laten meenemen, of omdat hij het kind in zijn hart wel eens verwenst had om de last die het bracht en om het laatste restje aandacht van zijn moeder waarvan het hem beroofde. Of eenvoudig omdat de totale situatie hem al vergiftigd had met schuldgevoel tegenover alle "normale" mensen (...) De eerstgenoemde motieven kunnen tenslotte onbewust mee een rol hebben gespeeld, terwijl alleen die nieuwe toespitsing van zijn ellende hem bewust werd. In zijn schuldgevoelens kan zich verder wrok tegen zijn moeder hebben gemengd (...) Maar wrok tegen zijn moeder moest dan toch weer overgaan in wrok tegen zichzelf (...) De heftigheid van zijn gevoelsreacties op de dood van het kind moet mede bepaald zijn door wat het schepseltje met haar eerste lachjes positief voor de arme jongen heeft betekend: een onbetwistbaar menselijk contact.' En nog wat verder laat de schrijver zich vervoeren door het zusjemotief als 'ongerept zuiver' en toch 'vermengd met een erotisch motief' - voor een baby van driekwart jaar -. Het ware te wensen geweest dat Van Heerikhuizen zijn theorieën over de in Van Schendels teksten voorkomende vermenging van feit en fictie wat meer op eigen brouwsels toegepast had.

De toepassing evenwel van dit alles is nog veel absurder. Vanaf bladzijde 54 waar 'de kleine Lucie de rol van troosteres moest overnemen' speelt het wicht die rol zeer kranig in de verbeelding van Van Heerikhuizen. Als Van Schendel jaren later, als volwassen man, zinnen schrijft als - in *Het Fregatschip Johanna Maria* - 'Ieder keer dat zij zijn naam noemde voelde hij een zachte helderheid van haar' dan is de kleine Lucie daarbij die 'duidelijk overcompensatie' biedt voor wat hij bij zijn moeder, alweer volgens Van Heerikhuizen, te kort was gekomen. De schuld aan

de dood van het zusje zou dan ook het motief zijn van het beklemmende verhaal *De Nachtuil.* Weliswaar wordt daarvan in die tekst met geen woord gerept, maar daar laat de geleerde onderzoeker zich niet door van de wijs brengen. Evenmin door de uitdrukkelijke vermelding dat het gaat om ‘een jongen van twaalf’. Doodleuk wordt verklaard - p. 54-

> Twaalf ligt dicht bij elf, en vooral als wij niet alleen naar de dood van het zusje kijken, maar het schuldgevoel daaromtrent als een toespitsing zien (...) geloof ik dat we hier met een veelzeggende halve bekentenis van Van Schendel zelf te maken hebben.

- Dat laatste is zeker waar en we zullen ook op dit angstige verhaal terug moeten komen; maar Van Heerikhuizens fictie ontdekte de verkeerde helft van de bekentenis.-

Met dit procedé worden we ook achterdochtig als *Een zwerver verliefd* begint met de zin ‘Toen Tamalone een knaap was van dertien jaren...’ (de betekenisvolle puntjes zijn van Van Heerikhuizen, op diezelfde bladzijde 54.) Overal worden dan dode zusjes gezien en hij wijst ze ons aan van *Drogon* tot *De grauwe vogels.*

De moeite ze weer weg te sturen stuk voor stuk zal ik niet nemen. Zo sterven er in *De grauwe vogels* zes mensen, waaronder een klein meisje - dan wel geen zusje maar dochtertje, en bovendien al wat ouder dan driekwart jaar, maar dat is bijzaak evenzeer als de korte vermelding van dit sterfgeval in verhouding tot de dood van anderen.

Blijven over die passages waarin inderdaad gesproken wordt over een dood zusje, schuld en een elfjarige jongen. Die passages komen niet voor. Wel wijst Van Heerikhuizen ze aan, maar dat houdt geen steek.

Zo heeft grote indruk op hem gemaakt dat zowel in *Drogon* als in *De grauwe vogels*, ‘boeken waar een tijdsafstand van meer dan veertig jaar tussen ligt’ een dood zusje in voorkomt. ‘Het lijkt mij waarschijnlijk - zegt hij op p. 51 - dat Van Schendel op deze plaatsen van het gevoel uit spreekt dat hem zelf moet hebben bevangen toen het zusje dood was.’ Hij citeert de betreffende passages maar niet, anders zou het fictieve van zo'n opmerking wel al te scherp in het oog vallen. In *Drogon* raakt een al ouder meisje spelend onder een hooikar - invloed op het verhaal heeft dat niet anders dan dat het de verkeerde mening van het domme landvolk staaft dat die Drogon van duivels bezeten is. Het staat los van het eigenlijke motief van Drogon, de strijd tussen begeerte en berusting.

En waarom in het geval van *De grauwe vogels* de schuld aan de dood van een meisje - alweer geen zusje, en ook niet door een elfjarige jongen; maar dat deert niet - breed uit meten en die aan vijf anderen niet vermelden?

Maar eigenlijk is de fantasie van Van Heerikhuizen pas goed gaande gemaakt door de ontdekking van een aantal stukjes oud en half ge- en verscheurd papier. ‘In enkele gedichten uit het *Drogon*jaar (voor Van Heerikhuizen vervuld van schuldgevoelens over dat dode zusje) 1894 vallen ook al zinspelingen op het dode kind op; de duidelijkste is wel:

> ‘Droomen van mijn kinderjaren,
> Weenend verdwenen
> Als doode zusjes, doode liefjes
> Zieltjes naar den hemel...’

Die restjes van de jeugdige pogingen gedichten te maken zijn thans opgenomen in het achtste deel van het *Verzameld Werk* en dus kan iedereen die zinspelingen opzoeken. Ik voor mij moet bekennen ze niet gevonden te hebben. Ik ontdek maar één ‘lieftallig zusje, kindeke fijn!’ - op bladzijde 501 namelijk - maar merk bij beter lezen dat die nog niet dood is en bovendien een ander is want de opdracht luidt duidelijk genoeg: ‘Aan kleine Annie’.

Het aangehaalde versje is dus niet het ‘duidelijkste’ maar het enige. Goed giciteerd is het niet want de eerste regels werden, waarom?, weggelaten. - VIII, 498-

'O Zijn gestorvenen heengevaren
Voor wind en regen,
Droomen van mijn kinderjaren,' etc.

Het onderwerp van het versje, of fragmentje, is dus de heengevaren dromen van zijn kinderjaren. Beelden daarbij gebruikt, behalve wind en regen, zijn 'Als doode zusjes, doode liefjes'. Zijn liefjes zijn bekend en geen daarvan was toen al dood. Dood waren zijn zus en zijn halfzusje. Het tweede beeld is dus duidelijk irreëel, enkel larmoyant-romantisch.

Erg veel aanleiding om met zekerheid te stellen dat dit versje, of het ondergeschikte beeld, juist te betrekken op de dood van het wichtje negen jaren eerder, of de vermeend daardoor opgewekte schuldgevoelens, heb ik niet. Laat staan om hier bewijs - het duidelijkste bewijs - in te zien voor het schuld-aan-de-dood-van-het-zusje-initiatief.

We bleven wat langer bij deze kwestie stilstaan om aan te tonen dat de drie motieven, complexen of frustraties, het vader- het moeder- en vooral het dode-zusje-motief, ondanks het voortdurend voorkomen in schrijverijen over Arthur van Schendel noch in zijn leven noch, dus, in zijn werken voorkomt.

Het ware beter geweest werkelijke motieven nader te ontleden, zoals het hoofdmotief, verlangen en berusting. Of de merkwaardige wijze waarop het verlangen, de begeerte eerst heel duidelijk zinnelijk op de vrouw gericht, daarna anders wordt, de vrouwen worden 'Blanke gestalten' en tenslotte is de hartstocht totaal van karakter veranderd en verschijnt er die zo merkwaardige en uiterst belangrijke figuur van de oudere, wijzere vrouw op de achtergrond, een tante meest, die de hartstochten van de handelende hoofdfiguur begeleidt. De tante van de waterman, van de rijke man, van de mensenhater en van de melancholicus, de hoofdfiguur van de laatste, onvoltooid gebleven romans. De moeder van Merona, tante Jans, tante Agathe, tante Aletheia en tante Sibylle zijn heel wat belangrijker dan verzonnen schuldcomplexen wegens dode halfzusjes.

De beide eerste stukken van *Fratilamur* behandelden ervaringen, die van de Spaanse orgelman en die van de donkere trap in de nacht toen het sneeuwde die het kind wat leerden en positief waren. 'Ik was gelukkig' staat twee keer in dat eerste stuk, en besloten wordt het met 'het was een grote zomer'. En ook van de tweede ervaring zagen we dat erover gezegd werd: 'Ik voelde dat ik groter was en voor eeuwig bevrijd van een band.'

Pas met het derde stuk beginnen de ervaringen die diepe littekens achter lieten zowel in zijn verdere leven als in zijn werk. Derhalve begint dat met de zin 'Toen de hitte mij verblindde veranderde de wijsheid der jeugd in veel zotheid.' De wijsheid der jeugd is een terugverwijzing naar de ervaringen beschreven in de beide voorafgaande stukken. De hitte is, zoals verderop blijkt, die van de hartstocht van het begeren, de blindheid die van de liefde.

Omdat de beide stukken die thans volgen van buitengemeen belang zijn en bovendien zeker niet op het eerste gezicht te doorzien is het zaak heel nauwkeurig elke aanwijzing van de tekst te volgen. Zoals bij de voorafgaande beide stukjes gedaan willen we ook hier trachten eerst zekerheid over tijd en plaats te krijgen opdat de verdere gebeurtenissen in een vaststaande structuur gepast kunnen worden.

We zagen dat het eerste stuk speelde in Haarlem, augustus 1890. De zestienjarige leefde daar zonder zijn moeder en die vroegtijdige zelfstandigheid zou vanaf de gebeurtenissen in de volgende maand, september te Amsterdam, definitief zijn. - De opgave van het *Schrijversprentenboek*: december 1889, en die van Van Heerikhuizen p. 47; juli 1891 zijn allebei fout -. Het begin van zijn autobiografische schets is tevens het begin van zijn zelfstandig leven.

Daarna gleed op het eind van dat eerste stuk de tijd via een viertal steeds verder teruggaande herinneringsbeelden terug. Het tweede stuk knoopte aan bij het laatste herinneringsbeeld van het voorafgaande stuk en viel te situeren in maart 1885 te Amsterdam. Na de ervaring met de donkere trap en de sneeuw glijdt de tijd weer terug naar het punt dat we verlaten hadden. Achtereenvolgens staat er: ‘Later’, ‘Maar weer later’, ‘de eene een jaar na de andere’, ‘Eens’ en ‘kort daarna’. Het stukje

besluit dan met een aantal opmerkingen over het vele dat hij las en de negatieve uitwerking die dat ook op hem had.

Als het derde stukje dan begint met ook dat thema van het vele lezen en de negatieve gevolgen daarvan ligt het voor de hand dat we terug zijn gekomen, na het heen en weerom in de herinneringsgang van het voorafgaande, op het punt waar het eerste stukje eindigde, het vertrek eind augustus uit Haarlem.

En inderdaad, dit stukje - III, 340 onderaan - begint september 1890 te Amsterdam. Dat van het begin af aan aantonen is een moeilijke zaak, maar door vanaf het slot terug te rekenen krijgen we voldoende zekerheid. We worden geholpen door de ijzeren regelmaat waarmee Van Schendel in de tekst - en trouwens overal in zijn werk - de tijd aangeeft door de wisseling van de seizoenen. Bijna van bladzijde tot bladzijde verspringt dat: zomer, herfst, winter etc. En voorts worden we geholpen door de zekerheid, een van de weinige in die periode van vele jaren waarover ons nauwelijks iets bekend is, van het tweejarige verblijf op de amsterdamse toneelschool. De plotselinge vlucht uit de stad - III, 345 - na een langdurig verblijf daar, moet dus samenvallen met het opeens afbreken van zijn opleiding aan de toneelschool. Dat was in januari 1893. ‘Het was in het laatst van december’ - 345 - is dan december 1892, en vanaf daar kunnen we per seizoen terug tellen en komen dan bij het begin van het derde stukje weer uit, daar waar we ook verwacht hadden uit te zullen komen, in september 1890 te Amsterdam. De juistheid van deze tijd - en plaatsbepaling zal ook voortdurend blijken als we de tekst en de daarin vermelde gegevens nader bekijken. - De onjuistheid van Van Heerikhuizens dateringen, die alles twee en drie jaren later wil hebben, zal dan ook blijken -.

Vaak zijn in oude kronieken de eerste zin of zinnen als opschrift voor heel een kapittel gebruikt en zo doet Van Schendel ook. Ik neem die eerste zin dus als korte inhoud van wat er volgen zal: ‘Toen de hitte mij verblindde veranderde de wijsheid der jeugd in veel zotheid.’

Wij weten dat in die septembermaand waarin zijn zelfstandig leven begon een belangrijke gebeurtenis voorviel; op de avond van de dag dat zijn moeder hem verlaten had zag hij voor het eerst *Hamlet.* Dat is ook de eerste naam die we in onze tekst tegenkomen. Een poging om bij het toneelgezelschap van de gebroeders Van Lier aangenomen te worden mislukte. Wat voor los of vast werk hij wel had is ons onbekend evenals zijn preciese verblijfplaats - in de stad: Amsterdam -. Maar dat hij in die eenzame tijd veel las is bekend en wordt ook hier weer gezegd: ‘Ik las als een bezetene’.

Ook later, in de eerste alinea's van het opstel *Bij het uitpakken van de boeken*, vertelt hij nog over die grote gretigheid van het lezen in die tijd, en over wat hij las.

Dan schrijft hij zich in die jaren nogal bediend te hebben van ‘scherts en spot’. ‘Zij is een verdediging voor wie nog niet kan.’ Ook deze karaktertrek, die schijnbaar zo afwijkt van het uit latere tijden gekende beeld van de rustige, milde figuur braaf schrijvend te Sestri - een beeld dat er naast is -, wordt bevestigd door iemand die hem destijds kende - zie de herinnering van Truus Post in het boekje van 's-Gravesande p. 7.-

Bekend uit het voorafgaande zijn ook de karakteristieken, ‘Zonder gespeeld te hebben, rijk van verlangen, vol van geschiedenissen’ en ‘Wanneer ik vermoeid was van het zien naar beelden, mijn eigen of die van de boeken’.

De zelfkarakteristiek wordt besloten: ‘Er was veel dat verborgen moest blijven, helaas niet door mijn schuld alleen. Ik zag mijn belachelijkheid en de hardvochtigheid van anderen, ik leerde de eene eigenschap met de andere verwisselen.’ De precieze betekenis hiervan blijft onzeker maar het lijkt mij dat veel dat verborgen moest blijven

de voortdurende ruzies thuis, handgemeen met 'die man' en de armelijke omstandigheden waren. Voor die ruzies schaamde hij zich erg.

'De hardvochtigheid' van 'die man'? En de verwisseling van die beide eigenschappen, het zelf op een hardvochtige wijze anderen belachelijk maken, dat wordt verteld door die Truus Post:

> Wel herinner ik mij, dat ik een gewilde prooi was voor zijn onverzadiglijken plaagzucht. Multatuli en Louis Couperus, mijn twee meest vereerde en geliefde schrijvers, werden door hem van hun voetstuk gesleurd en de akeligste verhalen over 'misdaden' en gevoelloos privé leven in mijn omwillige oren geschreeuwd.

Na het portret waarvan verschillende trekken herkenbaar bleken, volgen een drietal ervaringen met meisjes, vrouwen, die tot een diepe crisis aanleiding geven. Niet alles van wat er volgt kan duidelijk gemaakt worden - hoewel het belang ervan onmiskenbaar is - en soms zal ons speuren doodlopen of zich tevreden moeten stellen met werkaantekeningen.

'Al dom van het leren, ontmoette ik de ogen van een meisje. Niet haar ogen het eerst, want zij sloot ze, maar haar open hand.'

Het meisje dat hier bedoeld wordt zal een zeer belangrijke rol in het leven van Arthur van Schendel spelen en tevens een aantal keren in het werk optreden. Haar naam komt in de tekst van *Fratilamur* niet voor, evenmin als die van de verlokster en de franse zangeres daarna. De naam van de verlokster wordt genoemd in het boekje van 's-Gravesande, zonder dat erbij gezegd wordt zij het is maar wel met een aantal onjuiste berichten over die periode. De naam van het hier bedoelde, eerst genoemde meisje is in heel de Van Schendel-literatuur niet te vinden. In de *Jeugdherinneringen* wordt echter gesproken over de familie C. en zijn verkeren met de dochter Maartje. Over die verhouding is verder in die *Jeugdherinneringen* niets opzienbarends te vinden. Bij de familie Van Schendel was bekend, en het werd bevestigd door namen geschreven op enkele bewaard gebleven foto's, dat C = Coorengel.

Die schaarse gegevens, daar moest ik het maar mee doen, en in mijn werkexemplaar van *Fratilamur* zette ik bij de bladzijden 341-343: Maartje Coorengel. Toch bleef de kwestie mij kwellen want in die tekst staan over haar een paar belanrijke mededelingen. 'Nadat zij ging verdwaalde ik. Deze domheid ontsloot het eerst een diepte van tranen. (...) De tranen van zeventien branden lang. Van haar is niets gebleven maar de vervoering en de wanhoop verlieten mij niet meer.'

Omdat de tekst van *Fratilamur* tot nu toe gebleken was niet fictief maar vol feitelijke autobiografische mededelingen te zijn, mocht ik aannemen ook hier niet met een wazig visioen maar met echt doorleefde ervaringen te doen te hebben. En omdat Van Schendel doorgaans nogal terughoudend is, en met name waar het zijn eigen leven betreft, terwijl hier zinnen staan als 'de vervoering en de wanhoop verlieten mij niet meer', mocht ik aannemen dat hiervoor verwezen werd naar heel diepgaande ervaringen, niet zo maar een vrolijk eerste liefdetje. En daarbij kwam nog dat we gemerkt hebben dat de beide eerste stukjes van de *Fratilamur* tekst gelukkige ervaringen beschreven terwijl bij deze figuur van Maartje Coorengel gezegd wordt 'Nadat zij ging verdwaalde ik. Deze domheid ontsloot het eerst een diepte van tranen'. Hier is dus het begin van de crises die in de openingszin van dit derde stukje al aangekondigd wordt en waarover verderop in de tekst de meest onthutsende zinnen te lezen vallen. Een zin bijvoorbeeld als er gebeurde 'zoveel, heftig, dom, slecht, wanhopig, misschien wel nabij waanzinnig tussen mij en anderen' - 334 -. Dat is een zin die voor Van Schendel, waarvan we zagen hoezeer hij zijn gevoelens beheerst, vrijwel uniek en daardoor des te veelzeggender.

Ik nam dit dus als aanduidingen dat deze Maartje Coorengel een heel wat belangrijker rol in het leven van Arthur van Schendel gespeeld heeft dan bekend was - maar zoals gezegd, er was niets bekend. Over enige rol in het werk kon ik alleen nog maar vermoedens koesteren - en deed dat ook.

Hoewel er in de *Jeugdherinneringen* over liefde niet gerept wordt en er over Maartje enkel staat ‘Het was een echte vriendschap’ komen we uit die tekst over de familie C(oorengel) wel iets te weten. Daar staat dat hij in het najaar van 1890 - maar data worden er bijna niet genoemd, en deze datering is dus van mij - Jacques C(oorengel) - in de tekst staan overal alleen maar initialen die ik vanaf nu voluit schrijf - weer ontmoet. Die ontmoeting valt dus na de terugkomst, begin september, in Amsterdam, d.w.z. in de nu besproken bladzijden van *Fratilamur.* Jacques was ongeveer een leeftijdgenoot en ze kenden elkaar van de Jongeheerenschool van mijnheer De Geus. Deze jongen nam hem mee naar zijn ouderlijk huis dat op een van de hoofdgrachten van Amsterdam was. De familie kwam, net zo als de Van Schendels, uit Indië waar de vader een hoge ambtenaar was geweest. Over die vader wordt niet gesproken. Wel wordt gezegd dat er veel kinderen in dat huis waren en dat hij er door de moeder gastvrij opgenomen werd - het is de periode dat zijn eigen moeder hem verlaten had. De omgang was niet zozeer met zijn leeftijdsgenoot Jacques als wel met diens veel oudere broer Ernst die bij een oom, een gepensioneerd resident, woonachtig in de Sarphatistraat, huisde. Eén van de zusters deed daar de huishouding. Met deze veel oudere Ernst Coorengel had de jonge Arthur veel gesprekken. Ze spraken over kunst, literatuur, muziek. Eén van de zusters van Ernst bracht hem in aanraking met het gezin P. (?); de vader van een stucadoors-patroon, drie dochters en de pleegzoon Carl Knauff, de melancholieke beeldhouwer uit Hamburg. Ook met die laatste was veel contact en werd veel gesproken.

Over Maartje wordt dan nog gezegd dat ze zong en al tweeëntwintig was. Over liefde tussen hen niets op het zinnetje na dat hij, Arthur, die winter vaker op het ijs van de Amstel gezien werd met een meisje aan de arm. Later wordt een ander, eene Jacques van der M(eer?), een commies bij de post die Van Schendel omstreeks die tijd voor het eerst een nummer van *De Nieuwe Gids* geeft, genoemd. Die is verliefd op Maartje wat niet wederkerig is. Buiten dit uit de *Jeugdherinneringen* is er niets dan de blote vermelding in een brief van 1 maart 1899 aan Willem Witsen dat hij vanuit Den Haag over enkele dagen naar Amsterdam zal gaan en dat Witsen dus zijn brieven maar moet sturen per adres ‘mevr. Coorengel 268 Ceintuurbaan’. ‘Van haar is niets gebleven’ stond in Fratilamur, en dat leek helaas inderdaad zo. Tot tussen oude foto's bij de familie Van Schendel een klein bruin fotootje, paspoortmodel, en een wat groter, mooier, fotootje op karton geplakt te voorschijn kwamen. Achterop het kleine en beschadigde fotootje stond met potlood: ‘Mevr. Boeken-Coorengel’. Boeken? Hein Boeken was de onafscheidelijke vriend van Willem Kloos. Van hem zijn nooit brieven uitgegeven, maar dit aanknopingspunt was toch voldoende om een lichtje op te laten gaan. Het lijvige boek met de *Liefdesbrieven* gewisseld tussen Willem Kloos en Jeanne Reyneke van Stuwe werd weer eens doorgebladerd - een register ontbreekt helaas -. En ja, daar meldt Kloos aan Jeanne op 11 juni '99 dat hij samen met Boeken eten gaat bij mevrouw Coorengel op de Ceintuurbaan. Geen wonder, want behalve Kloos was ook Boeken verloofd, en wel met Adriana Coorengel met wie hij in '99 zou trouwen. De tragiek van dat huwelijk is bekend, en wordt onder meer door Annie Salomons verhaald.

Dat is na Jacques, Ernst en Maartje een vierde lid van het gezin Coorengel. Deze ontdekking maakt ook iets anders wat duidelijker, namelijk de vroegste brief ons bewaard gebleven, van Hein Boeken aan Van Schendel. Dat zijn vier hartelijke kantjes gedateerd 29 december 1897. En eronder staat: ‘Een hartelijken zoen van *Dien* voor 't nieuwe jaar.’ Dat is een mate van hartelijkheid die we niet verwachtten, en van bij voorbeeld Jeanne Kloos of Betsy Witsen ook niet zien. Maar Dien blijkt dus een zus van Maartje Coorengel te zijn, haar moeder min of meer optredend als pleegmoeder voor Arthur en het gezin vaker als thuis.

Met deze gegevens is het mogelijk geworden in het archief op de Amsteldijk eens verder te zoeken. Al snel vond ik daar, in de opgaven uit het jaar 1884 het gezin Coorengel dat toen woonde Heerengracht 225, in onderhuur bij de huiseigenaar Franke. De vader werd inderdaad aangeduid als O. Ind. Ambtenaar en was reeds in juli '78 gestorven, hetgeen zijn afwezigheid in de *Jeugdherinneringen* verklaart. De moeder, Mathilda Coorengel - von Faber was in juli 1835 geboren te Batavia.

Er waren inderdaad veel kinderen, negen, die op steeds weer verschillende plaatsen in de archipel geboren waren. De jongen die met Arthur op de Jongeheerenschool gezeten had, Jacques, bleek twee jaren ouder en in november '71 geboren te Batavia. De aanzienlijk oudere broer, Ernst, was in oktober 1856 geboren en dus in die winter van '90 vierendertig terwijl Arthur zeventien zou worden. Dien, de latere mevrouw Boeken, bleek Adriana Lina Coorengel, geboren in '65. Maartje ontbrak.

Verder zoeken leverde twee Maria Coorengels op, één te oud en de ander buurvrouw nota bene van het echtpaar Versluys waar Van Schendel vaker over de vloer kwam. Maar deze dienstmaagd stond in generlei relatie met de Coorengels van de Herengracht en stierf bovendien al enkele jaren later. Dood spoor dus.

Terug naar de lijst van negen kinderen Coorengel. Maartje was in negentig tweeëntwintig en moest dus in ongeveer achtenzestig geboren zijn. Tussen Dien van '65 en een broertje van vijf jaren later stond enkel Geertruida, geboren 11-oct-'68. Opeens drong de fout tot mij door. Mijn moderne, luie, verstand had' gelezen als aanhalingstekens: Adriana Lina geb. 4-oct-'65, en daaronder Geertruida geb. 11-'=oct-'68. Ik had echter te lezen: Geertruida geb. 11-11-'68. Elf november is Sint Maarten; Geertruida is Maartje.

De gevonden gegevens kunnen we nu trachten te toetsen aan de tekst van *Fratilamur.* Daar wordt eerst gezegd: dat 'zij een vrouw werd' en 'ik was een kind'. Dat klopt; in die winter van '90-'91 was zij in november tweeëntwintig geworden en zou hij pas in maart zeventien zijn. Begrijpelijk is dan ook dat hij van Venus nog niet veel meer wist 'dan dat zij een verre godin was' en niet kon 'helpen dat het vuur in haar ontstak toen zij een vrouw werd.' 'De liefde kiest soms een domme jongen om een meisje blind te maken.'

Dan wordt er verteld over 'een vriend, die verliefd was (...) Het meisje wilde niet van hem weten, met mij zong zij des avonds haar liederen.' Dat is Jacques van der M(eer) met zijn door Maartje eerst afgewezen liefde. 'Met mij zong zij des avonds haar liederen' is een scène die ook in de *Jeugdherinneringen* vermeld wordt en bovendien blijkt Geertruida (Maartje) Coorengel in die jaren studente van het amsterdamse conservatorium te zijn geweest. Verdere gegevens daarover zijn niet te vinden vanwege de brand die het conservatorium-archief verwoest heeft. Wel is bekend dat bij haar opleiding tot zangeres daar het volgen van lessen in de voordrachtskunst op de toneelschool hoorden.

Dan wordt er nog gesproken over de jeugd van beiden, het wandelen en thuis brengen, en de relatie gekarakteriseerd door 'wier hand een zuster was van de mijne.' Omdat het gezin Coorengel min of meer pleeggezin voor de jonge Arthur was, is die aanduiding als zuster begrijpelijk.

Het zinnetje 'Misschien wist zij ook meer' blijft onduidelijk. De regels die dan volgen zijn onthullend. 'Het is lang geleden - als hij dit schrijft bijna veertig jaren - dat zij ging, toch zien wij elkander nog in de ogen, vriendin.' En daarna de verbijstering en het elkaar niet aan durven zien als er sprake is van een andere liefdesrelatie. Dan:

> Toen iemand mij vertellen wilde dat zij ziek geweest was of niet meer leefde, wat weet ik niet (sic!), heb ik mij snel omgekeerd. Daarom kon ik soms nog geloven dat zij leefde, maar ik durfde de zekerheid niet te

zoeken. Van haar liederen, die ik nog hoor, weet ik dat zij de eenige waarheid was in die tijd (...) Ik schreef gedichten en wanneer ik zat te

> luisteren naar het rythme zagen twee ogen mij aan waarin het vonkje van de hare blonk. Dit vonkje is altijd gebleven.

‘Nadat zij ging verdwaalde ik’.

Me dunkt, we zijn het volgende te weten gekomen. De gegevens die we vonden blijken te passen op de ongenoemde in *Fratilamur.* In september 1890, terug in Amsterdam, komt Arthur door een voormalig schoolkameraad in aanraking met het gezin Coorengel. Het gezin neemt hem liefdevol op en vooral de contacten met de veel oudere Ernst Coorengel zijn van belang. In die herfst ook begint de vriendschap tussen de zestienjarige jongen en het oudere meisje Maartje Coorengel. Die vriendschap zijnerzijds en liefde harerzijds duurt de lange winter van 1890-'91 en verloopt in '91. Hoewel de vriendschap/liefde niet duren kon bleef de spijt over het verloren gaan. Direkt daarna heel fel: ‘verbijsterd stond zij voor mij’, tot het geen weet willen hebben van ziekte of dood aan toe. En ook in 1927 als *Fratilamur* geschreven is hoort hij haar liederen nog en richt zich in de tekst - iets wat hij vrijwel nooit doet - direkt tot haar: ‘toch zien wij elkander nog in de ogen, vriendin.’

Die relatie met het wat oudere meisje hield hem toen af van het kwaad: ‘Zij hield mijn hand opdat ik niet dwalen zou’. Maar als ze weg is gaat het fout: ‘Nadat zij ging verdwaalde ik.’ En hoezeer hij verdwaalde wordt opeens onverwacht duidelijk gemaakt.

Eén heel jaar namelijk wordt overgeslagen in het verhaal. De verhouding met Maartje immers speelt in de herfst, winter en voorjaar van 1890 en '91. Daarna komen de verlokster en de franse zangeres die beide duidelijk in de tijd te bepalen zijn. Immers vanaf bladzijde 343 is de opeenvolging van de seizoenen in de tekst zonder onderbreking aanwijsbaar: ‘toen ik in het geluk der lente trad’, ‘Die zomer lachte ik luid’, ‘Die herfst snikte ik’, ‘Tussen het vallen van de bladeren en Kerstmis’, ‘Het was in het laatst van december’. Daar volgt de vlucht uit de stad die samenvalt met het verlaten van de toneelschool en onvermijdelijk gedateerd moet worden: januari 1893. Zodat de hier ongesomde tijdsaanduidingen allemaal in het jaar 1892 vallen. Heel de periode van lente '91 tot lente '92 wordt overgeslagen, dat is, heel zijn zeventiende jaar. En het wordt gezegd in de tekst ook - hoewel ook ik bij eerste kennismaking er over heen las -’: - p. 342 - ‘Hiervan moet ik niet spreken. Tranen van zeventien duren lang.’

Door het zorgvuldig lezen van de tekst van *Fratilamur* was ons al voldoende duidelijk geworden dat de figuur van Maartje er een is van dieper ingrijpende ervaring dan de kortheid van de verhouding en het nauwelijks vermelden, zouden laten vermoeden. Door de aanduidingen dat zolang zij zijn hand vasthield hij niet dwalen kon maar dat na haar weggaan hij verdwaalde en er ‘een diepte van tranen’ ontsloten werd en er gebeurde zo veel, heftig, dom, slecht, wanhopig, misschien wel nabij waanzinnig’; door die aanduidingen voorvoelden we al dat na het weggaan van Maartje iets ergs volgde. Hoe groot de slag wel geweest is wordt ons op een voor Van Schendel uiterst kenmerkende manier duidelijk gemaakt: door te zwijgen, te verzwijgen. Dit zwijgen na de slag kennen we reeds van hem. De manier om voortdurend heel precies de tijd aan te geven, maar altijd op een indirecte wijze wees ik ook al aan en bij de nadere analyse van *Een hollands drama* zullen we dat complementeren door de opmerking dat telkens als het schijnt dat de tijd heel direkt aangegeven wordt, dat altijd met een voetangeltje is dat pas bij oplettendheid bemerkt wordt. - zoals hier, zeventien jaar en lente: is niet de lente van '91 - En tenslotte zullen we bij die herlezing van *Een hollands drama* merken dat het verregaand een autobiografie van Arthur van Schendel is, en dat daar hij (Floris) ook één jaar weg

is, evenals Tamalone. De naam Maartje Coorengel is dus verbonden aan een verzwegen catastrofe. Kunnen we nog verder doordringen in deze geheimenissen van de jeugd van Van Schendel? Ik denk van wel, en op een manier die tevens het belang van deze ervaringen nog eens onderstreept. Namelijk door te zien hoe dit alles zijn sporen nagelaten heeft in het werk.

De vrouw immers waarvan in '27 gezegd wordt 'Het is lang geleden dat zij ging, toch zien wij elkander nog in de ogen, vriendin' en de ervaringen waarover gezegd werd 'de vervoering en de wanhoop verlieten mij niet meer': die vrouw, en die ervaringen zijn ook terug te vinden in het werk. Maar omdat de relatie tussen ervaringen en personen uit het leven van de schrijver enerzijds, en figuren of situaties in romans of verhalen een gecompliceerde en vaak verhulde is, zal dat in een apart hoofdstuk moeten gebeuren. Hier nemen we dus voorlopig afscheid van Maartje om hierna in *Een hollands drama* haar als Wijntje terug te vinden. En de op het verbreken van de relatie volgende catastrofe tevens.

Als afsluiting geef ik één enkele, voorlopige aanduiding over het voorkomen van Maartje in de rest van het werk; want ook elders dan als Wijntje is ze aanwezig.

De simpelste manier om dat op te sporen is te letten op de overeenkomst van naam. Ik ken maar één Maartje in het werk, en dat is Maartje Rijke in *De rijke man.* Bij het noemen van die naam valt meteen iets anders op: de overeenkomst tussen Maartje *Rijke* en de *rijke* man. - Wie zegt dat het toeval is heeft nog nooit goed gelet op de betekenisvolle manier waarop Van Schendel zijn namen kiest.-

Maar is er overeenkomst tussen Maartje Coorengel en Maartje Rijke, de rijke man en Arthur van Schendel? Dat laatste zeker. *De rijke man* is inderdaad het amsterdamse vervolg op het sterk autobiografisch *Een hollands drama* dat in Haarlem speelt. Tal van trekjes vallen op: zo werkt ook Engelbertus Kompaan als boekhouder bij een jeneverstokerij. En de meest beduidende overeenkomst tussen ervaringen uit het leven en beschrijvingen in het werk, wat betreft *De rijke man*, is die van Maartje Rijke met Maartje Coorengel. Ook indien we de overeenkomst niet in detail nagaan, maar alleen letten op het belangrijkste, valt ze al op. De verhouding, het samen wandelen over het ijs van de Amstel, was in de winter, de strenge winter, van 1890-'91. In diezelfde winter kwam de breuk met dan de 'diepte van tranen'. Die winter is ook in *De rijke man* een breekpunt. Het begin van hoofdstuk XI luidt: 'De strenge winter was vroeg begonnen, het was die winter toen de koning stierf en de Amstel bijna drie maanden besloten lag.' Daarvoor was er, met de altijd zingende Maartje, vrolijkheid in huis. Die winter sterft het dochtertje, Titia. De verhouding met Maartje bekoelt, - p. V, 264 - 'Dikwijls gaf hij geen antwoord wanneer Maartje hem iets vroeg' - V, 268 - 'En het viel Maartje op dat hij hoe langer hoe bedrukter werd.' En hierna volgen alle ongelukken die de rijke man overkomen.

De parallel is treffend genoeg om achterdocht te wekken: dacht hij bij het schrijven van *De rijke man* aan het verleden? Geeft hij zelf niet het antwoord al in de eerste zin waarin Maartje ons wordt voorgesteld. Ze komt in november. Eerst hoort hij over haar 'Je mag je op Maartje vertrouwen' - V, 207 - - *Fratilamur* III, 342 'ik de hare opdat zij vertrouwen kon' -. Dan hoort hij haar zelf 'Bij het ontwaken hoode hij in de kamer naast de zijne gezang van een diepe vrouwenstem.' Dat gezang zal hij blijven horen, het hoort bij Maartje: hij vond ze dikwijls in een kring hand in hand met Maartje, de oude deuntjes zingend'.

En dan ziet hij haar en staat er als eerste zin 'Maartje zelf deed hem denken aan een tijd van vroeger'.

- Let wel 'een tijd van vroeger', niet vaagweg 'aan vroeger tijden'.-

Henriëtte de Horst
'De vrouw wordt niet geboren, maar gemaakt'
Het feminisme in de romans van Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir.

Men kan Simone de Beauvoir beschouwen als de geestelijke moeder van de hedendaagse vrouwenbeweging. Als schrijfster van de eerste wetenschappelijke verhandeling over de positie van de vrouw, *De tweede sekse*, heeft ze de aanzet gegeven tot de tweede golf van het feminisme, waarmee we in de zestiger jaren geconfronteerd werden.

Simone de Beauvoir benadert het vrouwenvraagstuk vanuit de invalshoek van de filosofie. Als existentialiste is zij van mening dat de mens alleen door middel van zijn daden zich tot een vrij en mondig individu ontplooien kan.

In het verlengde van deze ethische stellingname ligt haar keuze voor het feminisme, aangezien deze beweging de bevrijding van de vrouw nastreeft.

Niet alleen filosofische, maar ook psychologische en sociale factoren liggen aan het vrouwenvraagstuk ten grondslag.

Om te zien in hoeverre Simone de Beauvoir haar ideeën over de positie van de vrouw in haar literaire oeuvre nader uitwerkt, probeer ik zoveel mogelijk het essay *De tweede sekse* (TS) te vergelijken met haar romans *Een wereld van mooie plaatjes* (WP), *Uitgenodigd* (U), en haar novelle *De gevoelige leeftijd* (GL).

In *De tweede sekse* wijdt Simone de Beauvoir zich eerst aan het onderzoek van biologische verschillen tussen man en vrouw. Deze verschillen blijken niet fundamenteel te zijn. Zo behoren bijvoorbeeld zowel mannelijke en vrouwelijke hormonen tot de chemische familie van de sterolen. Deze bepalen secundaire differentiaties van beide sekses. De voortplanting vergt bovendien een zekere activiteit van man èn vrouw. Verschillen tussen hen kunnen dus nooit de basis vormen van een systeem van absolute waarden en hoedanigheden, dat uit

fundamentele tegenstellingen is opgebouwd. De biologie is niet in staat enerzijds de activiteit en superioriteit van de man, en anderzijds de passiviteit en inferioriteit van de vrouw aan te tonen.

Ook de psychologie kent volgens Simone de Beauvoir aan de vrouw geen onveranderlijke, typisch vrouwelijke eigenschappen toe. Er bestaat geen 'vrouwelijk instinct.'

Het gedrag van de vrouw wordt niet door haar hormonen of hersenstructuur voorgeschreven.

De feiten, verkregen uit het onderzoek van interne factoren, zoals biologische en psychische geaardheid, tonen dus geen hiërarchie tussen beide sekses aan.

Aangezien de inferieure positie en de daarmee samenhangende onderdrukking van de vrouw niet vallen af te leiden uit *interne* factoren, komt Simone de Beauvoir ertoe omstandigheden, die *buiten* de vrouw gelegen zijn, hiervoor als oorzaak aan te wijzen. Ze is van mening dat sociaal-culturele factoren aan de onderdrukking van de vrouw ten grondslag liggen. De stelling die ze in *De tweede sekse* poneert is dan ook: 'Je komt niet ter wereld als vrouw, je wordt vrouw' (TS, II, p. 11). Om deze stelling kracht bij te zetten, voert ze argumenten aan die ze heeft ontleend aan de geschiedenis, de mythen en de concrete situatie van de vrouw.

De geschiedenis toont aan hoe de onderdrukking door de eeuwen heen gegroeid is. Het moederschap heeft steeds de ontplooiing van de vrouw tot een autonoom wezen afgeremd. Ze is de aangewezen persoon om kinderen te baren en, zoals de traditie wil, groot te brengen. Deze taken, die haar aan huis binden, hebben haar belet enige invloed op het wereldgebeuren uit te oefenen.

De man daarentegen heeft zich steeds kunnen richten op het leven buitenshuis. Eenmaal bewust van zijn kracht, groeit bij hem het besef van zijn individualiteit. Dit persoonlijk bewustzijn doet bij hem de behoefte aan bezit ontstaan. Hiermee kan hij zich als individu van anderen onderscheiden.

Met de opkomst van het grootgrondbezit wordt de vrouw in de westerse samenleving de speelbal van transacties die tussen mannen plaatsvinden. Als een stuk bezit wordt ze door haar vader uitgehuwelijkt. Omdat een echtelijke verbintenis de belofte inhoudt van eventueel nakomelingschap, ziet de man zijn toekomst veiliggesteld: zijn kinderen zullen hem op zijn oude dag onderhouden, en bij zijn dood zullen ze zijn bezittingen erven. Hij voert het feitelijke gezag over de kinderen. De vrouw staat in deze periode in hoog aanzien als moeder,

maar deze functie verleent haar geen enkel recht.

In deze samenlevingsvorm, gebaseerd op het patriarchaat, is in grote lijnen het traditionele rolpatroon tussen man en vrouw vastgelegd. Van nu af aan zijn mannen die enige makers van de geschiedenis. De aan huis en kinderen gebonden vrouwen komen er niet aan toe een rol in de geschiedenis te spelen. Van aangeboren inferioriteit is geen sprake, maar historische onbeduidendheid is een van de belangrijkste oorzaken van de inferieure positie van de vrouw.

Simone de Beauvoir constateert dat vrouwen nooit op zichzelf bestaan hebben, maar dat hun identiteit altijd van de man is afgeleid. Om zich te verzekeren van zijn superioriteit, heeft de man mythen over de vrouw in het leven geroepen, die haar in een kwaad daglicht stellen.

Sommige mythen hebben een religieuze achtergrond. Door de joods-christelijke traditie zijn ideeën, zoals ongelijkheid van de sekses en zondigheid van het lichaam, van de ene generatie op de andere doorgegeven. De vrouw is altijd voorgesteld als degene die de aandacht van de man naar het aardse - met name het lichamelijke - trekt.

De overbekende mythe van Adam en Eva toont de afhankelijkheid en de minderwaardigheid van de vrouw aan als een natuurlijk gegeven. Eva is uit de rib van haar man geschapen, waaruit volgt, dat zij als vrouw geen autonoom bestaan kan leiden. Omdat Eva bovendien verantwoordelijk gesteld wordt voor de zondeval, rust op haar de vloek van zwakte en verdorvenheid.

Een andere bijbelse mythe heeft Maria als hoofdpersoon, die zoals we weten, tegelijkertijd moeder en dienstmaagd is. Alleen als ze zich aan haar goddelijke zoon Jezus onderwerpt, kan ze haar ziel redden. Doordat deze mythe de dienstbare moederrol tot een eervolle taak verheft, zijn de mannen erin geslaagd hun heerschappij over de vrouwen aanvaardbaar te maken.

De mythe van de vrouwelijke passiviteit is ook gebaseerd op een beeld, dat het belang van de man dient; door de vrouw een passieve rol op te leggen, kan hij zich ten koste van haar verwezenlijken. Op het erotische, morele en intellectuele vlak vormt hij haar zoals hij wenst, om haar aan de buitenwereld te kunnen tonen alsof zij de belichaming is van zijn verdiensten. Volgens Simone de Beauvoir is de mode een duidelijke afspiegeling van deze mythe, aangezien een kleine groep (vaak mannelijke) ontwerpers hun ideaal van vrouwelijkheid aan vrouwen oplegt. Zodoende wordt de vrouw op dit terrein vaak als een object geëxploiteerd.

De mythe van de vrouwelijke ondoorgrondelijkheid onthult het duidelijkst de wijze waarop de verbeeldingskracht van de man de vrouw schept: op haar projecteert hij alles wat hij *hebben* wil, maar niet wat hijzelf *zijn* wil. Eenmaal tot passiviteit gedoemd, wordt de vrouw een willoze prooi van mythevorming. Alle tegenstrijdige voorstellingen rond haar persoon zijn mogelijk: ‘Zij is een idool, een dienares (...); zij is de prooi van de man, zijn ondergang; zij is alles wat hij niet is en wat hij hebben wil; zijn negatie en de grond van zijn bestaan...’ (TS, I, p. 186). In *Een wereld van mooie plaatjes* blijkt Laurence door haar minnaar Lucien ook gezien te worden als een ambivalente, ondoorgrondelijke vrouw. Hij zegt tegen haar: ‘Weet je, jij bent een huisvrouwtje dat niet zo gemakkelijk te begrijpen is. Soms ben je zo jong, zo blij, zo dichtbij, en soms ben je ook een verdomde, gehelmde Minerva’ (WP, p. 58).

De vraag is nu, hoe de vrouw, op het psychologische en sociale vlak, vanaf de kinderjaren tot de ouderdom geconditioneerd wordt.

Volgens Simone de Beauvoir brengt de traditionele opvoeding tussen jongen en meisje een verschil in gedrag tot stand.

Het jongetje wordt bijgebracht dat hij sterk en flink moet zijn, en dat hij zijn geslachtsdeel, symbool van mannelijkheid, moet zien als een wezenlijk onderdeel van zijn lichaam. Om de wereld te verkennen kan hij zijn lichaam in zijn geheel als instrument gebruiken. In een vechtpartij met andere jongens kan hij zijn kracht ontdekken, en wordt hij zich van zijn individualiteit bewust. De jongen kan zich dus op deze manier verwerkelijken.

Het meisje daarentegen krijgt volop de warmte van haar omgeving:

> ... het mag aan moeders schort blijven hangen, vader neemt het op zijn schoot en streelt haar haren; ze wordt getooid in luchtige jurkjes en men toont zich inschikkelijk tegenover haar grillen en tranen; haar kapsel wordt zorgvuldig verzorgd en men vermaakt zich met haar maniertjes en koketterie; lichamelijk contact en toegeeflijke blikken beschermen haar tegen eenzaamheid en angst (TS, II, p. 13).

Men belet het meisje haar lichaam, met name haar geslachtsdelen, te verkennen. Hiervoor krijgt ze een pop in de plaats, waarmee ze zich kan gaan identificeren. Zo leert ze zich te gedragen als passief object, dat anderen behagen moet. Door af te zien van haar existentiële vrijheid als mens, vervreemdt ze van zichzelf.

Ook Laurence blijkt door de opvoeding, die ze van haar moeder Dominique gekregen heeft, van zichzelf vervreemd te zijn geraakt:

> Ze is zelf altijd een plaatje geweest. Daar heeft Dominique wel voor gezorgd. Ze werd in haar jeugd gefascineerd door alle beelden die sterk afweken van haar eigen leven waarin ze steeds het mikpunt was, zodat ze haar intelligentie en haar enorme energie geheel had ingezet om die kloof te overbruggen (Jij weet niet wat het is om met gaten in je schoenen te lopen en dwars door je sokken heen te voelen dat je in een fluim getrapt bent. Jij weet niet wat het is om uit de hoogte behandeld te worden door vriendinnetjes met schone haren die elkaar met de elleboog aanstoten. Nee, je gaat niet de deur uit met die vlek op je jurk, ga je omkleden). Onberispelijk meisje, vlekkeloze puber, volmaakte jonge vrouw (WP, p. 21).

Het contact dat het meisje met haar moeder onderhoudt, is gecompliceerd. Eerst probeert ze haar te imiteren, door bijvoorbeeld haar te helpen in het huishouden en door zich op te maken. Zo wordt ze langzaam maar zeker in de vrouwenrol ingewijd:

> Het meisje constateert alleen maar dat de zorg voor de kinderen aan de moeder toevalt, dat wordt haar geleerd; de verhalen die ze hoort, de boeken die ze leest, heel haar beperkte ervaring bevestigt haar dat. Zij wordt aangemoedigd zich te laten bekoren door die toekomstige rijkdom; ze krijgt poppen opdat dit alles nu al, vooraf dus, een tastbare vorm krijgt. Haar 'roeping' wordt haar bazig en heerszuchtig opgedrongen (TS, II, p. 25).

Langzamerhand echter verliest de moeder haar prestige. Hoe langer hoe meer gaat het meisje haar zien als een passief slachtoffer, op wie ze zo min mogelijk wil lijken. Ze gaat zich daarom meer op haar vader richten. Omdat ze weet dat hij buitenshuis werkt en ze zijn werkzaamheden totaal niet beoordelen kan, is haar vader een mysterieus persoon voor haar. Zo komt het meisje ertoe hem te idealiseren. Bij het groter worden merkt ze dat mannen niet alleen thuis, maar ook in de maatschappij het voor het zeggen hebben, en dat ze zich dus voor belangrijke zaken tot hèm moet richten. Daarom schrijft Simone de Beauvoir de fixatie van het meisje op haar vader, het Electracomplex, niet toe aan sexuele, maar aan sociaal-culturele

behoeften. Ook Laurence blijkt, van haar meisjestijd af, haar vader om zijn culturele kennis te idealiseren. Omdat hij meer van kunst afweet dan zijzelf, hoopt ze veel van hem op te steken tijdens hun vakantie in Griekenland: ‘Ik kan het geheim ontdekken dat hem zo anders maakt dan anderen en dan mezelf, dat hem in staat stelt die liefde op te wekken, die ik alleen maar voor hem voel’ (WP, p. 147). ‘Op de terugweg zei ik tegen papa: “ik

benijd je." "Waarom?" "Die dingen betekenen zoveel voor jou." "Voor jou dan niet?" Hij maakte een teleurgestelde indruk en dus zei ik vlug: "Voor mij ook. Maar ik begrijp ze minder goed. Ik heb jou ontwikkeling niet".' (WP, p. 155).

Het blijkt dus dat het kind, of het nu een jongen of een meisje is, méér van zijn ouders erft dan de helft van hun lichaamscellen; het erft ook hun concrete leefsituatie.

De opvoeding, die op de normen van de maatschappij inspeelt, remt het meisje af in haar psychologische en sociale ontwikkeling: '... dat overkomt het meisje als zij de wereld leert kennen en zichzelf daarin als vrouw gaat zien. De kring waartoe zij behoort is aan alle kanten afgesloten, is begrensd en wordt beheerst door de mannelijke wereld' (TS, II, p. 40).

Als regel vindt de vrouw haar bestemming in het huwelijk. Hoewel de waarde hiervan hoe langer hoe meer afneemt, constateert Simone de Beauvoir dat de status van de vrouw nog steeds aan het huwelijk ontleend wordt: 'Voor jonge meisjes is het huwelijk de enige mogelijkheid te worden opgenomen in de gemeenschap en als zij "blijven zitten" zijn zij, maatschappelijk gezien, onbruikbaar en nutteloos' (TS, II, p. 175). Ook Dominique, een werkende vrouw, beschouwt zichzelf als mislukt, omdat ze van haar man gescheiden is. Wanneer bovendien haar relatie met haar vriend Gilbert verbroken wordt, heeft ze het volgende gesprek met haar dochter Laurence: 'In sociale zin is een vrouw niets zonder man.' 'Maar jij niet, kom nou. Jij hebt een naam. Jij bent iemand.' Dominique schudt het hoofd: 'Zelfs met een naam is een vrouw zonder man een halve mislukking, een stuk wrakhout...' (WP, p. 137-138).

De vrouw die, geconditioneerd door de traditie, haar toevlucht tot het huwelijk neemt, ziet af van haar persoonlijke keuzevrijheid. Ook Laurence realiseert zich dat ze nooit zelf haar lot in handen genomen heeft: 'Ik ben altijd keurig op de rails gebleven. Ik heb nooit zelf een beslissing genomen: zelfs niet over mijn huwelijk...' (WP. p. 115).

De voornaamste taken van de getrouwde vrouw zijn het baren van kinderen en het huishouden. Het kinderen ter wereld brengen leidt niet tot een directe zelfbevestiging. Wanneer de vrouw alleen hierin een rechtvaardiging van haar bestaan probeert te vinden, loopt ze vaak psychische frustraties op. De huishoudelijke taak bestaat uit regelmatig terugkerende werkzaamheden, die nooit tot definitieve resultaten leiden. Daarom heeft de vrouw vaak weinig voldoening in het huishoudelijk werk, en krijgt zodoende ook op het maatschappelijke vlak een gevoel van onbehagen. Aan huis gebonden, ziet ze geen kans zichzelf te ontplooien. Haar man en kinderen daarentegen kunnen zich waarmaken door een plaats in de maatschappij te veroveren: 'De vrouw poogt een wereld te scheppen die permanent en continu is. Man en kinderen willen boven die situatie uit die zij geschapen heeft en die voor hen niet anders dan een gegeven is' (TS, II, p. 219). Ook Laurence beseft dat haar mogelijkheden begrensd zijn sinds haar huwelijk met Jean-Charles: 'Ik had het gevoel dat ik geen toekomst meer had: Jean-Charles en de kinderen hadden er een, ik niet' (WP, p. 42).

Omdat de gemiddelde vrouw minder opleiding genoten heeft dan de man, heeft ze over het algemeen te kampen met een minderwaardigheidscomplex. De opvoeding die ze in haar jeugd gehad heeft, stuurde namelijk meer aan op het huwelijk dan op een actieve deelname in het arbeidsproces. Ze beheerst daarom zelden de redenatie-techniek die mannen zich in het maatschappelijk leven eigengemaakt hebben. Ook lukt het haar niet de culturele kennis in haar leven te integreren. De intellectuele achterstand van vrouwen is niet te wijten aan een gebrek aan intelligentie, maar aan een gebrek aan ervaring:

> En dat is nu net wat veel jonge meisjes ontbreekt: zelfs als ze belezen zijn, lezingen hebben aangehoord en allerlei nuttige kunsten bedreven hebben, dan nog vormt hun min of meer opeengehoopte kennis nog geen ontwikkeling. Niet door een hersengebrek kunnen zij slecht redeneren, maar omdat de praktijk hen daartoe niet gedwongen heeft (...) Daarom krijgt een man - zelfs de meest middelmatige - zo makkelijk vat op hen; hij weet te bewijzen dat hij gelijk heeft, zelfs als hij ongelijk heeft (TS, II, p. 231-232).

Laurence vertoont eveneens de neiging blindelings te vertrouwen op de grotere kennis van haar echtgenoot: ‘Daartoe moet ik mezelf eerst goed informeren. Jean-Charles verwijt me dat ik me niet interesseer voor mijn tijd; ik zal hem vragen me wat boeken op te geven en mezelf verplichten ze te lezen’ (WP p. 56). Ook wat de logische argumentatie betreft, acht Laurence zich minder bedreven dan haar man. Daarom zegt ze tegen haar dochtertje Catherine: ‘Vanavond zal papa je alles uitleggen,’ daarmee had Laurence het gesprek besloten (...). En hij kan beter dan ik bevredigende argumenten vinden, had ze gedacht’ (WP p. 29).

Simone de Beauvoir is van mening dat man en vrouw hun sexualiteit op verschillende wijze beleven. Voor de man heeft de geslachtsdaad nooit consequenties. Dit is niet het geval met de vrouw: in sexuele omgang schuilt voor haar het gevaar van zwangerschap. Het is mogelijk dat angst hiervoor haar lichamelijke bevrediging bemoeilijkt. Bovendien dreigt sexualiteit in een vaste relatie vaak in een sleur te ontaarden. De spontaniteit in de liefde gaat verloren. Het huwelijk is niet meer dan een contract, waarin wederzijdse rechten en plichten vastgelegd zijn: ‘De man verkilt vaak bij de gedachte dat hij een plicht volvoert en de vrouw voelt zich beschaamd als ze het gevoel heeft overgeleverd te zijn aan iemand die een recht over haar uitoefent’ (TS, II, p. 200). Daarom wijst Simone de Beauvoir het principe van het huwelijk af. Dat liefde mechanisch en eentonig wordt op den duur, wordt ook bevestigd door Laurence, als ze de balans opmaakt van haar tienjarige huwelijk: ‘... een volmaakte lichamelijke verstandhouding. Ja, maar wel een die de kleur van het leven niet verandert. De liefde is ook glad, hygiënisch, routineus’ (WP, p. 26). Ook drijft de alledaagse sleur de partners hoe langer hoe verder uit elkaar. Laurence doet dezelfde ontdekking: ‘De werkelijke reden, de enige, is dat vrijen stomvervelend wordt als je niet meer van iemand houdt. Al die verloren tijd... Ze zwijgen, zoals ze al zo vaak samen gezwegen hebben; maar voelt hij dat het niet dezelfde stilte is?’ (WP p. 106).

Sommige getrouwde vrouwen menen in overspel hun verloren vrijheid terug te vinden. De minnaar heeft bepaalde winstpunten ten opzichte van de echtgenoot:

> Hij heeft ook het voordeel dat hij zijn verleidelijkheid en prestige niet verslijt in de wrijvingen van het leven van alledag. Hij blijft op een afstand, hij blijft een ander. Zo heeft de vrouw bij hun ontmoetingen de indruk uit zichzelf te stappen, toegang te hebben tot nieuwe rijkdommen; zij voelt zich een ander (TS, II, p. 331).

Laurence komt, wat betreft haar relatie met haar vriend Lucien, tot dezelfde constatering: ‘... bij hem rust ze uit van Jean-Charles; zo anders: water en vuur (...). En als hij naar haar kijkt, voelt ze zich meer waard. Meer waard: ze laat zich inpakken, zij ook. Je denkt dat je gehecht bent aan een man: in feite ben je gehecht aan een bepaald idee over jezelf, aan een illusie van vrijheid...’ (WP p. 32).

Voor de frustraties die de vrouw mogelijkerwijs in haar huwelijk ondervindt, zoekt ze soms een tegenwicht in het contact met haar kinderen. Zo kan ze bijvoorbeeld een uitzonderlijk grote toewijding ten opzichte van haar kind aan de dag leggen. Om haar gevoel van onbeduidendheid te compenseren, beeldt ze zich in dit geval

in onmisbaar voor hem te zijn. Een andere houding kenmerkt zich door de drang het kind te overheersen; het geeft de moeder namelijk voldoening op hem hetzelfde gezag uit te oefenen als haar man over haar pleegt te hebben. Onder het voorwendsel het kind te willen vormen, meet ze zich daarom een tyrannieke houding aan. Terwijl de moeder haar dochter vaak als lotgenote beschouwt, heeft ze voor haar zoon over het algemeen een grote bewondering: hij is haar

held. De taak die de zoon op aarde te volbrengen heeft is volgens Simone de Beauvoir 'het bestaan van de moeder te rechtvaardigen door zich, ten bate van hen beiden, meester te maken van de waarden die zijzelf waardeert. De moeder eist dat de plannen van het godkind overeenkomen met haar eigen ideaal en dat het slagen ervan verzekerd is' (TS, II, p. 367). In *De gevoelige leeftijd* denkt Monique eveneens onmisbaar te zijn voor haar zoon Philippe. Zij heeft hem gevormd, en daarom beschouwt ze hem als persoonlijk eigendom. Als Philippe met Irène trouwt, is ze bang hem te verliezen:

> Wat heb ik me ingebeeld? Omdat hij lastig was, heb ik gedacht dat ik onmisbaar was. Omdat hij zich gemakkelijk laat beïnvloeden, heb ik geloofd dat ik hem naar mijn beeld geschapen had. Als ik hem dit jaar met Irène of bij zijn schoonfamilie zag, zo anders dan hij bij mij is, dacht ik dat het een spelletje voor hem was: zijn ware wezen berustte bij mij. En nu verkiest hij zich van mij te verwijderen, te breken met onze medeplichtigheden, het leven af te wijzen, dat ik met zoveel inspanning voor hem heb opgebouwd. Hij zal een vreemde worden (GL p. 27-28).

Vooral in het leven van de vrouw is de ouderdom een heel belangrijke levensfase. Voor zover ze niet haar evenwicht heeft kunnen vinden tijdens de vruchtbaarheidsperiode, maakt de vrouw in de overgang een crisis door. Het plotselinge verlies van haar vrouwelijkheid gaat gepaard met stoornissen, die eerder van psychische dan van organische aard zijn. De angst om nutteloos te worden achtervolgt haar:

> Terwijl de man geleidelijk aan veroudert wordt de vrouw plotseling haar vrouwelijkheid ontnomen. Zij is nog jong als ze haar erotische aantrekkingskracht verliest en haar vruchtbaarheid waaruit zij, in de ogen van de maatschappij en in haar eigen ogen, de rechtvaardiging van haar bestaan en haar kansen op geluk putte. Van iedere toekomst beroofd heeft zij nog ongeveer de helft van haar volwassen leven te leven (TS, II, p. 357).

De vrouw van middelbare leeftijd, die bang is om niet meer te kunnen behagen, wordt geobsedeerd door haar lichamelijke aftakeling. In *De gevoelige leeftijd* beseft Monique ook dat ze plotseling ouder wordt, wat haar erg verontrust: 'In de oceaan van de tijd stond ik als een rots, waar steeds nieuwe golven tegenaan sloegen en die niet van zijn plaats kwam, er niet onder leed. En eensklaps neemt de vloed me op en zal me met zich meedragen, totdat ik strand op de dood. Het is tragisch, zoals mijn leven opschiet' (GL p. 59).

Door middel van plastisch-chirurgische ingrepen of make-up probeert de vrouw, die steeds lichamelijke aantrekkingskracht als haar hoogste goed gezien heeft, haar lichamelijk verval te maskeren. In *Uitgenodigd* observeert François tijdens een officiële gelegenheid een groep actrices van middelbare leeftijd, die met behulp van make-up hun jeugd angstvallig proberen vast te houden:

> Hun figuur was jeugdig (...) maar die jeugd had niet de frisheid van levende dingen, het was een gebalsemde jeugd; geen rimpel, geen kraaiepoot was te zien op de goed gemasseerde gelaatshuid (...). Het werd ouder eronder; het kon nog lange tijd ouder worden zonder dat het goed opgewreven pantser barstte en dan, op een dag, in één slag, zou die

> glanzende schelp ineenkrimpen tot vloeipapier en tot stof uiteenvallen; dan zou je een volkomen oude vrouw zien (U p. 131).

De ouder wordende vrouw heeft soms een gevoel van depersonalisatie. Aan de ene kant klampt ze zich vast aan de vrouw, die ze zich inbeeldt te zijn. Aan de andere kant is ze zich bewust van de nuchtere feiten: onbarmhartig kaatst de spiegel het beeld terug van een oude vrouw. Het lukt haar niet beide beelden met elkaar in overeenstemming te brengen. Ze weigert de waarheid omtrent haar persoon te aanvaarden en neemt tenslotte haar toevlucht tot haar ideaalbeeld: 'De vrouw vertrouwt eerder op die innerlijke evidentie dan op die vreemde wereld waarin de tijd achterstevoren voortschrijdt en haar evenbeeld niet op haar lijkt...' (TS, II, p. 362). In *Een wereld van mooie plaatjes* blijkt Dominique eveneens te kampen te hebben met een gevoel van depersonalisatie:

> Het volmaakte, het ideale beeld van een vrouw die op de juiste wijze ouder wordt. Die ouder wordt. Maar dat beeld wijst Dominique nu juist af. Voor de eerste keer in haar leven wankelt ze. Ziekte, tegenslagen, ze heeft alles geïncasseerd. En opeens is er toch paniek in haar ogen: 'Ik kan maar niet geloven dat ik ooit zeventig jaar zal zijn (WP p. 15-16).

Zodra de vrouw het ouderworden accepteert, verandert voor haar de situatie:

> Nu wordt zij een heel ander wezen: een geslachtsloos maar voltooid wezen: een vrouw op leeftijd. Men mag aannemen dat de crisis van 'de gevaarlijke leeftijd' dan voorbij is. Maar daaruit mag men niet concluderen dat het leven haar voortaan makkelijk zal vallen. Als ze het besluit heeft genomen de strijd tegen het noodlot van de tijd te staken begint er voor haar een andere strijd: zij moet haar plaats op aarde vasthouden (TS, II, p. 365).

Vaak schaart de bejaarde vrouw zich weer aan de zijde van haar man, met wie ze op basis van kameraadschap haar verdere leven doorbrengt. Dit is ook het geval met Dominique. Na de breuk met Gilbert gaat ze naar haar echtgenoot terug. Laurence overdenkt uitvoerig deze gang van zaken:

> Zekerheid, achtenswaardigheid: dat waren haar voornaamste behoeften. Nieuwe verhoudingen zouden haar op het plan brengen van een gretige vrouw; en een echtgenoot vind je niet zo gemakkelijk. Opeens zag ik het type dat ze voor zichzelf aan het opbouwen was: een geslaagde vrouw, een vrouw met succes, die voor zichzelf afstand genomen heeft van lichtzinnigheden, en in ruil daarvoor de voorkeur geeft aan heimelijker, moeilijker, intiemer genoegens (WP p. 171-172).

Simone de Beauvoir heeft laten zien dat de vrouw, die haar levensbestemming alleen in huwelijk en moederschap vervuld ziet, zich moeilijk ontplooien kan tot een autonoom wezen. Ze heeft een van anderen afgeleide identiteit; zonder man en kinderen wordt ze tot niets teruggebracht.

Aangezien de onderdrukking van de vrouw uitsluitend door sociaal-culturele factoren bepaald is, kan de bevrijding slechts een feit worden, als de vrouw zich gaat engageren op economisch, politiek, maatschappelijk en cultureel gebied. In dit kader past haar deelname aan het arbeidsproces; economische onafhankelijkheid is namelijk een allereerste vereiste voor haar totale bevrijding: '... alleen haar werk kan haar concrete vrijheid garanderen. Zodra zij niet langer een parasiet is, stort het stelsel dat op haar afhankelijkheid gebouwd is, in. Dan is er tussen haar en de wereld niet langer een mannelijke middelaar nodig' (TS, II, p. 467).

Helaas heeft het werken buitenshuis nog nauwelijks fundamentele veranderingen gebracht in de positie van de vrouw. De huidige samenleving, die nog min of meer traditionele normen hanteert, biedt de vrouw nog weinig promotiekansen. Politieke en maatschappelijke rechten zijn te abstract om op doeltreffende wijze de onderdrukking van de vrouw teniet te doen.

Een andere remmende factor is de traditionele opvoeding. Zolang het meisje bijgebracht wordt dat ze proberen moet in de smaak te vallen, zal ze, als ze volwassen geworden is, haar waarde blijven ontlenen aan de mening die anderen over haar hebben. Voor haar wordt het werk dan geen doel op zich, maar veeleer een middel om van anderen respect af te dwingen. Economische zelfstandigheid, die de vrouw in het werk bereikt, blijkt zodoende ontoereikend te zijn om haar psychologische onafhankelijkheid te bewerkstelligen:

Van de successen in haar beroep maakt zij verdiensten

> waarmee ze haar image verrijkt; zij heeft behoefte aan een blik van bovenaf die haar waarde openbaart en wettig erkent. Zelfs wanneer zij streng is ten opzichte van de mannen die ze dagelijks op hun waarde beoordelen kan, vereert zij toch de Man en zij is, als ze hem ontmoet, bereid om op haar knieën te vallen. Zich laten rechtvaardigen door een god is veel eenvoudiger dan zich te rechtvaardigen door eigen moeite en inspanning (TS, II, p. 482).

Ook Dominique ziet pas haar bestaan gerechtvaardigd met een man naast zich. Alleen zijn blik van goedkeuring kan haar werk de zegen geven. Na de breuk met Gilbert heeft Laurence het volgende gesprek met haar:

> Laten we het niet over rechtvaardigheid hebben. Luister: jij hebt het helemaal op eigen kracht gemaakt en dat is prachtig. Jij hebt niemand nodig. Dat bewijst je kracht. Laat ze dan zien dat je sterk bent en dat Gilbert je geen moer kan schelen...' 'Dus jij vindt het prachtig als iemand het helemaal op eigen kracht maakt! Je weet niet wat dat is. Wat je daarvoor moet doen en verdragen, vooral als je een vrouw bent. Mijn leven lang ben ik vernederd. Bij Gilbert...' Dominiques stem breekt: 'Bij Gilbert voelde ik me beschermd; gerust; eindelijk gerust na zoveel jaren... (WP p. 111).

De vrouw die carrière wil maken, beseft dat ze haar weg moet zien te vinden in een mannenmaatschappij. Onbekendheid met de door mannen opgebouwde wereld maakt haar onzeker, waardoor ze krampachtig gaat proberen zich waar te maken: 'Dat is de grote fout die dat gebrek aan zelfverzekerdheid met zich meebrengt: het subject kan zichzelf niet vergeten. Het richt zich niet zomaar op een doel, het tracht bewijzen te leveren van de waarde die ervan wordt geëist (...). Zij poogt "een carrière op te bouwen"' (TS, II, p. 448). Ook Dominique vecht krampachtig voor haar carrière: '... en ze heeft haar succes met haar eigen handen bevochten, werkend als een paard en iedereen die haar in de weg stond vertrappend' (WP p. 8-9). Een ander struikelblok voor het zelfstandigheidsstreven is het feit dat de vrouw vaak haar energie verdelen moet over gezin en werk. Dit brengt voor haar onvrede en spanningen met zich mee: 'Zij leeft tegelijkertijd als een man en als een vrouw. Daardoor verveelvoudigt zij haar taken en lasten' (TS, II, p. 471). Laurence, die op een reclamebureau werkt, realiseert zich ook dat ze moeite heeft haar beroep te combineren met de rol van huisvrouw en moeder. 'Een voorbeeld van de verscheurde positie van de werkende vrouw,' zegt ze met ironie tegen zichzelf (...). Thuis zoekt ze naar slagzinnen. Op haar werk denkt ze aan Catherine' (WP p. 27-28).

Beeldvorming is in de romans van Simone de Beauvoir een belangrijk leitmotiv. Het is de vraag in hoeverre deze valt te beschouwen als een afspiegeling van het bewustwordingsproces. Dat het literaire werk van Simone de Beauvoir in het teken van bewustwording staat, hangt nauw samen met de filosofie die de schrijfster aanhangt. Het existentialisme gaat ervan uit dat de mens 'néant' is, en dat hij gedoemd is om vrij te zijn. Er zijn geen vastliggende normen. Het individu moet zelf zijn normen bepalen. De mens, die bewust is van zijn fundamentele vrijheid, doet keuzes op grond waarvan hij zichzelf in het leven verwezenlijken kan. Zelfverwerkelijking komt alleen tot stand door zijn daden, met behulp waarvan hij aan zijn bestaan zin geeft. Met het oog op een te nemen beslissing is de vrije mens genoodzaakt zichzelf doorlopend te ondervragen. Bij het doen van een keuze moet

hij ook zijn concrete situatie in ogenschouw nemen. Al naar gelang deze situatie verandert, wijzigt hij zijn stellingname. De mens is dus niet alleen vrij, maar ook veranderlijk en dus betrekkelijk. Zijn daden, de woorden die hij uitspreekt en zijn zelfbeeld hebben voor hem een betrekkelijke waarde, want deze zijn immers situatiegebonden. Zelfkennis brengt hem ertoe zijn medemens ook als veranderlijk te ervaren. De waarde van het gedrag, de woorden en het beeld van de ander is dus voor hem ook relatief.

Als de mens zich niet bewust is van de mogelijkheid tot zelfverwezenlijking, is hij tot passiviteit gedoemd. Tengevolge van zijn gebrek aan zelfbewustzijn, is hij bovendien niet bij machte zich als betrekkelijk te ervaren. Deze afwezigheid van zelfkennis leidt van de weeromstuit tot een foutieve interpretatie van de indrukken die hij van de buitenwereld opdoet. Daar hij zich niet van zijn eigen kracht bewust is, kent hij macht toe aan anderen. Het beeld dat hij van hen vormt, de woorden die hij zijn medemensen hoort spreken, hebben voor hem een absolute waarde. De ander gaat voor hem dus functioneren als autoriteit, en belichaamt zodoende de zekerheid waarnaar de machteloze mens op zoek is.

Volgens Simone de Beauvoir heeft de vrouw tengevolge van haar onderdrukking door de eeuwen heen deze passieve, inauthentieke houding aangenomen:

> En in het koninkrijk der mannen *doet* zij niets en onderscheidt haar denken, dat in geen enkel plan of project uitmondt, zich niet van een droom. Door gebrek aan effectief werk krijgt zij geen gevoel voor realiteit en waarheid. Zij heeft alleen met woorden en beelden te maken (TS, II, p. 380).

De man verhoudt zich dus tot de vrouw als de machtige tot de machteloze. Deze verhouding komt ook in de romans aan de orde, waarin het belangrijkste personage, altijd een vrouw, haar bestaan aanvankelijk rechtvaardigt op grond van een ander, een man, die ze als autoriteit ervaart. De vrouw kent een absolute waarde toe aan wat de man zegt. Blindelings vertrouwt ze bijvoorbeeld op de woorden ‘liefde’ en ‘trouw’ die hij jegens haar in de mond neemt. In *Uitgenodigd* verzekert Pierre zijn vriendin Françoise van de hechtheid van hun relatie. In zijn woorden stelt Françoise een rotsvast vertrouwen. Daarom ontleent ze aan Pierre haar zekerheid: ‘“Je kunt het niet hebben over trouw, of over trouw tussen ons,” zei Pierre. Hij trok Françoise naar zich toe. “Jij en ik zijn helemaal één; het is een feit, weet je, dat je geen definitie van één van ons afzonderlijk kunt maken.” “Dat komt door jou,” zei Françoise’ (U p. 22). De vrouw heeft ook de neiging om haar waarde te ontlenen aan het beeld dat de man, die van haar houdt, van haar gevormd heeft. In *Een wereld van mooie plaatjes* ziet Laurence zichzelf graag, zoals Lucien haar ziet: ‘Ze werpt een blik op zichzelf in de spiegel. Een knappe vrouw, redelijk blij, een beetje wispelturig, een beetje mysterieus, zo ziet Lucien me. Dat vond ik leuk’ (WP p. 105). De vrouw beschouwt het beeld dat zij op haar beurt heeft opgebouwd van de man die ze liefheeft, ook als een onveranderlijk, gegeven. In *Een wereld van mooie plaatjes* koestert Laurence een grote bewondering voor haar vader, die helemaal lijkt te beantwoorden aan een ideaalbeeld dat ze van mannen heeft:

> Ze kijkt naar haar vader: kon ze zich maar zoals hij aan haar gedachten overgeven. Dat wat ze meende te vinden bij Jean-Charles en bij Lucien, bezit hij alleen: die weerschijn van oneindigheid op zijn gezicht. In alles hartelijk aanwezig zijn; een haard zijn die warmte uitstraalt. Ik gun mezelf de luxe van wroeging, ik verwijt me dat ik hem verwaarloos, maar ik ben degene die hem nodig heeft (WP p. 35).

Maar degene die aanvankelijk de predicaten ‘standvastig’ en ‘ideaal’ kreeg toebedeeld, blijkt ook maar een veranderlijk mens met gebreken te zijn. Door de confrontatie met dit nuchtere feit wordt de vrouw geestelijk door elkaar geschud en verliest ze haar gevoel van zekerheid. In *Uitgenodigd* realiseert Françoise zich dat Pierres uitspraken ten opzichte van haar maar een relatieve waarde hebben. Hoe hij haar ook probeert te verzekeren van de exclusiviteit van hun relatie, ze verliest toch het vertrouwen in zijn woorden, omdat hij immers op dezelfde manier tegen Xavière spreekt. Françoise denkt: ‘Achter de woorden en de gebaren, wat was daar? “Wij zijn helemaal één.” Dank zij die gemakkelijke verwarring had zij er zich helemaal op ingesteld zich bezorgd over Pierre te maken; maar het waren enkel woorden: zij waren twéé’ (U p. 124).

Zoals woorden kunnen beelden ook met elkaar in tegenspraak blijken te zijn. Dientengevolge is de vrouw genoodzaakt de betekenis hiervan opnieuw te bepalen. Ze komt tot de conclusie dat beelden evenmin waardevast zijn. In *Een wereld van mooie plaatjes* constateert Laurence tenslotte dat haar vader niet de superman is die ze eerst in hem zag. Hij blijkt net als anderen te zijn: afhankelijk en zelfzuchtig. Als haar vader haar zegt, dat hij weer gaat samenwonen met Dominique, is Laurence gekwetst. Aangezien ze haar Electracomplex nog niet helemaal verwerkt heeft, wordt ze jaloers op haar moeder die ze ten opzichte van haar vader als rivale beschouwt. De man die ze eens verafgoodde, valt nu van zijn voetstuk:

> Hij voelde zich gestreeld. *Gestreeld*, hij, die glimlachend en ontspannen van zo grote hoogte op de wereld neerkeek, hij, die wist dat alles ijdelheid was en die voorbij de wanhoop de rust had gevonden. Hij die niet schipperde, praatte voor diezelfde radio die hij beschuldigde van leugen en onderdanigheid. Hij was niet anders (WP p. 173).

Laurence neemt ook haar zelfbeeld onder de loep en komt tot de conclusie dat ze slechts 'néant' is: 'Ik was dan wel geen plaatje, maar iets anders ook niet: niets' (WP p. 164).

Door de blik op haar eigen innerlijk te richten ontdekt de vrouw niet alleen dat ze vrij is, ze ziet ook in dat ze deze fundamentele vrijheid ter hand moet nemen om zichzelf te verwezenlijken. Alleen door op eigen kracht te vertrouwen, kan ze haar lot bepalen.

Uitgaande van het existentialisme, kan men dus stellen dat de wijze waarop de mens zijn existentie beleeft, bepalend is voor de waarde die hij toekent aan de door hem waargenomen woorden en beelden.

Uit het voorafgaande blijkt dat de vrouwen er nog steeds niet in geslaagd zijn een einde te maken aan hun onderdrukking op economisch, politiek en maatschappelijk terrein. Maar al hebben ze momenteel nog nauwelijks greep op hun collectieve lot, dan is dat voor hen nog geen aanleiding om in hun individuele lot te berusten. Bewustwording impliceert voor hen dat ze leren uit te gaan van de waarden en mogelijkheden, die in henzelf gelegen zijn. Deze innerlijke verandering heeft tot gevolg dat de vrouw, ook al is het in kleine kring, zelfstandig beslissingen gaat nemen.

Voor de getrouwde vrouw kan dit bijvoorbeeld liggen op het gebied van de opvoeding van kinderen. Deze taak komt vaak grotendeels op haar neer. Ondanks dat ligt bij de man de feitelijke beslissingsbevoegdheid met het oog op de toekomst van de kinderen, zoals de keuze van school of beroep. De vrouw nu moet zich bewustworden van haar recht als gelijkwaardige ouder mee te beslissen. Ook Laurence geeft zich er rekenschap van dat de taken tussen Jean-Charles en haar eerlijker verdeeld moeten worden. Beseffend dat zíj Catherine opvoedt, besluit ze hiervoor de verantwoording op zich te nemen. Ze verzet zich op een gegeven moment tegen het feit dat Jean-Charles hun dochter naar een psycholoog heeft gestuurd, en dat hij Catherine verboden heeft met haar vroegrijpe vriendinnetje om te gaan. Laurence licht haar beslissing toe als volgt: 'Ik bemoei me met Catherine. Jij komt alleen af en toe in het spel voor. Maar ik voed haar op en dus is het mijn taak de beslissingen te nemen. Die neem ik' (WP p. 175).

In de wetenschap dat de kinderen van vandaag de maatschappij van morgen zullen vormen, moet de mentaliteitsverandering binnen het gezin zoveel mogelijk worden gerealiseerd. De traditionele opvoeding van jongen en meisje is, zoals we gezien hebben, rolbestendigend. Om hierin verandering aan te brengen is het zaak

hun een gelijkwaardige opvoeding te geven. Dit houdt voor het meisje in dat haar vorming er niet meer op gericht moet zijn te behagen en zich te conformeren aan het verwachtingspatroon van anderen. Door haar eigen mogelijkheden te ontdekken en deze te ontwikkelen kan het meisje psychisch tot zefstandigheid komen. Na zich bewust te zijn geworden van haar eigen situatie, stelt Laurence zich ten doel te voorkomen dat haar dochter ook van zichzelf vervreemd raakt. Ze wil dat Catherine niet de paden bewandelt die anderen voor haar hebben uitgestippeld, maar dat ze haar eigen weg gaat: ‘Een kind opvoeden, dat is niet er een mooi plaatje van maken’ (WP p. 175).

Volgens Simone de Beauvoir is het moederschap voor de vrouw allesbehalve een lot. Ze bepleit het gebruik van anti-conceptie-middelen en toepassing van abortus, waardoor de vrouw bewust voor het moederschap kan kiezen. Hoe meer de vrouw in alle vrijheid kiest voor een kind, hoe meer ze in staat is het tot een vrij mens op te voeden. Aan haar waarde als individu kan de vrouw slechts uitdrukking geven door een functie in de maatschappij te vervullen: ‘Ze kan er zich alleen in schikken leven te geven als het leven een zin heeft; ze kan geen moeder zijn zonder te pogen een rol te spelen in het economische, politieke en maatschappelijke leven’ TS, II, p. 304).

Het huwelijk valt pas te rechtvaardigen, als het een relatievorm is, waarbinnen de partners steeds opnieuw voor elkaar moeten kiezen. Het feit dat zowel de man als de vrouw hun keuze voor de ander moeten uitspreken, impliceert gelijkwaardigheid ten opzichte van elkaar. Deze vrije liefde zou volgens Simone de Beauvoir inhouden ‘dat menselijke wezens elkaar volledig genoeg waren en daarbij alleen maar door de vrije beslissing van hun liefde aan elkaar gebonden waren’ (TS, II, p. 244). Deze vrijheid echter staat niet op zichzelf, maar blijft aan de concrete situatie gebonden. Op grond van beide gegevens moet men als mondig individu zijn beslissingen zien te nemen. Dit is ook het geval met Laurence. Op een gegeven ogenblik realiseert ze zich dat ze meer van Jean-Charles houdt dan van Lucien. Omdat ze met hem haar concrete situatie gemeen heeft, geeft ze alles welbeschouwd de voorkeur aan haar man: ‘Waarom toch liever Jean-Charles dan Lucien? Dezelfde leegte doet zich soms voor, of ze nu bij de een is of de ander; alleen is ze met Jean-Charles verbonden door de kinderen, de toekomst, het huishouden, een stevige band; als ze ten aanzien van Lucien niets meer voelt, staat ze voor een volslagen vreemde’ (WP p. 64). Na de balans van haar huwelijk te hebben opgemaakt, besluit Laurence tenslotte, op eigen initiatief, haar verhouding met Lucien te verbreken. Door in alle vrijheid opnieuw voor Jean-Charles te kiezen, verheft ze haar huwelijk tot een authentieke relatie.

Het fictionele werk van Simone de Beauvoir blijkt qua probleemstelling in veel opzichten overeen te komen met *De tweede sekse.* Door als romanschrijfster het maatschappelijk milieu van de vrouw te beschrijven, door haar bepaalde karaktertrekken toe te kennen en door haar ontwikkeling nader uit te werken, geeft Simone de Beauvoir goed aan hoe de vrouw haar situatie beleeft en hoe zij zich bewust wordt van het feit dat zij, om een autonome positie in de wereld te verwerven, haar lot zelf in handen moet nemen.

Deze literaire benadering van de situatie van de vrouw sluit aan op haar essay, waarin ze immers vaststelt dat niet biologische, maar sociaal-culturele factoren de vrouw in een passieve, onderworpen positie hebben gedrongen. Om de strijd tegen hun onderdrukking aan te binden, moeten de vrouwen zich dus verenigen op het sociaal-culturele vlak.

Bibliografie

Simone de Beauvoir, *De tweede sekse* (dln, 1,2), Uitg. Bijleveld, Utrecht, 1972 (4de dr)

Simone de Beauvoir, *Een wereld van mooie plaatjes*, Uitg. Agathon, Bussum, 1979 (7de dr)

Simone de Beauvoir, *De gevoelige leeftijd / Monoloog / De gebroken vrouw*, 3 novellen, Ned. Uitgeverscentrum nv., Hilversum, 1968 (1e dr)

Simone de Beauvoir, *Uitgenodigd*, Uitg. Unieboek NV., Bussum, 1969 (4de dr)

Antonio Skarmeta
'Welbeschouwd is zijn eigen leven voor elke schrijver de meest voor de hand liggende inspiratiebron'

Mijn generatie is verbonden met de nieuwe Latijnsamerikaanse vertelkunst, maar door de zo provocerend aanwezige kontekst nemen we bepaalde aspekten over, geven aan andere een sterker of juist minder sterk accent en verandert onze houding tegenover de literaire schepping.

Wij die rond 1940 zijn geboren, zijn de eersten in Latijns-Amerika die op grote schaal geconfronteerd worden met de breedsprakigheid van de massa-media. De films in cinemascoop met een perfekte kleurentechniek overspoelen ons met hun sensuele beelden. Het distributiemonopolie van de Noordamerikaanse filmindustrie begint kleine scheurtjes te vertonen waardoor de Europese film naar binnen dringt met zijn meer verfijnde uitwerking van de levensproblemen van de mens en, - wat voor de toekomstige verteller vooral van belang is - met nieuwe ideeën ten aanzien van de montage. Door de spectaculaire ontwikkeling van de vervoermiddelen heeft de reis naar het buitenland zijn episch karakter en metafysische verhevenheid verloren. Ook is een eind gekomen aan de afscheidsrituelen rond de toekomstige afwezige die, voordat hij naar de haven werd vergezeld om met veel zakdoekengezwaai te worden uitgewuifd, wekenlang met alle zorg werd omringd, alsof hij een dode was om wie men weende en na wiens vertrek de geliefde ontroostbaar achterbleef en er nog slechts valse liefdesbetuigingen op afstand kwamen, die net zo ingewikkeld waren als een intrigestuk door de absolute traagheid waarmee de post ze overbracht. Nu worden de mensen door een andere, een efficiëntere vorm van communicatie met elkaar verbonden. In plaats van de kwelling van een briefwisseling heb je nu een betrouwbare telefoon, waarop je maar een code hoeft te draaien om je in verbinding te stellen met je vriend, je geliefde, hoe ver weg ook, of met je verre baas om hem indrukwekkende verhalen te vertellen om maar niet op de afgesproken dag op je werk terug te hoeven zijn. Door de geluidsindustrie komt de wereld van het geluid, zacht of met veel lawaai, tot ons en daarmee behoren het gekraak en de monofonie van de Gardeliaanse naald voorgoed tot het verleden. De hi- fi- en stereoapparaten brengen ons niet alleen vol enthousiasme het evangelie van de rock-muziek - nog altijd het askruisje op het voorhoofd van de schrijvers van mijn generatie - maar ze besteden ook aandacht aan de expressie-mogelijkheden van de volksmuziek, die tot voor kort nog opgesloten zat in de nauwe cliché-band van de gitaar. De moderne apparatuur werpt zich nu op de folklore met de fantasie en originaliteit waarmee een jazz-combo een traditioneel thema bewerkt. De televisie brengt de geschiedenis van onze tijd in onze slaapkamers en de onweerstaanbaar bewegende beelden brengen onze zwijgende muur van meditatie en diepzinnigheid in beroering en maken ons vertrouwd met de gezichten van hen die beslissen, vanaf Vietnam tot Slechter-kan-het-niet. Door de enorme groei van de industrie en de ruime toegang tot de consumptiemarkt is het bezit van een motorvoertuig niet langer een voorrecht van rijken; wij stappen erin om de dingen sneller, intenser, zij het minder grondig te bekijken. De grotere mogelijkheid je te verplaatsen verruimt de horizon van je zintuigen en je innerlijke belevingswereld. Van jongs af aan bewegen onze personages zich op wielen voort. In Chili waren we pioniers van de scooter - Lambretta of Vespa - we maakten tochten naar buiten, over landweggetjes naar zee of naar de bergen, terwijl het lange haar van onze meisjes in de wind wapperde en zij hun warme armen om onze toen nog smalle middels geslagen hadden. Onze generatie is de eerste die de anti-conceptiepil slikt, waarvoor je slechts een luttel bedrag hoeft neer te leggen op de toonbank van

de apotheek om de hoek. Geen sinistere aborteurs meer, niet langer die angst voor zwangerschap die haar zo gespannen maakte, weg met het labyrint van voorbehoedsmiddelen, die afgezien van hun onbetrouwbare werking, zoveel manipulaties vereisten dat wij op het moment van de diepste gevoelens zowel die zalige tropische vochtigheid misten als die verheven waardigheid die de intensiteit van onze liefde verdiende. Sex en het beoefenen ervan zal een geliefd thema worden voor mijn generatie: nu de traumatische problemen overwonnen zijn kan men zich overgeven aan een tomeloze exploratie van de erotiek. De sexualiteit wordt eindelijk ontdaan van zijn tragi-komische aspekten. De 'overgave' - permitteer mij deze nostalgische hommage aan de erotische archeologie - verplicht tot niets anders dan de daad zelf. De door de kerk beïnvloede obsessie-literatuur over de zonde wordt gerelativeerd en afgezwakt en het trauma van de adolescent die door een sleutelgat naar paartjes gluurt, waar menige gevoelloze pagina van schrijvers die op broederscholen hebben gezeten vol van staat, wordt ons bespaard. Door een heerlijke promiscuiteit, produkt van het groeiende vrijheidsgevoel in de wereld en van de kollektieve intimiteit die het hippy-dom tot ontwikkeling bracht, is ons bestaan in kwalitatief en kwantitatief opzicht veranderd. Bovendien is door de marihuana - in Chili is de San-Felipesoort het bekendst - de surrealistische verbeeldingskracht die altijd was voorbehouden aan kunstenaars van naam gepopu-

lariseerd. In mindere mate heeft 'Lucy-in-the-Sky-with-Diamonds' ervoor gezorgd dat verloren gegane ervaringen tot onze verbazing weer aan de oppervlakte kwamen en in onze hersenen films ontwikkelden waarvan we niet eens wisten dat die ooit waren opgenomen. Het bracht nieuwe spanningen teweeg en dwong ons tot nadenken over de voorouderlijke fixaties - niet in de rimboe, ook niet in het klooster, maar op het wijkfeest met de meisjes uit de buurt met wie wij dansten op muziek van de Beatles en zo kwamen wij op radikaal andere wijze met de wereld in kontakt. Door de draagbare cassetterecorder met ingebouwde microfoon en de cassettebandjes in plaats van geluidsbanden is het vastleggen van de stem van je medemens niet langer voorbehouden aan James Bond en de journalisten. Deze ontwikkeling maakt het opvangen van typische spreektaal mogelijk en bevordert het onderzoek naar het straatjargon en het tot stand komen van reportage-literatuur. De recorder is bovendien vaak het centrale motief in de werken van adolescente schrijvers. Verder maakt de fotokopieermachine een eind aan allerlei onduidelijkheden, want die stelt ons in staat om de geschreven bladzijden te reproduceren, waardoor niet alleen je vingers behoed worden voor dat akelige carbonpapier, maar ook keurige kopieën gemaakt kunnen worden die leesbaar zijn voor de uitgevers en die de juryleden van nationale of internationale concoursen woord voor woord kunnen ontcijferen. Ik geloof dat de juryleden van literatuurwedstrijden pas sinds de komst van de kopieermachine interesse hebben gekregen in het lezen, waardoor het oordeel van sommigen aanzienlijk is verbeterd. Toen dat apparaat nog geen gemeengoed was moesten ze verband zien te leggen tussen een serie vlekken en werden de prijzen eerder toegekend op basis van speculatie over de inhoud dan dat men werkelijk wist wat er stond.

Op het sociale en politieke vlak was nog veel meer aan de hand, de voortgaande demokratisering van het onderwijs bevorderde het rationeel denken van de studenten en maakte het onderwijs toegankelijk voor grotere sektoren van de kleine bourgeoisie en het proletariaat. De positie van de vakbeweging werd sterker, de repressieve wetten werden steeds verder teruggedrongen, er kwamen hervormingen tot stand (in veel romans en toneelstukken in Latijns-Amerika wordt dit thema vanuit de optiek van de bourgeoisie belicht), er ontstonden bevrijdingsbewegingen in de Derde Wereld, Che Guevara stierf in Bolivia - maar zijn portret siert de wand van elke adolescent op onze planeet -, de socialistische landen verstevigden hun macht en invloed, Cuba vestigde de aandacht van de wereld op Latijns-Amerika en op de literatuur van dat werelddeel. Het beeld van ons continent als voorraadschuur van grondstoffen voor de ontwikkelde landen werd ter discussie gesteld en wat belangrijker was, de jongeren gingen voor het eerst Latijns-Amerika als één geheel zien en niet meer als een serie aparte landen met netelige grensproblemen. Het was een uitstekende tijd van hoop en participatie. Eindelijk beleefden we ons bestaan in deze wereld niet als het steeds terugkerende, sceptische en slaapverwekkende landschap van de bourgeoisie, maar als geschiedenis, spanning, toekomst. Sommige schrijvers haalden hun neus op voor deze vroegtijdige maar steeds sterker wordende ommekeer en richtten hun aandacht op de diepe roerselen van hun psyche en hun gezinnen. Onze generatie stortte zich volledig in het maatschappelijk leven, en vaak op de meest expliciete wijze: in de politiek. In deze omstandigheden is de belangstelling ontstaan voor de literatuur van de Latijnsamerikaanse landen. De Cubaanse uitgeverij 'Casa de las Américans' met zijn jaarlijkse prijs en zijn publikaties gaf de stoot tot een nieuwe kommunikatie. Die prijs winnen betekende niet dat het boek de boekhandels in Latijns-Amerika bereikte - want dat voorkwam de blokkade wel - maar wel dat iedere kritikus, journalist, schrijver of leraar die in literatuur geïnteresseerd was het kon bemachtigen. De duizenden boeken die per post werden

overgevlogen vormden een soort clandestiene landkaart van de nieuwe vertelkunst en lyriek, waardoor namen en stromingen op het continent gevestigd werden. Dit is de kontekst waarin gelezen, geschreven en gehandeld zal worden in de verschillende fasen van onze literaire produktie. Maar ik moet hierbij wel aantekenen dat wij ons in het begin, d.w.z. tot aan de publikatie van *La ciudad y los perros* (*De stad en de honden*), nauwelijks verbonden voelden met de Latijnsamerikaanse vertelkunst. In de tussenliggende periode had de Seix-Barral-prijs nog gezorgd voor publiciteit en de uitgeverij Sudamericana had één groot Hinkelspel van de wereld gemaakt.

Toen die werken en andere werken, van schrijvers van verschillende leeftijd, uitkwamen onder het klinkende effekt van de 'boom' waren wij al een bepaalde richting opgegaan die soms verwantschap vertoonde met hun werk en soms ook daarvan verschilde, maar die ook de duizelingwekkende invloed van hun succes accepteerde. Maar onze eerste schreden op het pad van de literatuur voerden ons ver van de Latijnsamerikaanse vertelkunst, wij wilden er zelfs niets van weten. Aangetrokken als wij waren door de rijkdom van de eerder genoemde kontekst vonden we geen antwoord op de dingen die ons bezighielden in het soort literatuur dat behandeld werd door kuchende docenten die niet verder kwamen dan vergeelde 'Segundo Sombra's', oerwoudachtige 'Vorágines' en 'Doña Bárbara's', flauwgevallen 'Amalia's', zielloze 'Echeverría's', de tot dan toe heilige tegenstellingen tussen beschaving en barbaarsheid, cultuur en natuur, uiterst nauwgezette streekromanschrijvers die twintig bladzijden lang uitweidden in de beschrijving van een tomaat zonder hem aan het eind op te eten, en bovendien werd dat nog op een toon verteld die alleen maar bestond in stoffige lyceumboeken, die net zo muf roken als het archief van een notaris, en woorden bevatten die opgedirkt waren als tenoren in een opera. Verder konden we slechts flauw glimlachen of voorzichtig gapen om de zware metaforen, de kakelende angsten, het trauma of de heerlijkheden van het overspel, de Weltschmerz, de onmogelijke liefdes, de pathos waarmee de ellende van het proletariaat werd beschreven of het cynische paternalisme. Ik moet erbij vermelden dat wij in die tijd literatuur niet lazen zoals docenten dat doen en zeker niet als fiktie.

Het waren gebundelde ervaringen voor ons, levenstekens, fantasieën die de vooroordelen en de conventies die het jonge leven van onze metropool vergiftigden uit de weg moesten ruimen. Jaren later, toen onze instinkten waren gladgestreken, en wij zelf het beroep van leraar uitoefenden, zagen we de betrekkelijke waarde in van de werken die we eerst verachtten, omdat daarin geen brug lag naar onze geschiedenis: die van de jeugd van de stad waarover tot dan toe nog niet geschreven was in de literatuur, de Latijnsamerikaanse stad, niet langer het dorp, de pampa, het oerwoud, de provincie, maar de chaotische, turbulente, tegenstrijdige stad, vol oplichters, met massa's emigranten afkomstig van het platteland, die aangelokt door de jonge industrie naar de stad getrokken waren. En dat samen met een enorme lust om te leven, lief te hebben, avonturen te beleven, bij te dragen tot de verandering van de maatschappij, de utopie uit te dagen. We voelden ons meer thuis bij de existentiële literatuur van Camus dan bij Mallea.

Het serene, dramatische taalgebruik van *De Vreemdeling*, monachaal in verhouding tot de woordenvloed van onze eigen teksten, opende onze ogen voor een *natuurlijke* manier van uitdrukken. De explosieve combinatie van religieuze visioenen en avonturen die Kerouac ademloos vertelde, maakte ons attent op de mogelijkheden van een boeiend en vibrerend proza. En wat dat 'ademloze' betreft, gaf Godard, met de camera in de hand, op levendige, brutale wijze uitdrukking aan de vreugde waarmee een mens kan leven aan de rand van het burgelijk bestaan. De fantasielijke compositie van de beelden, de mengeling van stoutmoedigheid en creatieve trivialiteit, nodigde ons uit om onze teksten op dezelfde manier te struktueren. De vrijpostigheid van Lazlo Kovacs -

gespeeld door Belmondo - met de zelfspot en de hardheid waarmee hij zijn eigen leven bekijkt, leek voor ons de ‘mood’ weer te geven van onze eigen ideeën ten aanzien van het leven. Die ene zin van Camus: ‘Jeugd is de fysieke angst voor de dood van het dier dat de zon liefheeft’, was een stormram die in staat was om die verstikkende achterlijke hokjesgeest waar onze literatuur bol van stond te doorbreken. Uit het existentialisme hebben we niet alleen de angst overgehouden, die voorkwam in de boeken van veel van onze oudere collega's, wier vertrokken lippen net zo strak waren als het zwarte vest met de opstaande kraag, maar ook de bevestiging van het leven met al zijn beperkingen: Sisyphus. De teksten die wij als eigentijds beschouwen, waren in, en zelfs tégen de metropolen geschreven, die hun massale invloed via het netwerk van de massa-media naar Latijns-Amerika verspreidden.

In tegenstelling tot wat extreem dogmatisch links in elk van onze landen beweerde sloten de jonge kunstenaars, ook al werden ze gefascineerd door het ‘vervreemde’ materiaal uit het imperium, zich niet aan bij de reactionairen en lieten zich evenmin buiten spel zetten. In het geval van Chili heeft de generatie jonge kunstenaars juist aktieve steun verleend aan de progressieve bewegingen die culmineerden in de verkiezing van Allende.

Dit is een kenmerk van onze generatie in Chili; wantrouwen tegenover alles wat spontaniteit in de weg zou kunnen staan. Wanneer zij aan de politiek deelneemt doet zij dat met inzet van al haar krachten, zonder reserves en zonder taboes. Zo is ook het ontstaan van verschillende jonge linkse partijen verklaarbaar en de aanpassing van de meer traditionele partijen aan de nieuwe houding van de jeugd. Dat is een grote sprong voorwaarts sinds de jaren vijftig toen de marxisten een jonge man die in Parijs of New York studeerde nog wantrouwden. Verscheidene van die jongeren zijn later bij de verdediging van de demokratie gedood door de geweren van de fascisten. Ons proza ging zich voeden met Noordamerikaanse literatuur, met het ritme en de teksten van de rock-muziek en de daarvan afgeleide vormen, met de indringende beelden van de film en het intensieve kontakt met het leven van alle dag. We troffen er woorden in aan die net zo op hun plaats waren als treinen op de rails, als sinaasappelen aan de bomen, als auto's op straat. Daar zat niet die drang in om op te stijgen tot waardige, ornamentale, alchemistische niveau's. Het alledaags taalgebruik namen we dan ook zonder scrupules op. Deze houding tegenover de taal bracht tegelijkertijd iets nog belangrijkers met zich mee: het accepteren van het leven van elke dag als uitgangspunt voor de fantasie. Daarmee kwam een eind aan de pietluttige beschrijvingen van de naturalisten, aan de overdreven schilderachtige geschriften van de Spaans-koloniale literatuur en aan de psychologische verhandelingen die het gedrag van een personage moesten verklaren. Nu werd de volkstaal de basis voor een poëtische exploratie. Wij waren adolescenten van de straat, net zo in de ban van de popmuziek als de hoofdpersonen in de films waarvan we hielden en we werden verleid tot massamanifestaties als sport (niet vervreemdend, noch vulgair voor ons), tot dansen en tot het bedrijven van politiek. Aangetrokken door de tastbare mogelijkheden om de demokratie te verbreden, overgespoeld door televisiebeelden, gekosmopoliseerd door het reizen, vonden wij in de taal van alle dag het geschikte werktuig om de werkelijkheid te bewerken. Toen het woord open stond naar de straat, naar de dingen, naar de medemensen, werd het literair bezig zijn demokratisch. Onze taal groeide in het perspektief van een maatschappij die door de meest verdrukten uit de samenleving naar de vooruitgang werd gestuwd en zij beschouwde het land als haar huis. De uitgeverij Quimantú is een exponent van de harmonische groei van al deze faktoren in de jaren 1970-1973. Daarvóór mocht een nationaal auteur zich gelukkig prijzen

als hij drieduizend exemplaren verkocht. In de tijd dat genoemde uitgeverij opereerde bereikten Chileense en buitenlandse auteurs oplagen van 50.000 exemplaren.

Tien jaar daarvoor was de situatie ronduit slecht te noemen. De Latijnsamerikaanse werkelijkheid werd verdoezeld door de informatiebronnen. De boeken die iets totaal nieuws brachten werden alleen aan intellektuelen verkocht. We wisten niet eens wat er in ons eigen werelddeel gebeurde. Op de weinige schrijversbijeenkomsten die gehouden werden kwamen alleen maar jongeren uit Peru, Argentinië en Bolivia, voorzien van slaapzakken, en van hun eerste, door martelaarsuitgeverijen op pakpapier gedrukte werken was de lijst met errata meestal langer dan de eigenlijke tekst. Daar toetsten we onze gelijkgerichtheid slechts door het lezen van elkaars werk en tijdens geanimeerde discussies. Dat een Mexicaans schrijver wist wat een Chileen deed was verder mogelijk via hun privé-correspondentie. Onze uitgeverijen konden niet rekenen op investeringen van de kant van de bourgeoisie en nog minder hadden zij het vertrouwen of de stoutmoedigheid om buiten hun eigen regio nieuwe markten te veroveren. Behalve in Argentinië en Mexico - die erg op zichzelf gericht waren wat hun binnenlandse markt betreft - werd de fiktieliteratuur vrijwel nergens uitgegeven.

Een Chileens auteur als Carlos Droguett, wiens proza zoveel vernieuwende facetten vertoont, is jarenlang niet door de nationale kritici opgemerkt. Op zijn buro stapelden de talrijke ongepubliceerde werken zich dan ook op. In de jaren 60 kwam hij in Chili in de belangstelling, dankzij ‘Eloy’, een boek dat in Barcelona met een prijs werd bekroond. En inderdaad kreeg de Latijnsamerikaanse roman zijn grote bekendheid vanuit Europa. Het is veelzeggend dat Carpentier, Asturias, Vargas Llosa, García Márquez en vele anderen hun carrière zijn begonnen in de landen waar de uitgeverijen over voldoende ervaring beschikten om zich op professionele wijze met hun talent bezig te houden. Diezelfde namen zorgden later voor het opvijzelen van de slechte financiële situatie van de Latijnsamerikaanse uitgeverijen, de sceptisch en korzelig als zij waren ten aanzien van de mogelijkheden van literaire werken, alleen maar essay's en studieboeken uitgaven.

Nog een andere factor beïnvloedde onze houding tegenover de literatuur: het gevoel dat eerder in de lyriek dan in de vertelkunst de middelen te vinden waren die het beste overeenstemden met wat wij wilden uitdrukken. Ik geloof dat dit een punt van verwantschap is tussen de groep schrijvers die in de jaren 60 opkwam en de groep van de jaren 70. Angel Rama merkt op dat de fusie die in de jaren 20 en 30 tot stand kwam tussen de grote Latijnsamerikaanse lyriek en de avant-garde vertelkunst van beslissend belang is geweest voor de aard van de nieuwe vertelkunst. Deze kreeg onder invloed van Vicente Huidobro, López Velarde, César Vallejo en later Borges en Neruda, een autonome, dichterlijke, vrije, specifiek literaire taal die voorbijging aan de logische en lexicografische nivo's en daarvoor in de plaats een geladen syntaxis creëerde die in staat was om de meest verborgen waarden en betekenissen van de woorden naar boven te halen. Het op het programma nemen van die vrijheid bleek een beslissende faktor te zijn voor het succes van de huidige vertelkunst, of zij nu tot uitdrukking kwam in grootse metafysische beschrijvingen of in ludieke taalspelletjes.

In Chili hoefden wij ons alleen maar verder te bekwamen op een terrein dat in dit opzicht al heel vruchtbaar gemaakt was. Van een aantal dichters is de invloed op onze manier van uitdrukken bijna onontkoombaar geweest met name is dit het geval met Neruda. Vanaf zijn meest complexe materiaal uit ‘Residencia en la tierra’ tot de transparante, rustieke sfeer van zijn oden, met daartussen de liefdes-sonnetten en het epische ‘Canto General’, voerde hij ons naar de opvatting dat het scheppende werk als een sociaal-biologisch groeiproces gezien moet worden. Zijn poëzie-model was sterk historisch en participerend. Zijn ongeremde enthousiasme voor het concrete en voor de mensen bracht hem er niet alleen toe om hun tradities, hun ongeduldig verlangen naar een betere wereld, hun

gezichten en hun bezigheden te bezingen, maar bracht hem ook tot het roemen van elementaire zaken als lever of uien. Sinds Whitman weten we dat alles gezegd of bezongen kan worden. Voor de troubadour die hier als een dichter onder de sterfelijken vertoeft, biedt de wereld een oneindig aantal mogelijkheden tot expressie. Daarna lokte de anti-poëzie van Farra een ironische variant uit, door het lyrische element weg te halen en met platvloerse uitdrukkingen en gemeenplaatsen een dramatische, bedrieglijk prozaïsche taal te creëren die als doel had de wereld en de expressiviteit te herordenen vanuit het gezichtspunt van ‘de gemiddelde, de gewone man’. Op die wijze zouden we met deze mensen een heel stimulerend gesprek kunnen voeren. Vooral door die invloeden waren we in de jaren dat we de nieuwe Latijnsamerikaanse schrijvers gingen lezen, aangekomen bij de poetica van de alledaagsheid. Toen hun boeken zegevierend, briljant en verkoopbaar op de markt verschenen, werden sommigen van ons in die richting beïnvloed terwijl anderen niet verder kwamen dan een gezochte originaliteit waarmee zij vanuit genoemde kontekst probeerden hun expressieve persoonlijkheid te vormen. Een korte opmerking over Cortázar, Carpentier, Donoso, García Márquez en Droguett zou kunnen insinueren dat die ook van invloed zijn geweest. Zo'n meeslepende roman als *Rayuela* waarin gedebatteerd wordt over thema's als: rationalisme-magie, schematisme-complexiteit, lineaire vertelling-meervoudige vertelling, formalisering - deformalisering van de taal, transcendentie- trivialiteit (vergeef me deze salade van termen, mijnheer Cortázar) lijkt me een mooi uitgangspunt om enige definities onder de loep te nemen. Wat in Cortázar een dramatisch en tegelijk blijmoedig zoeken is naar het transcendente waarbij hij gebruik maakt van ironie en van een techniek waardoor de tekst tijdens het lezen zijn samenhang verliest, is bij de jongste generatie een van problemen ontdane verheffing van het alledaagse als zichzelfvoorzienende levens- en inspiratiebron. En dan maakt het niet uit hoe experimenteel de struktuur of het taalgebruik is. De werkelijkheid houdt uiteindelijk vlak voor onze neus op.

Ik geloof dat het voor onze generatie met haar infra-realisme, pop-art, aktief kontakt *in het veld* met de politieke realiteit van Latijns Amerika, het doorbreken van de beslotenheid van het platteland door de explosieve groei van de communicatiemiddelen, karakteristiek is dat wij volledig samenleven met de werkelijkheid zonder die uit elkaar te willen rafelen en te herformuleren in een bovenwerkelijke betekenis.

In dit opzicht is onze primaire houding intranscendent. Wij zouden het bijvoorbeeld nooit in ons hoofd halen om een allegorisch systeem waarin de werkelijkheid omlaag gehaald wordt door het groteske, te verabsoluteren zoals Donoso doet, of de geschiedenis te laten zien in de mythische hyperbool van García Márquez, of een literaire herschepping van Latijns Amerika tot stand te brengen zoals Carpentier met zijn ‘magisch-realisme’. Integendeel, daar waar zij zich in hun totaalbeeld distanciëren, benaderen wij het leven van alle dag met de obsessie van een bijziende.

Hun hoofdpersonen zijn buitensporige figuren die hun bestaan vinden in even buitensporige obsessies. Door de intensiteit van Johnny of Oliveira komen ze in de marge van de geschiedenis te staan. De Aureliano's, José Arcadio's en Ursula's zijn wezens die gevangen zitten in grootse, verrassende gebeurtenissen die zich afspelen in een zeer ruim tijdsbestek dat tegelijkertijd hun ongewone gedragingen bepaalt. De groteske onwerkelijkheid die Donoso als eerste hanteert, creëert een autonome wereld die waanzinnig anders is dan het gewone leven. Wat de houding en de effekten van deze auteurs bepaalt, is het exceptionele, het vreemde of extravagante, het mythische of het historische dat geweld wordt aangedaan door een opgeblazen fantasie, of dat nu gebeurt met de gratie van de kroniek zoals bij

García Márquez, of met de communicatieve ironie van Cortázar of de hijgende pathetiek van Droguett die een kind zelfs hondepoten laat eten. Rulfo - wellicht de auteur die de jongeren het meest heeft beïnvloed in het werken met het alledaagse en de eerste grote Latijnsamerikaan die wij al in de jaren vijftig kenden - vertoont diezelfde houding, zij het met een dramatische variant. De supra-realiteit die gevonden wordt na de pelgrimstocht van zijn personages lijkt eerder een infra-realiteit, die even gedegradeerd is als de alledaagse werkelijkheid. Het reusachtige vacuüm dat zich voordoet in het spanningsveld tussen die twee en waarin hij zich met humor en volkse verbeeldingskracht beweegt, heeft de vreemde eigenschap niet alleen indruk te maken als schouwspel maar vooral ook als drama. Hoe dan ook, zij vertonen allemaal een vrijwillige gerichtheid op het abnormale, en hun vraagstelling of interpretatie van de werkelijkheid vindt plaats vanuit een afstandelijke positie d.m.v. globale referenties in de vorm van een parabel of een mythe. Het is - in de goede betekenis van het woord - *pretentieuze* literatuur die gelukkig net zo geslaagd is als de grootheid van hun inspanning.

De jongste vertelkunst is, ondanks het schreeuwerige taalgebruik, in wezen anti-pretentieus, anti-cultureel wat zijn programma betreft, gevoelig voor het banale en meer dan de wereld te herordenen in een samenhangend esthetisch systeem met weidse perspectieven, wordt die eenvoudigweg weergegeven. De helden worden niet geworven vanwege hun exceptionaliteit van waaruit het gewone wordt bekeken, maar vanwege het feit dat zij passanten zijn van vlees en bloed uit de Latijnsamerikaanse steden. Hoewel zij met hun voorgangers gemeen hebben dat zij de betekenisdragende funktie van de taal als autonoom zien, geven hun zinswendingen een chaotische en sektorische omgang met de werkelijkheid weer, zonder de pretentie die te willen omvatten. Ik denk hierbij aan de werken van José Agustín, Gustavo Sains, Aguilar Mora, aan *La guaracha del Macho Camacho* van Luis Rafael Sánchez, aan de romans van Puig, van Reinaldo Arenas, van Gudiño Kieffer, aan de boeken van Miguel Barnet, Oscar Collazos en Sergio Ramírez. De beneveling die de explosie van de lyriek in de alledaagse taal teweeg bracht (nog in een perfekt evenwicht bij Rulfo), leidde de jonge schrijvers en met name de Mexicanen, tot het verabsoluteren van het jargon van hun leeftijdgenoten. Het woord werd beladen met een ‘slang’ die de selektiesleutel was waarmee een generatie zichzelf bekeek. Vanuit hun luxueuze ghetto - auto's, Acapulco, boutique, Europa, bars, hotels, rock-muziek - werd de wereld van de volwassenen schamper en met minachting bekeken. Die volwassenen hadden grote woorden in hun mond, maar met het grootste cynisme manipuleerden zij de maatschappij naar eigen believen. Als er iets is dat de jongeren van hen geleerd hebben is het wel de strategie van het cynisme. Zij hielden zich vrijwillig afzijdig van het leven van de volwassenen en wilden niets weten van de bourgeoisie die zij van een afstand belachelijk maakten. Het kwam echter niet bij hen op om die wereld voor te stellen als voor verandering vatbaar. Beide groepen leefden langs elkaar heen. In plaats van te laten zien hoe middelmatig en schandalig de maatschappij in elkaar zat, zoals Carlos Fuentes had gedaan in zijn romans over het stadsleven, waren de jonge vertellers liever bezig met het uitpersen van de nectar van hun jeugd. De kleurrijke personages die hun bladzijden bevolken, hebben geen speciale zeggingskracht. Vaak zijn ze als de ‘nowhere man’ van de Beatles ‘thinking nothing about nobody’. Zij zitten aan de rand van het triviale en hun teksten leven niet zozeer door de krappe reikwijdte van hun avonturen of het gewicht van hun helden, dan wel door de beneveling van een taal die van zijn corset was ontdaan en blij was met zichzelf en doordat een sektor van de stadsbevolking die tot dan toe niet in literaire werken was voorgekomen, zich hartstochtelijk aangetrokken voelde tot het lezen van literatuur.

Bij hen is de natuurlijkheid, die daarvoor ontbrak, ruimschoots aanwezig.

Een paar jaar later zou dat uitlopen op een bijzonder soort retoriek: zinspelingen en gedachten over film, radio, televisie, citaten uit de rock-muziek of uit het reklame-jargon, een

lektuur die gespeend was van alles wat plechtig was voor de conventionele samenleving. Een zonsondergang kan zo zacht zijn als de hals van Marilyn Monroe, een jongeman liep langs de boutiques van een snob-wijk met het aplomb van John Wayne, de held probeerde de grenzen van het gevoel te overschrijden, het ‘dames en heren’ werd overboord gegooid, de slanke-lijners hesen de rode vlag en als je volkomen ‘off-side’ was, zat er niets anders op dan je behaarde huid te krabben als Marlon Brando. Het sexuele avontuur werd de meest beoefende sport en die meest direkte manier van menselijke relatie. Zo brachten ze hun dagen door, zich vermakend met hun hormonale spelletjes, zonder veel zorgen, een uiting van een gebrek aan perspektief in de diverse landen, terwijl zij de dodelijke last met zich meesleepten van een burgelijke maatschappij die van hen walgde, maar waar geen goed alternatief tegenover stond. Het genot, de intensiteit van het leven lag in de discotheek. En veel van die kosmopolitische werken probeerden even rythmisch, vluchtig en compulsief te zijn als de platen die ‘in’ waren.

Ook foto-romans en melodramatische hoorspelen waren een lens waardoor de werkelijkheid met zijn conventies bekeken werd.

Toen er nog druk gesproken werd over dit proces waarin de nieuwste vertelkunst zich bevond en dat men zou kunnen bestempelen als infra-reëel wat motieven en personages betreft, ‘pop’ in zijn benadering en realistisch-lyrisch in zijn taal, kwam vanuit Europa, via de ‘nouveau roman’ en het enorme kritische apparaat dat de stroming ten gevolge had, een tendens binnen die de mogelijkheden van het verhaal wantrouwde, die anekdoten afwees vanwege hun onbeduidendheid, die de emotionaliteit bevroor en waarin de tekst op zich de hoofdrol kreeg. Die steriele benadering van de vertelkunst legde de meeste nadruk op het spektakulaire gebruik van alledaagse taal, waarmee sommige Latijnsamerikanen al op hun manier bezig waren, en dat was het parool voor een nog radikaler experiment, dat ondersteund werd door het prestige van de semiotiek, het vernieuwde strukturalisme en de ‘doodsstrijd’ van het verhaal. Die tendens sloeg het meest aan in Argentinië en, geïnspireerd door de aanhangers ervan, zowel vertellers als kritici, kreeg het een kortstondige, zij het niet te veronachtzamen importantie. Op dit punt zouden we even stil moeten staan bij de invloed die er van elke specifieke kontekst uitgaat als determinant van de wijze waarop de nieuwe vertelkunst en de literaire produktie ontvangen werd. Het duidelijke verschil in de waardering voor de verschillende expressie-middelen maakte dat de literaire schepping in elk land op ander wijze bekeken moest worden. Dat kriterium had niet zozeer te maken met banaal nationalistisch denken, maar meer met de beslissende invloed die de volkomen verschillende historische omstandigheden op ons hadden. Het was inderdaad heel wat anders een jong Mexicaans schrijver te zijn in een land met een al geïnstitutionaliseerde, zij het tegenstrijdige revolutie, waar het ritme van veranderingen en perspektieven aanzienlijk was afgenomen, dan schrijver te zijn in Cuba, waar de marxistische revolutie de strukturen radikaal had gewijzigd, of schrijver te zijn in Chili waar men vol spanning leefde in de expliciete alternatieven die de jaren 60 en 70 boden: revolutie, hervorming of reaktie. Heel oppervlakkig beschouwd zou je kunnen zeggen dat in die maatschappijen waar de ontwikkeling van progressieve krachten onvoldoende was om een gevaar te zijn voor de starre status-quo en om de gemeenschap werkelijk tot participatie te bewegen, het mogelijk was dat - behalve in geval van een sterk ontwikkeld politiek bewustzijn - de verteller zijn eenzame vak gebruikte om de werkelijkheid tussen haakjes te plaatsen en dat hij zijn toevlucht nam tot ingehouden scepsis, tot het vangen en vereren van marginale helden, of eenvoudigweg tot het maken van literatuur uit literatuur.

En nu zou ik het graag meer specifiek over Chili willen hebben en overgaan tot het gebruik van de eerste persoon om, overeenkomstig de bedoeling van deze workshop, verslag te doen van 'het effekt van de nieuwe roman op mijn werk en over de eigenschappen van dat werk.' Toen ik na een tiental jaren van falikante missers, in 1963 tot de slotsom kwam dat de fouten van mijn korte verhaal 'Assepoester in San Francisco' niet zo opvallend waren en ik moed vatte om een verhalenbundel samen te stellen, had ik de basis van mijn esthetica al bepaald. In overeenstemming met het gevoel van die dagen en de strekking van de nieuwe roman, leek het me dat de maatschappij gehuld was in een zware, retorische taal waarmee de visie die een ontluisterde bourgeoisie had op het bestaan en de samenleving aan ons werd opgelegd. Ongevoelig als ik toen was voor de op gang komende beweging van politieke vernieuwing, - heel moeilijk en gecompliceerd voor wie daar niet in thuis was - richtte ik mij helemaal op het meest elementaire in de mens en op de narcistische drijfveren van een vurig verlangde intimiteit. De schrikaanjagende routine van een jonge maatschappij die al zo vroeg conventioneel en burokratisch was geworden, prikkelde mij om het meest natuurlijke in mij tot leven te brengen. Ik vond het verschrikkelijk dat het gevoel verloren was gegaan om het bestaan te ervaren als iets vol mysterie, toekomst en duizelingwekkende sensualiteit. In deze vercommercialiseerde wereld was de mens nauwelijks nog in staat zich te verbazen, zich elke dag met de eigen ademhaling te verbinden, nieuwe vormen van gedrag te bedenken en bedroefd, verwonderd of perplex te zijn. Toen voelde ik mij aangetrokken tot het poëtisch denken en het anarchistisch avontuur, ver van de conventies van een maatschappij die een bezeten herhaling van zichzelf was.

Op grond hiervan en van de gangbare literatuur die zich wanhopig binnen die schema's bewoog, ging ik in mijn werk uit van het meest naïeve, opgetogene en spontane, als een daad van verering van wat er is, dat wil zeggen, van wat er *kán* zijn, vanuit het 'ik' dat geschokt is door het inmense en onverklaarbare dierlijke gegeven dat je bestaat temidden van de anderen - godzijdank ook tussen de vrouwen -. Mijn stijl en benaderingswijze werden bepaald door de vervoering: ik kon niet goed accepteren dat er ergens iets of iemand was en dan toch rustig blijven zitten. Alle sensuele en culturele gegevens van de wereld waren een uitdaging voor mijn geest, mijn emoties en fantasie. En hier valt mijn basisgesteldheid samen met een andere, die ik hiervoor al gesignaleerd heb en die algemeen is in de nieuwe vertelkunst, n.l. de lyriek. Mijn verwondering bracht me tot het lezen van andere verwonderden en ik raakte wederom verbaasd, niet alleen door de wisselende manieren waarop in hun werken het bestaan zijn hoogtepunt vond (begeestering, angst, liefde, wanhoop, vreugde), maar ook door de krachtige taal waarin die begin- en eindemoties gegoten waren.

En dan is er nog een ander aspekt, dat in verschillende nuances maar volgens mij algemeen voorkomt in die avonturen van het denken en scheppen. Het ging mij daarbij niet om het waar of onwaar zijn, ook hadden ze geen waarde als onthologische of ethische modellen, maar slechts als met elkaar samenlevende poëtsiche oefeningen. Via de scepsis naar de demokratie! Ik moest niet alleen glimlachen om de mening van Borges, die zei dat filosofie een tak was van de fantastische literatuur, maar ik stemde daar ook krachtig mee in. Een dergelijke opvatting leidde wel tot antidogmatisme: ieder presenteerde zich op zijn manier en vertelde zijn eigen verhaal. Literatuur was een daad van samenleven met de wereld, - niet een interpretatieve les erover. De 'waarheden' die onderweg ontdekt werden, - behalve die van het principe waaraan ik me met het vertrouwen van een gokker vastklampte - hadden een absoluut provisorisch karakter, ook al werden ze met veel enthousiasme verkondigd. Deze relativerende houding, waaruit respekt bleek voor de veelkleurige problematiek van de werkelijkheid en waardoor de conventionele genres en schema's vernietigd werden, was een gemeenschappelijk aspekt in de

nieuwe roman. Getrouw aan zijn bedoeling gaf de roman een veelvoud aan narratieve gezichtspunten te zien, werd het personage niet tot

prozaïsche psychologische beschouwingen gereduceerd, maar met de poëtische zekerheid dat elk moment zwanger is van historie en kracht werden tijds- en ruimtelijnen verbroken, werd de logica gereduceerd en ging men zich concentreren op de kleur en de emoties van de gebeurtenissen. Kortom, geen these, geen boodschap, geen didaktiek. Alleen maar poëzie.

Het intuïtieve aspekt van de lyriek en haar ijverig bezig zijn met de taal gaf een nauwkeuriger beeld van de rijkdom van de wereld en onze ervaringen in die wereld. Dat was de sleutel in de schitterende eenvoud van de lyrische dichters van het zuiden van Chili, in de scherpe prozaïsche uitdrukkingvormen van de anti-poëzie, in de overstelpende epiek van de erfgenamen van Saint John Perse of Whitman. Door het gebruik van lyrische middelen hoefde men zich niet langer te houden aan de verhaalstruktuur met zijn handeling-fabel-personages.

Met deze basishouding van een generatie die verliefd was op de sensuele verschijningsvormen in hun stereofonische kontekst, en die in toenemende mate alert was op het gedrag van de eenvoudige mensen die zich organiseerden om de onrechtvaardigheid van het systeem te overwinnen, was mijn literatuur het resultaat van de volgende spanning waardoor mijn proza nog steeds wordt aangetast: enerzijds de neiging tot vervoering, tot experimenteren, tot overdrijving, om verslag te doen van het gewicht, de kleur, de emotie en de betekenis van het objekt, de gebeurtenis of de persoon, en anderzijds, een diep respekt, liefde en belangstelling voor de dagelijkse dingen, voor de aangename banaliteit van het straatleven, voor de mensen en hun verhalen, voor de jongeren van de kleine bourgeoisie waartoe ik behoor, voor de grote levenskracht van het proletariaat. Daarom is het absoluut niet vreemd dat ik sinds mijn eerste boek *El entusiasmo* tot aan mijn roman *Soñé que la nieve ardía* (Ik droomde van brandende sneeuw), in mijn rebelse uitdrukkingswijze steeds meer gebruik ging maken van het experiment en van alles wat de werkelijkheid te bieden heeft. Wat in de korte verhalen een zoeken was naar een werkelijkheid die niets te maken had met de Chileense maatschappij en daar zelfs minachting voor had en gevoeliger was voor de gebreken in die maatschappij dan voor haar verwachtingen, is in de roman de geëmotioneerde onthulling van de mogelijkheid vorm te geven aan een andere wereld, niet alleen in de literatuur, maar ook in de werkelijkheid. In *Soñé que la nieve ardía* komen, ondanks de begeestering die geen verlossing bracht, alle helden voort uit het proletariaat dat met de Unidad Popular in 1970 een bevoorrecht moment had bereikt op hun politieke weg. Heel mijn roeping voor het irreële en de daarmee in strijd zijnde passie voor het concrete, leidden in de roman tot een grote spanning. Niet alleen mijn onstabiele woordkeus is daar debet aan. Ik voelde mij meer betrokken bij de werkelijkheid die zo dramatisch aanwezig was op straat en ik voelde me daardoor sterker geïnspireerd dan door de grootse of buitennissige gebeurtenissen van zoveel fascinerende literaire werken. Ik hoefde mijn lyrische houding niet te veranderen om vanuit de personages op bescheiden wijze de dagelijkse werkelijkheid van een Chili dat niet meer bestaat weer te geven. Dat wil zeggen dat ik, om de waarde van dat historische moment, om het belang van de klemmende dagelijkse gebeurtenissen over te brengen, een beroep bleef doen op de geheime conjuncties en nevenschikkingen van beelden en het samenvoegen van verschillende wezenlijke waarden, die zo af te raden waren in de realistische roman. Maar ik zorgde er altijd voor dat de werkelijkheid zelf zou bepalen waar het gewicht, waar de zwaartekracht van het verhaal lag.

Al vanaf de eerste verhalen voelde ik mij in verleiding gebracht door dit criterium. Ik vond dat het proza op die wijze aktief gemaakt moest worden om de lezer mee te lokken en hem af te leiden van het bewustzijn dat hij zijn tijd zat verdoen, een tijd die hij beter aan andere zaken kon besteden. Ik vatte de handeling van het lezen

op als in de volgende scène: ik klop op de deur, doe hem open en laat het verhaal achter in de handen van de lezer, ik draai me om, loop weg en keer daarna weer terug om door een kier te gluren welk effekt het heeft.

In zijn interessante essay 'Enige aspekten van het korte verhaal' gaf Cortázar een definitie van zijn techniek. Volgens hem moest het korte verhaal overwinnen door knock-out. Als ik gevechtstermen zou moeten gebruiken om mijn bedoeling duidelijk te maken, zou ik moeten zeggen dat ik alleen maar streefde naar een gelijk spel of een eervol verlies, zoals een Chileens voetballer uit de nationale selektie. De truc: de lezer met een identificeerbare taal en bekende situaties zo gauw mogelijk in een soort 'geschiedenis' voeren. Zodra dit punt met zo weinig mogelijk middelen is bereikt is het mijn esthetische bedoeling dat het verhaal zich verder ontwikkelt als een speurtocht, waarin zowel ik als de lezer het gevoel hebben dat we niet weten waar we heen gaan. Vandaar dat er weinig in gebeurt. Mijn verhalen worden niet zozeer gekarakteriseerd door een opeenhoping van feiten, als wel door een sterk aftasten van elk moment, net zo lang tot het zijn 'waarheid' loslaat. In dit streven kan de taal gebruik maken van allegorische middelen, die ruw-realistisch zijn, lager dan alledaags, van beelden uit de pop-wereld, passende citaten van andere auteurs, zonder waarschuwing vooraf, of bedriegelijke vervalsingen daarvan. Wat telt is dat de compositie van de beelden zo explosief is dat ze de lezer afleiden - in de goede betekenis van het woord - van het simpele verhaal van wederwaardigheden, zonder dat deze nu helemaal worden weggemoffeld. In dit dialektische spel word ik door de voorliefde die ik heb voor zuinigheid in de verhaalstruktuur en voor een duidelijk verloop naar het nabije einde, waar ik zo van houd bij Hemingway, Tsjechov, Borges, gedwongen mij niet te laten meeslepen, maar mijn vervoering te dynamiseren binnen de grenzen van de anekdote. Dit criterium pas ik ook nog toe in zulke fantastische verhalen als 'París' en 'Profesionales' uit mijn boek *Tiro libre.*

Het belagen met beelden - wat inderdaad een heilig criterium is - moet ten dienste staan van de 'waarheid' van de gebeurtenissen en mag niet een louter decoratieve funktie hebben.

Dat is het essentiële verschil tussen een verteller die zich voedt met lyriek en een dichter die afdaalt naar proza. Daarom starten mijn verhalen in het 'gewone leven', stijgen op en vliegen op verschillende hoogten om het leven beter te kunnen bekijken en de emoties ervan te kunnen meedelen, waarna ze nederig, met humor, pijn, ironie, droefheid - afhankelijk van hoe het hun vergaan is - terugkeren naar het vertrekpunt. Het zijn - om mezelf te parodiëren voordat een ander dat doet - 'vliegtuig-verhalen', ze stijgen op, vliegen en landen weer.

Deze bezorgdheid over de manier van benaderen en activeren van de lezer is ook een overweging die voortkomt uit de nieuwe vertelkunst en uit de lyriek. In de recentste fasen wordt dit nog versterkt door de stimulans van de pioniers op dat gebied: Vargas Llosa, Cortázar, Parra, Cardenal e.a.

Het ideale effekt van een verhaal van mij zou ik misschien als volgt kunnen formuleren: de lezer en ik delen een vluchtige ervaring in een kortstondige, gejaagde en jammerlijk gewelddadige wereld. In dat korte moment zit voor mij heel het verschijnsel literatuur. Dat is mijn wereld, mijn houding, mijn opvatting van de literaire schepping en het eventuele bereik daarvan. Dat was ook de sfeer van mijn onschuld. Ik wil dit verslag nu relativeren vanuit het gezichtspunt van een schrijver die al vijf jaar geleden zijn land heeft verlaten door de omstandigheden die het militaire regime van generaal Pinochet Chili heeft opgelegd, en vertrekken moest naar landen die nog de wil hadden om voort te bestaan in deze tijd, en niet zoals het mijne, terugkeerden naar het stadium van holbewoners... Ik maak deze kanttekening, omdat de literaire produktie van tenminste drie Latijnsamerikaanse landen sinds enige jaren tot stand gebracht wordt door schrijvers die hun land moesten verlaten. Dit is het geval met Argentinië, Chili en Uruguay. Ik wil verslag doen van hoe de

institutionele breuk in Chili ons beroep van schrijver zo radikaal aantast dat wij ons als mens en artiest moeten herformuleren. Spreken, communi-

catie, is een historisch verschijnsel, een manier waarop een volk zich met zichzelf verstaat, een culturele conditionering. Aan de schrijvers, die beroepshalve altijd met taal bezig zijn, wordt door een gewelddadige wijziging van de kontekst duidelijk dat de identiteit van hun woord niet alleen in lokale zinswendingen ligt, maar eerder in een kollektieve opvatting van het bestaan als geworteld in traditie en taal, die op zijn beurt de werkelijke kwaliteit van de verbeeldingskracht bepaalt.

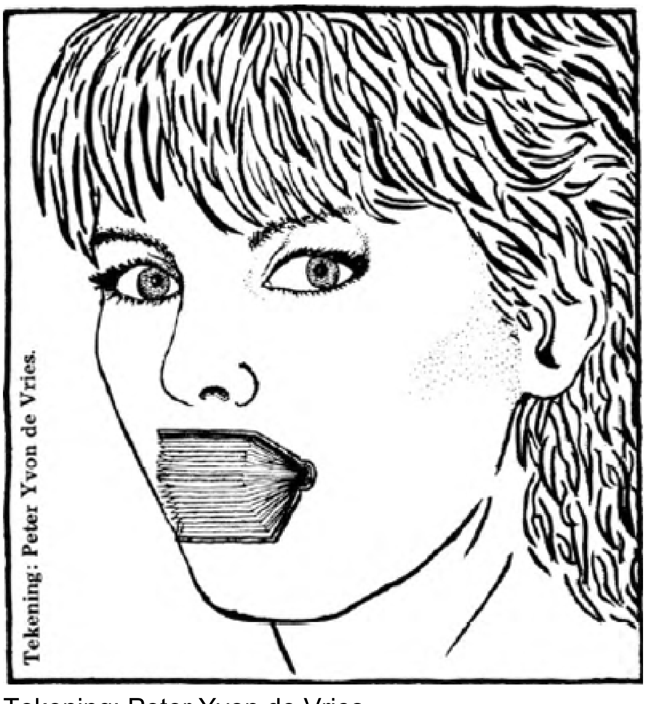
Ik maak deze opmerking omdat ik tot september 1973, toen de staatsgreep tegen Allende plaatsvond, in een land leefde waarin het taalgebruik geen grenzen kende. Vrijheid was iets vanzelfsprekends, iets natuurlijks dat wij bij onze geboorte hadden meegekregen, en even eigen als onze ademhaling en onze handen. De aanwezigheid ervan was zo overduidelijk dat het ons meer een gift van de natuur leek dan een verovering van de geschiedenis. Die overduidelijke werkelijkheid bepaalde de manier waarop de maatschappij zichzelf zag en bepaalde ook de relaties tussen de verschillende sociale lagen. De taal was geconsolideerd in iets dat gewaarborgd is in de demokratie en dat inherent is aan elke cultuur: de zekerheid van het leven. In een rechtsstaat is het openbare leven verzekerd en geregeld door wetten, die ook zorgen voor iets dat nog elementairder is: namelijk het beschermen van de overlevingskans. Het biologische leven is gegarandeerd door de regeerders die optreden als vertegenwoordigers van hun volk. In Chili is die tweede natuur die de cultuur van het land is, dat wil zeggen, zijn identiteit, essentieel gewijzigd door de overwinning van de reaktie.

Omdat het wettig gezag door de willekeur van het geweld vervangen is, zijn dood en repressie een dagelijks perspektief in de samenleving. Leven wordt hetzelfde als overleven. Een gevoel van breekbaarheid van het bestaan wordt algemeen en het vertrouwen in de mens is nog maar heel relatief. Onzekerheid en wantrouwen zijn de criteria om je te oriënteren onder de nieuwe omstandigheden: je verloofde verdwijnt, je vriend wordt vermoord, je krant wordt opgeheven, je boeken verbrand, ministers en dichters worden geveld door bajonetten, je vader wordt werkloos, je broer gaat in ballingschap. Het hele dagelijkse leven wordt ondermijnd door onzekerheid. In vaktermen gezien: de wereld wordt ontlezen en onttaald. Alleen in de clandestiniteit en ballingschap bestaat de mogelijkheid je culturele identiteit te redden. Maar die cultuur kan al niet meer de cultuur van de onschuld zijn. In haar wording dient zij voor altijd rekening te houden met het risico en de vijanden van de mensheid. Dit is een enorme geografische, biologische en metafysische verandering. Het bestaan krijgt een ontworteld karakter. Alles wat als vaststaand werd beschouwd is nu een vraag. De troost te kunnen overleven in het buitenland kan niet de amputatie verzachten die het gevolg is van het losgerukt zijn van het vaderland als warmtebron en culturele identiteit. Door de ballingschap ziet de schrijver hoezeer hij verweven is met zijn volk en hoezeer dat volk de natuurlijke bestemming is van zijn werk, en hij laat zich zeker niet misleiden door de schitteringen van het kosmopolitisch bestaan. Het is nu mogelijk om in een film, een boek, een schilderij, een lied, te zien dat de rijkste betekenis schuilt in wat niet geformuleerd is, dat wil zeggen in de compositie van de delen die het niet genoemde oproepen en doen verschijnen. Een boek is meer dan een verzameling mooie bladzijden, het heeft invloed en wekt tot leven, ook al is dat alleen maar in het bewustzijn en niet in de praktijk omdat het verwijst naar de wereld waaruit het voortkomt, hoe gewaagd en riskant de beschrijving daarvan ook is. Of het nu een schrijver betreft die een stortvloed van woorden gebruikt of een karige, een conventionele of een stoutmoedige. De ballingschap maakt me duidelijk van hoe weinig gewicht een boek is. Het is een teken ‘sui-generis’ dat pas werkelijk betekenis krijgt in een kontekst waarin het thuis hoort. Daarbuiten vertoont het slechts een

onvolledige wereld, en die onvolledigheid is, hoe geniaal ook, *heel* het boek. Dat wat vroeger voldoene voor mij was is nu, na de recente ervaringen van mijn land, niet meer toereikend. Een boek dat wordt gelezen in het land, in de traditie waaruit het is voortgekomen teneinde die te vernieuwen, is een ceremonie van culturele identiteit, waar in de oorspronkelijke waarde van het geschreven woord onze gezichten, mislukkingen, straten, doden, verwachtingen verschijnen, en waar onze knipogen en verbale tics de waarheid, de mate van ernst of ironie van de tekst bepalen. Zie hier hoe de roeping om te schrijven ertoe aanzet om het land, waarvoor het werk bestemd is, te herwinnen. Een boek dat wordt gelezen door het volk waarvan het is gemaakt, is een gemeenschapsdaad, waarin het volk zijn identiteit bevestigt, het bewustzijn strak gericht blijft op dromen en idealen en de grootsheid van het dagelijks leven bepaald wordt door de gevaarlijke omstandigheden. Het boek maakt het mogelijk zich de werkelijkheid van het vertelde leven beter voor te stellen, die beter te begrijpen, en niet alleen díe werkelijkheid als een probleem te zien, maar ook de moeilijke werkelijkheid waarin het boek gelezen wordt.

Veel van de Latijnsamerikaanse kunstenaars van de jaren zeventig kunnen met hun werken niet hun toeschouwers of lezers bereiken, waardoor zij zouden kunnen groeien in gedeelde emoties, bewustzijn en dialoog. Hun ballingschap zal een stempel drukken op hun werk. Zij moeten overleven met de wond van de afwezigheid en het gesprek met hun landgenoten uitstellen totdat die op moedige wijze de geschiedenis, die hun ontmoeting in de weg staat, veranderen. Het zou heel vreemd zijn als zĭj niet aanwezig zouden zijn in hun werk. Naar mijn mening zal het, nu Latijns Amerika een overduidelijke strijd voert tussen menselijkheid en barbaarsheid, onvermijdelijk zijn dat de jongste schrijvers zich steeds meer gaan bezig houden met de onrust en de grote veranderingen in hun continent. Het levens zullen van die materie zijn gemaakt. En welbeschouwd is het eigen leven voor elke schrijver de meest voor de hand liggende inspiratiebron.

Vertaling: Els Broers en Truus van Delft



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Ineke Phaf

Alejo Carpentier in memoriam
26.12.1904 - 25.4.1980

Alejo Carpentier.

In april was het een jaar geleden dat de Cubaanse schrijver Alejo Carpentier in Parijs overleed. Ondanks zijn hoge leeftijd vertegenwoordigde hij zijn land nog steeds in de diplomatieke dienst. Ook schreef hij zo vaak hij kon bij het aanbreken van de dag een paar bladzijden aan een literair werk, voordat hij aan zijn andere taken begon. Aan deze ijzeren discipline, die hij zichzelf een groot deel van zijn leven had opgelegd, hebben we zijn omvangrijke romanoeuvre te danken.[1.]

Vreemd genoeg zijn er in Nederland tot nu toe slechts drie romans van Carpentier vertaald[2.] en de recensies daarover in kranten en tijdschriften variëren van lof voor de vertaler tot matige belangstelling voor de schrijver zelf. Dit gebrek aan belangstelling valt op, wanneer men ziet met wat voor aandacht er in buurlanden zoals Frankrijk en de Duitse Bondsrepubliek over hem wordt gesproken. Bijna al zijn boeken zijn er in vertaling te krijgen en in persorganen wordt er herhaaldelijk een kommentaar op een mogelijke interpretatie gegeven. Voor Frankrijk is dat misschien vanzelfsprekend, omdat Carpentier een Franse vader had, met een Frans accent Spaans sprak en een groot deel van zijn leven in de Franse hoofdstad heeft gewoond. Maar wat de Bondsrepubliek betreft is deze interesse voor hem voornamelijk te wijten aan het respekt voor zijn literaire kunnen en artistieke kwaliteiten. Waarom blijkt dat in Nederland veel minder het geval te zijn en blijft deze schrijver hier studiestof voor hispanisten? Ligt het misschien aan het feit dat de lektuur van zijn romans geen gemakkelijke opgave betekent, dat er heel wat energie en concentratie voor nodig is om het verhaal te kunnen volgen? De beeldenrijkdom is zo groot en de toespelingen en referenties aan historische gebeurtenissen en artistieke hoogtepunten in de kunstgeschiedenis zijn zo talrijk dat het bij de eerste keer lezen soms moeite kost om de draad niet te verliezen.

Pas bij het herlezen wint de tekst aan nuanceringen en krijgen alle kleinigheden een betekenis binnen het geheel. Vaak is het daarbij nuttig om zich meer in de geschiedenis of kunst van een bepaalde periode te verdiepen teneinde beter te kunnen begrijpen wat voor een decor Carpentier voor ogen staat. Geen opgave dus voor gemakzuchtige lezers en nu rijst natuurlijk de vraag waarom de schrijver voor een dergelijke - van de lezer veeleisende - manier van schrijven heeft gekozen. Wat wil hij op deze wijze duidelijk maken?

Om daarvoor een verklaring te vinden moeten we terug naar zijn jeugd. Aan het begin van deze eeuw was het eiland Cuba een trekpleister voor emigranten uit alle delen van Europa - vooral Spanje[3.] - en uit het Caribische gebied. Zo viel Alejo als zoon van een Franse vader en een Russische moeder nauwelijks op tussen andere buitenlanders in het Havanna van die dagen. De stroom Europese emigranten die zich met de plaatselijke kreoolse burgerij vermengde, hield zich afzijdig van de eilandbewoners met een andere huidskleur. Enerzijds was daar de talrijke zwarte bevolking, nakomelingen van vroegere negerslaven die uit Afrika naar dit gebied waren gebracht; een grote groep van hen was pas sinds één generatie op Cuba en had de herinnering aan het Afrikaanse verleden nog vers in het geheugen. Anderzijds woonden er ook vele Aziaten uit China, India of andere landen van Zuid-Oost Azië, die als kontraktarbeiders waren gekomen toen er door de afschaffing van de slavernij (1880) een tekort aan arbeidskrachten dreigde te ontstaan op de plantages. Deze mensen waren nauwelijks geïntegreerd in het dagelijkse doen en laten van de blanke kreolen en Europeanen, die zich liever lieten imponeren door de technische vooruitgang van de machtige Noorderbuur en zich geneerde voor de achterlijkheid in eigen land. Meerderen onder hen waren er helemaal niet trots op dat Cuba nu een onafhankelijke republiek was en zij vonden het idee van annexatie met de VS zo gek nog niet. Dit streven werd echter niet gedeeld door degenen, die zich met de geestelijke nationale opbouw bezighielden. Daarvoor was de indruk die de vrijheidsstrijder José Martí[4.] op de intellektuelen en kunstenaars maakte, te groot en diens stelling dat de definitie van de eigen persoonlijkheid een eerste voorwaarde voor het scheppen van een eigen kunst en kultuur betekende, werd door hen als prioriteit gezien. In dit kader viel het op hoe weinig er in de Cubaanse literatuur gesproken werd over de op het eiland typische negerkulturen, die vooral op het platteland behouden waren gebleven. Deze werden nu ‘ontdekt’ en onder de term ‘afrocubaans’ in de muziek, dans en literatuur[5.] geïntroduceerd.

Ook Carpentier kwam hier in en rond Havanna mee in aanra-

king en was aanwezig bij rituele bijeenkomsten of feesten. Het was een omgeving die wel erg verschilde met de bij hem thuis gebruikelijke omgangsvormen, waar het respekt en de bewondering voor muziek, literatuur en beeldende kunst van Europese meesters de boventoon voerde. Dit kontrast tussen twee totaal verschillende leefwerelden, die toch tot eenzelfde nationaliteit behoorden, bleef hem zijn hele leven bij en werd de drijfveer bij het zoeken naar zijn literaire doelstelling. Hoe zou het mogelijk zijn om deze verschillende achtergronden in eenzelfde geheel te beschrijven zonder dat er daarbij typische karaktertrekken verloren gingen? Dit was niet alleen een artistiek probleem maar had ook te maken met het emotionele uitgangspunt van de auteur. Aan welke kulturele traditie voelde hij zich het meest verwant en zou hij dus het beste onder woorden kunnen brengen?

Aanvankelijk liet Carpentier zich door de algemene trend van die jaren en door zijn politieke overtuiging leiden. Deze laatste is overigens een van de belangrijkste speculatieobjekten in de literaire kritiek rond zijn werk in de laatste tien jaren. Men verdiept zich in de vraag of hij in de jaren 30 nu wel of niet kommunist was, wat voor kontakten hij tijdens de Burgeroorlog in Spanje heeft gehad en wat voor kritiek hij ooit geuit zou hebben op de huidige Revolutionaire Cubaanse Regering. Duidelijker dan een nauwkeurig antwoord op dergelijke vragen karakteriseert misschien een citaat uit een interview met hem zijn houding. Bij het ophalen van herinneringen uit zijn leven vermeldde Carpentier de volgende anekdote:

> In 1927 kwam ik in de gevangenis, omdat ik een manifest tegen Machado had ondertekend. Zeven maanden zat ik in de cel op Prado nummer 1. Daar leerde ik een tabaksarbeider kennen, die Joaquín Valdés heette en mij De Internationale leerde zingen. Het leven in de cel is hard, je kunt er maar moeilijk aan wennen. Het gevoel van opgesloten te zijn, het gebrek aan vrouwen en aan dingen om te doen scheppen een nerveuze spanning. Vooral in de eerste maanden. Je raakt geïrriteerd, of krijgt ruzie om een futiliteit. Ik herinner me bijvoorbeeld dat ik op de vuist ging met een Peruaanse medegevangene: toen hij me vertelde dat zijn vader met een getemde beer de kost verdiende, zei ik hem dat de exploitatie van een beer door een mens een amorele daad was. Dat beviel hem blijkbaar niet en er kwam een vechtpartij van.[6.]

De hier eerder ironsich bedoelde kritiek op de uitbuiting van het ene levende wezen door het andere is de rode draad die door al zijn werken en artikelen loopt. Of het nu gaat om volksmuziek of schilderkunst, de levensomstandigheden van een negerslaaf of van een Cubaanse uit de betere kringen aan het einde van de achttiende eeuw, altijd beschouwde Alejo het voortdurende verzet tegen onrechtvaardigheid en ongeëmancipeerdheid als de vanzelfsprekende drijvende kracht in de geschiedenis.

Daarom wendde hij zich in zijn romandebuut *Ecue Yamba O* tot het meest achtergestelde deel van de Cubaanse bevolking, de negers. Hij beschreef de gewoonten en tradities van de hoofdpersoon Menegildo en zijn omgeving, eerst op het platteland - het gebied rond de suikerfabriek - en daarna in de stad. De stijl van het boek is doordrongen van de toentertijd op Cuba gebruikelijke naturalistische schrijfwijze, waarin nauwelijks een persoonlijke noot van de auteur valt te bekennen. Door diens afstandelijkheid kan ook de lezer zich moeilijk met de personages vereenzelvigen en blijft hun sociale problematiek hem tamelijk vreemd.

Carpentier toonde zich nooit bijzonder gelukkig met het resultaat van dit boek[7.]. Het was duidelijk dat hij zijn eigen manier van vertellen nog niet had gevonden en

hij zocht verder naar de mogelijkheid van een synthese van verschillende kulturen in een werk.

Een volgend aanknopingspunt vond hij in de muziek. Zelfs van zeer muzikale huize[8.], was hem altijd het belang van het muzikale ritme voor de zang- en dansvormen van de negers opgevallen. Hij begon met een studie over de historische ontwikkeling van de muziek op Cuba en onderzocht de wederzijdse beïnvloeding van Afrikaanse, Indiaanse en Europese ritmes. Het bleek dat vooral de vermenging van Afrikaanse en Spaanskreoolse muzikale tradities in deze eeuw belangrijk werden en internationale bekendheid verworven[9.]. Wat er in de muziek al bereikt was, moest nu ook nog in de literatuur tot stand worden gebracht. Daarbij had de nationalistische opstelling van Carpentier in die jaren al een belangrijke verandering ondergaan. Door zijn langdurige verblijf in Europa had hij begrepen hoe weinig men hier van de Spaansamerikaanse en Caribische werkelijkheid wist. Men had er geen flauwe benul van wat voor onuitwisbare sporen daar van de Europese bemoeienissen in de afgelopen eeuwen waren achtergebleven. Aansluitend bij de gedachtengang van Martí, die het heeft over 'het elkaar leren kennen van de Amerikaanse volken', gaf Alejo hieraan nog een andere dimensie. Hij zag zijn bijdrage bovendien in het nader tot elkaar brengen van de Oude en de Nieuwe Wereld, de beide werelden die hem persoonlijk het meest vertrouwd waren.

Voor zo'n ontzaglijk breed aangelegd historisch en geografisch perspektief was er wel een literaire techniek nodig die zonder langdradig te worden of te veel uit te weiden toch een heleboel vertelde of tenminste aanstipte. Dat besefte Carpentier ook en hij begon in korte verhalen te experimenteren om te onderzoeken hoe hij zijn denkbeelden in praktijk kon brengen. Een paar van deze 'vingeroefeningen' zijn te vinden in de bundel *Guerra Del Tiempo*[10.], waarvan de titel precies aangeeft wat voor de schrijver de cruciale moeilijkheid was. Het verhaal 'Viaje a la semilla[11.] is zijn eerste gepubliceerde 'gevecht'. In die tijdspanne van een avond en de daaropvolgende morgen ontrolt er zich een panorama naar het verleden en weer terug. Arbeiders zijn bezig met de afbraak van een oud huis en houden daar om vijf uur 's middags mee op om de volgende dag het werk voort te zetten. Een oude neger, die zonder aanwijsbare oorzaak op het terrein aanwezig is, laat dan met mysterieuze middelen het verleden herleven. Het huis krijgt zijn oorspronkelijke pracht terug en de bewoners leven hun leven opnieuw, alsof er niets aan de hand is. Alleen doen ze dat in omgekeerde volgorde, van het einde naar het begin. Wij leren de markies van Capellanías op zijn sterfbed kennen en volgen dan zijn verschillende levensfases tot aan het allerprilste begin, toen hij een embryo was. Wanneer de bouwvakkers de volgende morgen weer op hun werk komen, is er geen spoor meer van de bouwval te bekennen. Daarover dienen ze bij hun vakbond een

klacht in en vertellen elkaar roddelpraatjes over de dood van de vrouw van de markies, die aardig met de werkelijkheid overeenstemmen.

Deze reis door de tijd, chronologisch en achronologisch, waardoor personen met een geheel verschillende achtergrond in één kontekst worden gebracht, wordt het belangrijkste instrument voor Carpentier om zijn bedoelingen in zijn literaire

werken duidelijk te maken. In zijn voorlaatste werk *Consagracion a la primavera*[12.] legt hij dit expliciet uit en noemt het een metaforische werkwijze. Dit is overigens zijn enige roman, waarin hij ingaat op de revolutionaire gebeurtenissen in Cuba rond 1959. Aan het begin ontmoet Enrique, een Cubaan van zeer goede huize die aan de Spaanse Burgeroorlog deelneemt, Vera, een Russische balletdanseres die met haar ouders voor de Bolsjewieken gevlucht is. Beiden gaan voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog naar Cuba en hun belevenissen worden tot aan de Varkensbaai-invasie in april 1961 geschilderd. Voor Vera, die zich aanvankelijk alleen maar in haar werk en haar verhouding met Enrique verdiept, betekent deze tijd een langzaam ontdekken van sociale verhoudingen en militaire terreur, waardoor zij een persoonlijke affiniteit met de revolutionaire gebeurtenissen krijgt. Enrique daarentegen, op het oog veel opstandiger en verwikkeld in allerlei subversieve aktiviteiten, leidt toch een vrij oppervlakkig en gemakzuchtig leven en wordt zich hiervan pas bewust op het moment dat hij Vera dreigt te verliezen. Dit moment valt weliswaar samen met het tijdstip van de overwinning van de revolutionairen, maar het is geenzins de bedoeling van Carpentier om de lezer uitsluitend van de noodzaak van de Revolutie te overtuigen. Veel belangrijker is de geschiedenis van twee mensen met een volkomen verschillende achtergrond, die van elkaar en van hun werk houden en tegelijkertijd proberen hun persoonlijke ontwikkeling in overeenstemming met hun sociale verantwoordelijkheid te brengen. Daarbij is de titel van het boek, naar muziek van Igor Strawinsky[13.], de duidelijkste toespeling op het uitgangspunt van de schrijver. Of, zoals Mario Benedetti het formuleerde ter gelegenheid van de dood van Carpentier: ‘En daarom, alhoewel het werk van Alejo - die zonder Nobelprijs glorierijk stierf - als een opmerkelijke rekonstruktie van het verleden geïnterpreteerd kan worden, is het in werkelijkheid een aankondiging van nieuw leven en zal het dat altijd blijven.’[14.]

Iedere zaterdag wordt er in het Oude Havana, waar de gebouwen uit de koloniale tijd zijn te vinden, de ZATERDAG VAN HET BOEK gehouden. Dan stellen schrijvers hun boeken voor en beantwoorden vragen van het publiek.
Op 11 december 1976 was het de beurt aan Carpentier en de foto's geven een indruk van de omgeving, waarin deze gebeurtenis afspeelt.

Alejo Carpentier
lentewijding

Een paar avonden later at ik met José Antonio en na een uur praten was ik ervan overtuigd dat ik nooit meer zo intiem met hem zou kunnen worden als vroeger. Hij was enorm veranderd. De anders zo geestrijke, grappige, ietwat cynische man had nu een storende, aanmatigende houding aangenomen, waarbij hij snoevend en met strenge gebaren vonissen uitsprak of straffen uitdeelde alsof hij lid was van de rechtbank. Hij sprak over ‘onze Revolutie’ als iemand die haar in een van de belangrijkste leidersrollen mee had helpen verwezenlijken. ‘Ik, die alles voor haar heb opgeofferd’, zei hij, net alsof hij een toonbeeld van onbaatzuchtigheid was: hij, die alleen maar zijn zaak had verloren die er toch al niet al te best voorstond, omdat ze niet paste in de nieuwe werkelijkheid waarin we leefden. Hij zei: ‘Het allerbelangrijkste moment in mijn leven’ op de toon van iemand die het heeft over ‘Mijn fresco's uit de Sixtijnse Kapel’. Wanneer een argeloze toehoorder naar hem zou hebben geluisterd zonder hem goed te kennen, had hij de indruk gekregen dat er bijna niemand in dit land de politieke en morele oprechtheid

en zuiverheid kon opbrengen die in overeenstemming waren met het huidige moment. ‘En jij, wat deed jij in Venezuela gedurende de Grote Dagen toen wij voor de ogen der wereld in opstand kwamen?’ vroeg hij laatdunkend.

> Net zo weinig als jij, voor wie die Grote Dagen vooral het plotselinge einde van aankondigingen die nergens op sloegen betekenden, en ook van je publiciteitscampagnes in kranten die niets waren dan adviezen, loterijen, politieke roddelpraat, chantage en intriges; wiens werkplaatsen nu in een Nationale Drukkerij zijn veranderd die de Quijote, Balzac, Galdos en Martí in een oplage van 100.000 exemplaren uitgeeft. Toen de Schrandere Ridder op weg ging, veranderde de Schrandere Publiciteitsman van Revlon, Dorothy Gray, Supershellbenzine, Simmonsmatrassen en Maidenformbustehouders zich voor onze ogen in een Jakobijn.

Dit zei ik op zo'n abrupte toon, dat ik, hoewel we van thema veranderden, voelde dat op dat moment onze vriendschap ten einde was... En al snel daarop begon ik begeleid door een klein team over het hele eiland te reizen om een eerste inventarisatie van oude gebouwen op te maken. De opdracht luidde om uit te vinden of ze nog bruikbaar waren, of ze eerst opgeknapt moesten worden, of dat ze een zorgvuldige restauratie verdienden. En zo leerde ik, behalve de door de indrukwekkende sporen van haar koloniale architektuur reeds beroemde plaatsen, de diversiteit van een land kennen, waarvan de kleinere gemeentes, huizenrijen en gehuchten door de samenstelling en de kleur van de hen omringende aarde werden gekarakteriseerd. Ik leerde de rode dorpen kennen, obsederend rood, waar de mensen woonden, omsloten, doordrongen en verkleurd door de roodheid van een ‘rode aarde’ die eruit zag als leem, overal aanwezig en overal ingetrokken, tot aan de strobedekking op de muren, putranden, wanden en daken, in vlakke gebieden zonder heuvels op de achtergrond, ingesloten in eentonig gekleurde, eindeloze suikerrietvelden. Ik leerde de landgoederen kennen met de sappige, klonterige en gulle zwarte aarde, bewoond door jasmijn, sterk geurende leeuwenbek en nardusbloem, waar fruitbomen, schaduwrijke planten en grotere klimplanten tot aaneengesloten slingers samengroeiden op de mosbedekte inkepingen van de daken. Ik leerde de verdoemde dorpen kennen met de bloedarme aarde, waar alleen maar de distel, cactus, maraboe en de nutteloze cassia woekerden, tussen wiens doornen gierige, gele, naar saffraan ruikende pluizen zaten, zó klein dat ze zich nooit en te nimmer op een tak tot een geheel konden samenvoegen; droge dorpen uit kalk en gips, met een kleurloze bodem en nauwelijks bewoond, met stof dat door de straten waaide, de huizen binnen of de winkels om daar de jurk van jonge bruidjes groezelig te maken, zich in de groeven van grammofoonplaten te nestelen en tussen de tanden te knarsen; dorpen met gesloten huizen, verlaten portalen, knokige paarden en honden die midden op de dag nachtmerries hadden onder de bank van het plaatselijke park zonder voorbijgangers of bloemperken. Ik leerde de wanorde bij de suikerfabrieken kennen, waar het wemelde van drukbezette, gestikulerende en discussiërende mensen, met ossewagens op een rij naast de Romeinse triomfboog, met het geknars van de grote weegschaal, het gefluit van de kleine lokomotief voor de goederenwagons, alles overheerst door de wijdse, mechanische en futuristische orkestratie van de suikerfabriek, met een bijna verstikkende geur van fijngemalen suikerriet, brandewijn, melasse en siroop bovenop de dichte strotapijten van uitgeperst riet. En ik leerde de blauwe dorpen kennen, gedompeld in de frisse bries van amandelbomen, waar de daken gestut werden door met indigoblauw beschilderde stammen van palmbomen, die echter te gewelfd waren

om op de houten zuilen te lijken waarop ze eigenlijk moesten lijken. En ik leerde ook de wijdse hellingen van de Sierra Maestra kennen met hun lage en overvloedige Caribische vegetatie, en ook op het andere uiteinde van het eiland de diepe vrede van het Ancón-dal, waar het kreoolse taalgebruik van de boeren vermengd was met vreemde uitdrukkingen die aan Gonzalo de Berceo leken te zijn ontleend, en waar tussen grotten, onderaardse beekjes die uit rotsen ontsprongen en brede bossen van pijnbomen en olijfbomen met groenzilveren bladeren de prachtige stenen hoogtes oprezen - eveneens in Viñales -, stenen personages, staande in het landschap, enigzins vergelijkbaar met de beeldhouwwerken van Moore en plechtstatig als in een processie, waar ik mijn oor tegen hield omdat uit hen klonk als een van verre komend, diepklinkend en korttonend gezang één enkele, nauwelijks hoorbare klacht van substanties die vele duizenden jaren geleden door het water waren uitgeloogd, vage overblijfselen misschien van voorwerpen die in de diepzee waren gevormd vanwaar ze waren opgestegen, fier en zelfbewust maar al heel oud, - een koor wellicht van de tienduizenden versteende slakkenhuizen waarbinnen nog leven was met een herinnering aan vroegere tijden, toen nog geen blik of definitie hen bij de algen, kwallen, koralen en weekdieren indeelde... Zo leerde ik de rode, witte en blauwe dorpen kennen, trillend van leven of in kalme bescheidenheid, schaduwrijk of windbeschut in de zon, maar allemaal met iets dat ze nu gemeenschappelijk hadden: de scholen, overvol met kinderen, aan wiens onderwijzeressen nu eens niet acht of tien maanden geen salaris was uitbetaald - sinds kort er bovendien toe veroordeeld om les te geven wanneer er leerlingen waren aan wie er les gegeven kon worden, in klaslokalen met kapotte schoolbanken en gebroken schoolborden, tussen een landkaart van Europa waarop mogelijk nog het Koninkrijk Montenegro en het Oostenrijks-Hongaarse Keizerrijk stonden aangegeven, en een portret van Generaal Antonio Maceo, zo verbleekt door het licht dat het op een oude daguerrotype leek... ‘De dag zal aanbreken waarop je het hebt verdiend dat dit land jouw erfenis wordt’ staat er geloof ik in het *Boek der Exodus* geschreven. En van een exodus keerde ik terug en voor het eerst voelde ik me als erfgenaam van alles wat ik zag. Maar, er moest iets op gebouwd worden. De *demon* van de architektuur keerde weer in mij terug. Een wèrkelijke architektuur, geen architektuur met commerciële bedoelingen maar een architektuur om de architektuur. Iets waar ik tot dan nog geen gelegenheid voor had gehad, maar nu dus wel. Me weer jong voelend dacht ik terug aan het nulpunt, toen ik twintig was, en aan mijn esthetische overwegingen van toen - dezelfde, die me op een keer naar Santiago de Cuba hadden gebracht om de sporen (bestonden ze..?) te zoeken van de gebouwen die er door de eerste gouverneur Diego Velázquez waren neergezet. Nu echter zag ik in welk punt ik me toentertijd had vergist. Een uitputtende studie van de koloniale Cubaanse stijl liet me de dingen op een ander manier bekijken. Aan het einde van de weg ging me een licht op. Oorspronkelijk dacht ik dat ik datgene wat al bestond moest opknappen en aan de nieuwe levensomstandigheden aanpassen... Maar nee. Dat was het niet. Het was zonneklaar: er moest metaforisch worden gewerkt. Op een avond merkte ik dat Martínez de Hoz niet zo goed begreep wat ik bedoelde. Ik pakte het woordenboek en zocht het op: metabolisme... metacentrum... metachronisme... Ah, daar was het: *metafoor*: ‘retorische figuur waarmee men de betekenis van een woord door middel van een geestelijke vergelijking transporteert’ ... ‘Begrijp je het nu?’ ‘Niet zo goed’. ‘Door middel van een geestelijke vergelijking,’ herhaalde ik. ‘Ik begrijp het uitstekend.’ En ik installeerde mijn specifieke geestelijke domein in de kontekst van mijn geografische en historische domeinen. Mĳn geestelijke domeinen.

*uit: *La Consagracion de la Primavera*, Madrid 1978, blz. 549-553.

Eindnoten:

1. Romans van Carpentier: *Ecué Yamba O. Historia afrocubana* (Geloofd zij Ecué. Een Afrocubaanse geschiedenis), Madrid 1933.
   El Reino de este Mundo (Het Rijk van deze Wereld), México 1949.
   Los pasos perdidos (Heimwee naar de jungle), México 1953.
   El acoso (De achtervolging), Buenos Aires 1956.
   El Siglo de las Luces (Met de guillotine op de voorsteven), México 1962.
   Concierto Barroco (Barokconcert), México 1974.
   El Recurso del Método (De methode als hulpmiddel), México 1974.
   La Consagración de la Primavera (Lentewijding), Madrid 1978.
   El arpa y la sombra, (De harp en de schaduw), México 1979.
2. *Heimwee naar de jungle*, vertaald door J.G. Rijkmans, Amsterdam 1960, 1976.
   Met de guillotine op de voorsteven, vertaald door J.G. Rijkmans, Amsterdam 1966, 1979.
   Barokconcert, vertaald door Robert Lemm, Amsterdam 1978.
3. Volgens de Engelse historicus Hugh Thomas was de immigratie van Spanjaarden in Cuba tussen 1900 en 1925 misschien wel hoger dan de totale emigratie van Spanjaarden naar de kolonie Cuba in de koloniale periode. In *Cuba or the pursuit of freedom*, London 1971, blz. 497. Nicolás Sánchez-Albornoz geeft voor de jaren 1902 tot 1930 het getal van 778.679 Spaanse immigranten. In *La población de América Latina*, México 1973, blz. 181.
4. Zie het essay 'Ons Amerika' van José Martí in BZZLLETIN nr. 70, november 1979, blz. 98-102.
5. Bekend dichter van afrocubaanse poezie was Nicolás Guillén. In de muziek verwerkten Amadeo Roldán en Alejandro García Caturla neger- en kreoolse motieven.
6. Uit het interview 'Eenvoudige bekentenissen van een barokke schrijver' met de Cubaanse schrijver César Leante, gepubliceerd in verzamelband *Alejo Carpentier*, Havanna 1977, blz. 60-61.
7. 'Het is het werk van een beginneling, soms best leuk maar toch te veel met het stempel van een overdreven avantgardisme - hoewel ik erbij blijf dat de politieke accenten absoluut juist waren': In dezelfde verzamelband *Alejo Carpentier* in het interview 'Alejo Carpentier spreekt', blz. 18.
8. Zijn Franse grootmoeder was een leerlinge van Cesar Franck. Zijn moeder en ook Alejo zelf speelden heel verdienstelijk piano. De vader van Carpentier had celloles bij Pablo Casals gehad.
9. *La Música en Cuba* (Muziek in Cuba), México 1946.
10. *Guerra del tiempo* (Oorlog met de tijd), México 1958.
11. *Viaje a la semilla* (Reis naar de zaadkiem), voor het eerst gepubliceerd in 1944 in Havanna, met illustraties.
12. Aan het einde van dit artikel volgt een vertaling van het fragment uit deze roman, waarin hij deze metaforische werkwijze uitlegt. De ik-persoon van het fragment is de architekt Enrique, die in 1959 vanuit Venezuela naar Havanna terugkeert en daar zijn oude vriend José Antonio ontmoet.
13. Claudius Armbruster gaat nader in op de relatie tussen de muziek van Strawinsky en deze roman in zijn artikel 'Alejo Carpentiers "La consagración de la primavera" - Geschichte der Revolution zur Musik eines Ballets', In *Iberoamericana* nummer 10, Frankfurt 1980. In zijn studie *Muziek in Cuba* wijst Carpentier op het belang van Strawinsky voor de komponisten van afrocubaanse muziek (blz. 304).
14. 'Alejo Carpentier: un anuncio de la vida' (Alejo Carpentier: een aankondiging van nieuw leven) van Mario Benedetti, gepubliceerd in 'Casa de las Américas' nummer 122, Havanna 1980, blz. 96-98.

James Brockway
Engelse kroniek

De nieuwe roman van Martin Amis, *Other People: A Mystery Story* is - moet ik het zeggen - natuurlijk géén 'mystery story' - hoogstens een heel eigen, heel moderne versie van het genre, die het aantrekkelijke maar te modieuze handelsmerk 'made by Martin Amis, son of Kingsley' draagt. Het boek is de vierde roman van een jongeman, die zich met veel sukses in de wereld van de hedendaagse letterkunde in Londen beweegt. Toen hij nog maar pas in de twintig was, was Amis junior reeds redakteur letterkunde van het opinieweekblad *The New Statesman* en later van het *Times Literary Supplement.*

Zeer zelfbewust, vol zelfvertrouwen bij het hanteren van de taal - met inbegrip van de allerlaatste snufjes op het gebied van het vlotte, modieuze jargon dat door de vlotte, modieuze jeugd van vandaag wordt gebezigd, en in staat een roman, die veel meer dan een verhaal is, met het grootste gemak uit zijn mouw te schudden, is Amis, een soort schrijvende, maar dan heel intelligente Willem Ruys, er in korte tijd ingeslaagd, gezag voor zichzelf en zijn werk te winnen. En dat met romans, waarin de seksuele mores van het 'permissive' tijdperk steeds weer een hoofdrol spelen, al is dit dan slechts aan de oppervlakte.

Een bespreker van deze nieuwe roman in de *London Review of Books* heeft onlangs, in een overigens weinig objektieve beschouwing, waarin hij nog vier andere romans bespreekt, het werk van Amis bijna zonder één woord van kritiek behandeld. In plaats van een kritische beschouwing kwam hij met 'sales talk' in de trant van: 'zijn gezag is zo groot, dat deze nieuwe roman zeker heel ernstig zal worden benaderd' ... maar niet door *hem* blijkbaar.

Hierna werd zijn kritiek, waar het de resterende vier titels betrof, zéér kritisch, zoniet vernietigend... maar deze waren vanzelfsprekend romans door minder bekende auteurs met minder gezag. Maar hebben ze minder dan Amis te bieden? Ah... *that* is the question.

Op de uitstekende Boekpagina van de *Financial Times*, waarin men hier en daar over meer dan de koers van zijn aandelen en de wisselwaarde van het pond kan lezen, vielen totnogtoe de oordelen over drie van de door deze recensent besproken romans radikaal anders uit: grote lof voor twee van de gekraakte werken en het vermoeden, waar het Amis' roman betreft, dat Amis zelf tegen het eind van zijn 'mystery story' alles heel vervelend was gaan vinden. 'Too much hangs by too thin a thread' vond deze bespreker, die de roman heel ernstig benaderde, zonder voor Amis zijn 'gezag' beducht te zijn. Alleen ben ik dus niet, als ik het moeilijk vind, echt van een Amis junior roman te genieten. Weinigen hebben blijkbaar zijn tweede roman *Dead Babies* kunnen waarderen, daar de seksuele narigheid en verwording in dat onplezierige boek te grote eisen aan de literaire spijsverteringscapaciteit van de lezer stelden.

Ook *Other People* vond ik slecht verteerbaar en hier en daar zelfs vervelend; onverteerbaar en vervelend is op den duur de houding van deze auteur tegenover de lezer. Hij doet namelijk altijd wat spottend, alsof hijzelf vanzelfsprekend meer dan de lezer weet; zelfs alsof hij de lezer veracht. Dit neemt niet weg, dat Amis intelligent schrijft, dat hij zelfs uitstekend schrijft. Maar tijdens het lezen van deze nieuwe roman heb ik het boek te vaak opzij willen leggen, te vaak gegaapt, hoe handig geschreven het ook mag zijn.

Het is niet gemakkelijk de inhoud in kort bestek duidelijk weer te geven. Alles draait om Mary, aan wie iets vreselijks en heel geheimzinnigs is gebeurd - een seksuele mishandeling misschien? Zij weet niet meer wie zij is, blijkt uiteindelijk toch

iemand anders (Amy) te zijn, en misschien is zij reeds dood, vermoord... maar kan het ons werkelijk schelen?

Sommige recensenten hebben gesuggereerd, dat de roman te maken heeft met hoe men een roman moet schrijven. Dit is echter meestal een teken, dat de recensent eigenlijk niet weet wat hij van de inhoud maken moet maar dit liever niet wil opbiechten. Aan het begin wordt Mary wakker. Zij ligt... waar? Ergens op een brancard. Zij ontsnapt en komt daarna onder een reeks mensen terecht, die allen òf krimineel, òf achterlijk, òf geperverteerd blijken te zijn. Haar reakties zijn aldoor onwerelds en naïef, want zij voelt zich nergens meer thuis.

Is dit de wereld van het menselijk onbewuste, van onze dromen, waar de moraal van de nette burger niet meer telt en geen controle meer op ons doen en laten en onze gedachten en verlangens kan uitoefenen, zodat alles ruw en primitief en wreed en dreigend wordt? Overal in de romans van Amis jr. wordt de lezer dit element van dreiging gewaar, en in deze roman komt hij reeds op de derde bladzijde de volgende woorden tegen ‘she sensed such unanimity of threat, such immanence of harm’, naast de algehele sfeer van onheil, die Amis van de eerste regel af schept. Hier zijn de oude waarden weg. De mens (lichaam en ziel) staat bloot zonder de gewone beschermende lagen. Heel nare dingen gaan gebeuren.

Als ik schrijf, dat Mary's reakties onwerelds en naïef zijn, moet ik hieraan toevoegen, dat zij soms ook heel praktisch reageert. Na haar eerste, heel onplezierige seksuele ontmoeting breekt zij de kaak van haar aanrander met een baksteen. Verschillende andere mensen waarmee ze in kontakt komt zijn ook door ongelukken geplaagd en één onappetijtelijke jongeman die seksueel geen sukses met Mary beleven kan, hangt zichzelf op.

Zeer realistisch is ook de taal die gesproken wordt (maar is realistisch hier het juiste woord?), zodat de thans zeer vervelend geworden modewoorden ‘shit’ and ‘fuck’ het boek op sommige plaatsen het uiterlijk geven van een nooit schoon gemaakte w.c. Maar dát mag ik eigenlijk niet zeggen. Dàt nu is een echt *burgerlijke* opmerking. Maar kan het werkelijk waar zijn, dat slechts een *burgerlijk* mens liever een schone dan een bevuilde w.c. wil gebruiken? En geldt dan de ‘law of diminishing returns’ ook niet voor het gebruik van ruwe taal?

Als men te dikwijls passages als de volgende tegenkomt, wordt dat niet veeleer vermoeiend en vervelend dan verfrissend en gedurfd? ‘Oh, Mike, you fucking cocksucker. Well, I've got

news for you, man, cos I'm fucking fuckin out! Cos I don't *fuckin need it*, *man*!'

Anne Smith.

Dat zulke regels niet zonder een satirische bedoeling zijn, verandert helaas niets aan het afmattende effekt dat er van uit gaat. Maar hier volgt een andere passage, waarin me de essentiële Amis-toon hoort. Hier richt de auteur het woord aan de lezer:

> These people are tramps, after all. *You* know the kind of people I mean. The reason they are all tramps is that they have no money. The reason they have no money is that they won't sell anything, which is what nearly everyone else does. You sell something, don't you, I'm sure? I know I do. Why don't they? Tramps just don't want to sell what other people sell--they just don't want to sell their time.
> Selling time, time sold: that's the business we're all in...

Nu, als zijn roman maar *hierover* ging...

In de reeds genoemde recensie in de *London Review of Books* heeft de bespreker John Sutherland, na eerst door Amis jr. in een toestand van kritische verlamming te zijn gebracht, daarna een andere auteur, Anne Smith, redactrice van de in Edinburgh gevestigde *Literary Review*, een concurrent dus van de LR of B, zeer agressief-kritisch aangevallen en ook haar eerste roman, *The Magic Glass.* Sutherland was er blijkbaar zo er op gesteld, een aanval te doen, dat hij als kriticus verschillende keren door de mand viel. Op een plaats had hij het helemaal mis, wat een belangrijk detail in het verhaal betrof, maar dan mis in het *nadeel* van de auteur, en op een andere plaats schreef hij Hans Andersen's bekendste sprookje, *Het lelijke eendje*, aan de Gebroeders Grimm toe. Er kwamen felle protesten van de krant van lezers van het land, waarbij men zelfs van 'laster' sprak.

Anne Smith's eersteling *The Magic Glass* is, in tegenstelling tot wat Sutherland erover schreef, bijzonder goed. In negen hoofdstukken vertelt zij over evenzovele

episoden uit het leven van een arbeiderskind, dochterje van een Schotse mijnwerker, in de jaren vlak na de Tweede Wereldoorlog.

Norman Levine.

Het gezin heeft het arm en de sfeer thuis wordt steeds vertroebeld door het gebrek aan geld en door een overvloed aan kinderen - allemaal meisjes, daar de achterlijke vader zo graag een jongen wil, om zijn mannelijkheid te bevestigen, en wil de blijkbaar hopeloze strijd maar niet opgeven. De moeder vecht aldoor tegen de problemen waarmee zij hierdoor dagelijks wordt geconfronteerd en ze heeft daarom weinig tijd en geduld over voor haar oudere dochters. Het meisje Stella - naar het paard van de melkboer gedoopt - is op haar wat oudere en lang niet aardige zuster gewezen, maar ze vindt haar heil in de twee boekjes waaraan het huis rijk is: de Sprookjes van Andersen en die van de Gebroeders Grimm.

Stella Ross is een opstandig, weerbarstig, niet mooi maar wel heel dapper en amusant kind, dat leren moet, zich in een harde wereld te handhaven: een wereld vol kleine wreedheden en ontberingen, discipline en schijnheilige liefdadigheid, waarvoor zij dankbaar moet zijn, maar dit bepaald niet is.

Hier in dit boek zijn er talrijke situaties en episoden uit een kinderleven, die de lezer steeds weer door de levendigheid en humor van de verteltrant weten te boeien. Alles klinkt echt, vooral het Schotse dialect, dat, als men er aan went, niet moeilijk is te volgen. Sentimentaliteit is overal vermeden. Het onbeschaafde, ruwe, soms vieze van het milieu komt tot uiting. Maar de sfeer is nooit mopperig. Het kind Stella leert de hardheid van haar bestaan te aanvaarden en weert zich.

Anne Smith is zelf uit zo'n milieu afkomstig, maar na eerst als assistente van een tandarts te hebben gewerkt, ging zij aan de universiteit studeren, waar zij de doktorsgraad haalde. Dit verklaart, waarom de lezer in dit boek over een vrij ‘kultuurloos’ milieu telkens weer literaire toespelingen tegenkomt, die echter niet storend werken. Dit laatste komt voor een deel doordat men onder het lezen begrijpt, dat dit geen argeloos, door een kind verteld relaas is, maar een knap in elkaar gezet boek, dat, hoe natuurlijk het ook aandoet, toch door een kunstenaar is geregisseerd.

Dat Sutherland in de LR of B deze *roman* als een stuk autobiografie benaderde en beoordeelde, deed héél vreemd en ook onjuist aan. Dat de schrijver Colin Wilson het boek met de vroege fiktie van D.H. Lawrence (*The White Peacock* en

Sons and Lovers, zijn eerste en derde roman) vergeleek lijkt mij echter ook mis. In die romans heeft Lawrence - wiens vader ook een mijnwerker was - inderdaad de omgeving van zijn jeugd in de buurt van de stad Nottingham beschreven, maar zijn schrijven is van een heel andere orde dan dat van Anne Smith. Zij heeft meer zin voor humor en zij is niet, zoals Lawrence dat wel was, door de moraliteit en het zoeken naar een levensfilosofie gekweld.

Voorts zijn er twee verhalenbundels te melden: een nieuwe, zojuist verschenen bundel van de jonge Ierse auteur Desmond Hogan, *Children of Lir*, en de vijf minuten geleden met de post aangekomen, maar reeds in januari, 1980 verschenen bundel van de Canadeze auteur Norman Levine, *Thin Ice.*

Ik heb het werk van Hogan (totdusver twee romans en twee verhalenbundels) al eerder in *Bzzlletin* besproken, maar nooit, geloof ik, dat van Norman Levine. Van hem echter heb ik met anderen een paar verhalen in het Nederlands vertaald, waarvan een paar jaren geleden er een in *Bzzlletin* is verschenen. Andere verhalen van Levine plaatste ik in *Avenue* en *Elegance*, maar de literaire redakties van Nederlandse tijdschriften en uitgeverijen hebben zijn uitmuntend werk over het algemeen niet op juiste waarde weten te beoordelen, al is Levine's ‘place as one of Canada's major writers permanently guaranteed’ - volgens zijn Canadeze uitgever.

Levine schrijft een uiterst eenvoudig, zuiver proza, waarin alles ‘undercooled’ is. Hier wordt niets onderstreept of ingehamerd - vandaar dat het misschien in Nederland niet makkelijk begrepen is... hier waar alles meestal heel dik onderstreept en tien keer herhaald moet worden, voordat het penetreert.

Het tragische van het leven ligt in deze verhalen tussen de regels te lezen. Levine *zegt* het nooit. Maar het is er niettemin, en het wordt veel navranter juist omdat het niet onder woorden wordt gebracht. Voor de gevoelige lezer is dat ook niet nodig.

In deze nieuwe bundel kan men voorbeelden van dit procédé overal aantreffen, maar het is bij uitstek voelbaar in het eerste verhaal *By a Frozen River*, waarin de auteur tijdens een bezoek aan Canada als de rivier in de buurt bevroren is, kontakt maakt met een paar kleine, mislukte levens in een goedkoop hotel, levens vol ontgoocheling, bijna vastgevroren levens.

In het verhaal *The Visit* krijgt de auteur, die met zijn vrouw en dochters op een bescheiden manier in Cornwall woont, plotseling bezoek uit Canada van familieleden, waaronder zijn oude moeder. Hier viert de ontgoocheling hoogtij, hoewel nooit genoemd: zijn familieleden hebben het voortdurend over prijzen en geld en tonen geen werkelijke belangstelling voor hun nieuwe omgeving.

In Duitsland heeft Levine's werk wel enthousiaste uitgevers gevonden. In West-Duitsland zijn zijn verhalen o.a. door Heinrich Böll vertaald en in Oost-Duitsland wordt zijn werk zo goed verkocht, dat hij zich daar heeft moeten vertonen. Sinds de dood van zijn Engelse vrouw onlangs, brengt Levine de meeste tijd in Canada door, waar hij veel sukses beleeft. Hij is van oorsprong Pools.

De verhalen van Desmond Hogan, vaak meer impressies dan verhalen, danken vrijwel alles aan zijn Iers-zijn; aan Ierland zelf, de Ierse sfeer, het Ierse karakter, aan Ierse toestanden, èn aan Hogan's eigen, lyrische, Ierse vervoering. Die vervoering, een heel poëtische, is dusdanig, dat hij ook in deze verhalen woorden fout spelt en hanteert, zoals hij dat ook al in zijn vorige boek, de roman *The Leaves on Grey*, deed. (Hier schrijft hij bij voorbeeld tot tweemaal toe het niet bestaande woord ‘prolificity’ - dat ‘prolificacy’ moet luiden. Hij is ook op het woord ‘plethora’ (overvloed) verzot en maakt er veel te veel gebruik van.)

Dit is wel jammer, maar het blijft bijzaak. Hogan, hoe los en slordig en rommelig hij ook mag schrijven, is toch een *schrijver* en zijn poëtische drift en ook zijn slordigheid hebben iets meeslepends. Een sterker contrast met het werk van Levine

zal men ook moeilijk kunnen bedenken. Terwijl een met sneeuw bedekt landschap of een bevroren rivier uitstekende symbolen voor Levine's proza zijn, lijkt dat van Hogan meer op een boom met miljoenen bladeren die trillen en schitteren in fel zonlicht.

Martin Amis.

Hoofdonderwerp in deze verhalen is meestal de jonge Ier, die Ierland verlaat, maar die steeds weer terug moet keren, om, na een poosje, weer naar het vreemde, soms naar het zeer verre vreemde, Californië bij voorbeeld, te vertrekken. Wat de aktiviteiten van de IRA betreft, neemt Hogan een heel moedige houding aan: dat wil zeggen, hij laat duidelijk zien, dat hij tegen het geweld is; tegen het vernielen en vermoorden; tegen de haat, die de Katholieken en de Protestanten in twee vijandige, moorddadige kampen gescheiden houdt.

Wat dit betreft, leest men in het verhaal *Protestant Boy*, over een vriend die, hoewel hij in het Protestante kamp geboren is, voor de IRA werkt, zich bezint en later door de IRA vermoord wordt, de volgende regels:

> Since my last having seen Danny the North of Ireland had blossomed into a bed of violence, all shapes, nuances of violence, a cruelty akin to Gestapo Germany, people maiming, murdering, mutilating *and yet students spoke of it as a cause.*

Men leest elders:

> I walked out. I knew I could never again return to an ideology that made criminals of an entire race. I walked through the streets of London. News on the hoardings was of more bombing. I wondered if I'd ever lose her, that lady Mother Ireland, who created a pageant of death and atrocity, but I knew that at least something had triumphed, one note on a bagpipe in a glen in Antrim. At least somewhere, inside myself I knew that they existed, Danny's people, they weren't a figment of anyone's political imagination. They were real.

Dit lijken mij heel moedige, wijze woorden. Hogan, de kunstenaar, hoewel uit Zuid-Ierland afkomstig, hoewel Katholiek opgevoed, ziet de zogenaamde vijand (de Protestanten van Noord-Ierland) als *mensen.* Danny had hij gekend, niet als Protestant, niet als vijand, maar als *mens*, als ‘real’.

Het viel mij op dat Hogan veel duidelijker en rustiger, en ook met meer overtuigingskracht schrijft, als hij het over anderen heeft.

Maar het merendeel van deze verhalen is niet zó geëngageerd. Zij hebben hoofdzakelijk met de jonge Ier van nu te maken, die, of hij een balletdanser, een onderwijzer of een toneelspeler is, steeds weer op Hogan zelf lijkt, en hierdoor lijkt er sprake te zijn van te egocentrisch schrijven. Heel interessant niettemin. Hogan's

jonge Ieren zijn dermate rusteloos, dat men haast de indruk krijgt, dat zij de plaats hebben ingenomen van de Joden uit vorige eeuwen.

Om te eindigen, iets heel anders. Een paar dagen geleden kwam de nieuwste aflevering van een bewonderingswaardige reeks biografieën van Thames & Hudson binnen: *Ezra Pound and His World.* Onlangs heb ik een andere recente titel in deze reeks

besproken, nl. *Shelley and His World* door Claire Tomalin. Zoals zij, is ook de auteur van het boek over Pound een bekendheid uit de wereld van de literaire journalistiek in London, Peter Ackroyd, redakteur letterkunde van het weekblad *The Spectator.* Deze boeken, ieder ongeveer 128 bladzijden lang, omvatten een korte, deskundige biografie, die zeer rijk is geillustreerd met foto's van de auteur en zijn vrienden, de plaatsen waar hij woonde en werkte, belangrijke uitgaven, documenten enzovoort.

Ezra Pound, een Amerikaan die zijn leven voornamelijk in Europa doorbracht, heeft voor de dichtkunst van deze eeuw gedaan wat Picasso voor de schilderkunst deed. Vooral T.S. Eliot heeft veel van hem geleerd en in zijn opdracht aan Pound in zijn baanbrekende gedicht *The Waste Land* (1922) noemde hij hem ‘il miglior fabbro’ (de betere smid).

Paradoxaal lijkt het, dat deze dichter, die de poëzie wilde vernieuwen door de taal zakelijk, intelligent en ‘to the point’ te maken, zijn wortels in de Oudheid had en in de kulturen van vele landen en tijdperken. Hij, met T.E. Hulme, de dichteres H.D. (Hilda Doolittle), Ford Madox Ford (die later Jean Rhys ontdekte) en anderen vormden de ‘Imagists’ en kort hierna was Pound met het tijdschrift *Blast* (1914) en de Vorticist Beweging bezig. Hierover schreef de beeldende kunstenaar en auteur Wyndham Lewis: ‘Vorticism was a youth racket. It was Ezra who in the first place organized us into that.’

Van het eerste ogenblik dat hij in Londen in 1908 arriveerde werd Pound heel actief en leerde heel gauw belangrijke auteurs als W.B. Yeats kennen. Onder zijn collega's bevonden zich James Joyce, Eliot, en Wyndham Lewis maar ook de beeldhouwer Gaudier-Brzeska, en de Amerikaanse redactrice van dat beroemde blad *Poetry* (Chicago), Harriet Monroe. Deze mensen waren allen baanbrekers in een tijdperk van heel aktieve vernieuwing. Het doel van *Blast*, schreef Harriet Monroe, was: ‘to blow away, in thick black capitals half an inch high, the Victorian Vampire.’ (Zij had het over de grote, zwarte, harde letters op het kaft van het nieuwe blad.) Nu, dat is Pound en Lewis en Eliot en Joyce en de vele andere vernieuwers van voor en na de Eerste Wereldoorlog aardig gelukt.

Er zijn de laatste tijd verschillende boeken over Pound verschenen, waaronder vele Amerikaanse akademische studies. Een boek zoals dit van Peter Ackroyd pretendeert niet meer te zijn dan wat het is: Kort maar informatief, met relevante details, levendig, en ook, wat akademische studies niet zijn: zeer beeldend. Om het gevoel van een auteur en zijn tijd te krijgen zijn beelden helemaal niet te versmaden. De foto's van Pound, vooral in zijn ouderdom (hij stierf op 1 november 1972 in Venetië, niet langer creatief en zwaar toegetakeld door de felle reakties op zijn collaboratie met Mussolini tijdens de oorlog) en ook de foto's van James Joyce en van Augustus John's portret van Wyndham Lewis, zijn voortreffelijk.

Nee, geen boek voor akademici, maar ja, de zeer geleerde Pound, die toevallig ook een genie was, voelde niets voor akademici: Ackroyd merkt hierover op: ‘It is ironic, incidentally, that the poet who has become a central point of academic study should himself have been so resolutely anti-academic’, maar de akademici kunnen gewoon niet begrijpen, dat zij overbodig zijn. Een hond kan ook zónder zijn vlooien leven.

Een niet-akademisch boek zoals deze biografie van Ackroyd kan echter fungeren als een instigatie om Pound's werk, zowel de gedichten als de essays, verder te gaan onderzoeken, want de lezer zal hier overal opmerkingen tegenkomen, die hem tot verder gaan aansporen. Bij voorbeeld, de woorden: ‘his mastery of delicate and improbable poetic forms.’ Ook de vele kleine glimpjes, die men van de dichter te zien krijgt door middel van uitspraken over hem door zijn vrienden; deze, bij voorbeeld, van Wyndham Lewis: ‘He was like a drop of oil in a glass of water’; of

deze van D.H. Lawrence: ‘a sort of latest edition of *jongleur*’. Dus: een boek dat zowel informatief als inspirerend is.

In deze Kroniek heb ik mij bijna zonder uitzondering tot de Britse fiktie beperkt en slechts af en toe een Amerikaanse auteur besproken (Tom Robbins, bij voorbeeld). Toen het boek over Pound mij van de importeur bereikte, vond ik echter in het pakje ook een Penguin-uitgave van een recente Amerikaanse roman, die zo bijzonder is - ook bijzonder goed geschreven, dat het boek zelfs in een *Engelse* Kroniek genoemd moet worden. Te weten: *A Confederacy of Dunces* door John Kennedy Toole, die dit meesterwerk - en het betreft hier werkelijk een meesterwerk, een geniaal boek - in de jaren zestig heeft geschreven en die, omdat hij er toen geen uitgever voor kon vinden, in 1969 zelfmoord gepleegd heeft.

Toole was lektor aan de Universiteit van Southwestern Louisiana en zijn verhaal speelt in New Orleans. In zijn hoogst grappige boek heeft Toole een onvergetelijke komische figuur geschapen in de vorm van dikke, vadsige, welbespraakte, intellektuele, luie, idiote, dromerige vetzak Ignatius J. Reilly, die in opstand tegen de 20ste Eeuw en al haar verschijnselen en uitingen komt en die overal waar hij verschijnt, de grootste verwarring en chaos veroorzaakt.

Niet minder geniaal zijn andere scheppingen in Toole's roman, en vooral die van Reilly's moeder, die voor de briljante nietsnut zorgen moet, en de neger Jones; ook niet minder geniaal is de taal die Toole in de mond van zijn figuren legt.

Op iedere pagina van deze roman weet de lezer dat hij zonder enige twijfel in de gezelschap is van een genie. Wat Toole schrijft, hoe hij schrijft, is gewoonweg geweldig: en zijn werk is overal geweigerd, totdat hij zichzelf van het leven heeft beroofd. Maar zijn moeder wilde de strijd niet opgeven. Het is aan haar te danken, dat wij deze magnifieke schepping bezitten. ‘With the breakdown of the Medieval system,’ schrijft Ignatius, ‘the gods of Chaos, Lunacy, and Bad Taste gained ascendancy.’ En misschien had hij daarin ook wel gelijk.

Martin Amis: *Other People: A Mystery Story.* Cape, 1981, 223 blz.

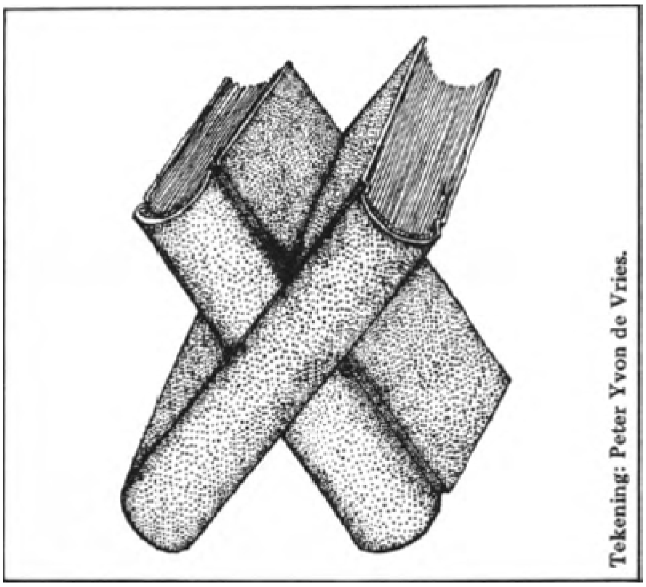
Anne Smith: *The Magic Glass.* Michael Joseph, 1981, 174 blz.

Desmond Hogan: *Children of Lir.* Hamish Hamilton, 1981, 136 blz.

Norman Levine: *Thin Ice.* Wildwood House, 1980, 137 blz.

Peter Ackroyd: *Ezra Pound and His World.* Thames and Hudson, 1980, 127 blz. (Importeur: Nilsson en Lamm)

John Kennedy Toole: *A Confederacy of Dunces.* Penguin, 1981, 338 blz. Dit boek en het boek over Pound door Nilsson Lamm bv, Weesp, geïmporteerd.

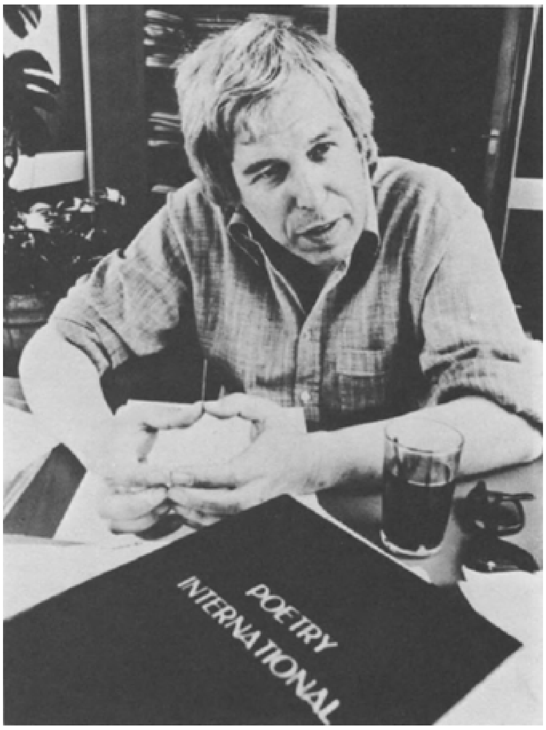


Tekening: Peter Yvon de Vries.

Willem G. van Maanen
Bedwelming door poëzie
Voor de twaalfde keer: Poetry International

Zolang er poëzie zal zijn op deze aarde zal er Poetry zijn. Een althans in het engels moeilijk vertaalbare uitspraak, als we tenminste niet met de roos van Gertrude Stein in de vuist willen vaststellen dat poetry is poetry is poetry. In Rotterdam is dat overigens wel degelijk het geval, al jarenlang, en het is ook niet voor niets dat de uitspraak afkomstig is van de Rotterdammer Martin Mooij, geestelijk vader van het dichtersfestival, dat als Poetry International, nu voor de twaalfde maal in die prozaïsche stad wordt gehouden. En wie, zoals ik, als bezoeker al die explosies van poëzie heeft overleefd, weet dat er van Poetry International geen dertien in een dozijn gaan. Het is ieder jaar weer anders, nieuw, verrassend. Ieder jaar ook weer mis ik smartelijk een Prose International, maar ik vraag me af of het wel zo'n roes zou veroorzaken als Poetry, en bovendien denk ik dat dichters gewoon veel aardiger mensen zijn dan prozaïsten. In hun werk misschien niet altijd, maar zeker in hun optreden, spontaner, emotioneler, nog ijdeler. Hoe afgezonderd ze ook mogen leven als ze hun gedichten aan het maken zijn, zodra ze de Rotterdamse arena ruiken willen ze niets liever dan zich voor de leeuwen werpen.

Wat dichters op papier te beweren hebben wordt een bezwering zodra ze het met hun eigen stem voorlezen. Poetry International krijgt daardoor vaak eerder het karakter van een rituele samenkomst dan van een dichtersfestival. De vreemdeling die nietsvermoedend, of op zoek naar geheel ander vertier, op een avond zou binnenlopen, zou allicht denken te zijn verdwaald in de tempel van een min of meer geheime secte. Hij ziet en hoort een in glinsterend gewaad gehulde exotische priesteres met dan weer woeste dan weer vloeiende gebaren een onverstaanbare litanie uitspreken, daarbij begeleid door een mannelijke figuur die afwisselend een fluit of trom bespeelt of zelfs een levend reptiel (bij nader toezien een doucheslang). Hij heeft dan kennisgemaakt met de japanse dichteres Kazuko Shiraishi. Of, andere mogelijkheid, hij is er getuige van hoe een door heilig water gedrenkte priester met wapperend haar en om de hals een bontgekleurde doek (toch geen PLO-doek)? woorden van troost spreekt tot een sombere baarddrager die, nog net niet in de sambenito der inquisitie gehuld maar al wel met de coroza op het hoofd gedrukt, aanstalten maakt het trapje naar het schavot te bestijgen: de ierse bard Desmond O'Grady die zijn finse lotgenoot Pentti Saarikoski de helpende hand reikt. (De schandmuts blijkt bij navraag gebreid door Saarikoskis vrouw, hoogleraar in de sociologie notabene). Of, laatste variant voorlopig, hij raakt gefascineerd door het optreden van een magere man met het uiterlijk van een apostel, die met onvervalst zuidafrikaanse tongval zijn evangelie van hoop, wanhoop en verzet predikt: Wie zal soos óns kan sing wanneer ons nie meer daar is nie? Breyten Breytenbach.



Martin Mooij

Bezwering en protest, tussen die twee polen beweegt Poetry International zich menigmaal. Er is ook menigmaal kritiek geuit op die tweede pool: Poetry zou zich teveel met politiek bemoeien en bij voorkeur het woord geven aan dichters van het protest. Ik denk dat kunst, poezie incluis, per definitie een vorm van protest is; zelfs als de dichter de schoonheid bezingt (wat hij vroeger zo gaarne deed, toen die haar gezicht nog niet had verbrand) is hij nog in verzet, want wie bezingt nu iets dat vanzelfsprekend is? Ook schoonheid moet worden veroverd, niet klakkeloos aanvaard. Poëzie stelt aan de orde, opent ogen en oren, maakt het alledaagse tot iets bizonders, het gewone ongewoon, de gemeenplaats via een kort maar hevig proces tot persoonlijk bezit en gemeengoed tegelijkertijd, als het goed is. Dat gebeurt op Poetry International meer dan eens; wie Breytenbach nog heeft gehoord, en dat moet dan uiterlijk in 1975 zijn geweest, want in datzelfde jaar nog werd hij in zijn eigen land tot negen jaar gevangenisstraf veroordeeld, wie Pablo Neruda heeft gehoord, in 1971, twee jaar voor zijn dood, wie Edgar Cairo heeft gehoord, Abraham Sutzkever, Günther Kunert, Bert Schierbeek, Hans Magnus Enzensberger, Rafael Alberti, Rendra, Edoardo Sanguineti, Peter Huchel (voor het laatst, hij is zojuist gestorven), die is het bij herhaling overkomen dat hij ondanks zichzelf werd meegesleurd en wel moest toegeven dat dichters meer overtuiging bezitten dan menig politicus, en in elk geval meer overtuigingskracht. Het wonderlijke daarbij, maar meteen ook de bestaansreden van Poetry

International, is dat het gesproken gedicht meer indruk maakt dan het geschreven; ik althans heb mezelf er meer dan eens op betrapt dat ik met een licht schouderophalen kennis had genomen van de gedrukte tekst, door de organisatie van Poetry keurig op stencil gezet, en beschaamd maar ook blijmoedig door de knieën ging zodra de dichter in kwestie zijn stem verhief. De standwerker die zijn waren aangeprijst? Mij best: naar de markt ga je om je te laten beduvelen, naar Poetry International om je te laten bedwelmen, of bekeren als je niet in poëzie gelooft.

Het misverstand dat Poetry International zou zijn voortgekomen uit de in 1966 gehouden dichtersmanifestatie Poëzie in Carré is wijder verbreid dan goed is voor een juist inzicht in de gang van zaken. De organisator van Poëzie in Carré was Simon Vinkenoog (samen met Olivier Boelen), en het was een echte happening: de vijfentwintig nederlandse dichters achter een witgedekte tafel met spijs en drank, die ze om beurten zeven minuten in de steek moesten laten om op te treden. Het was een kijkspul, waarvan ik de waarde overigens niet wil kleineren: Vinkenoog bewees dat het mogelijk is tweeduizend mensen naar poëzie te laten luisteren als die door de dichters zelf werd voorgelezen, en van die tweeduizend waren er zeer velen die nog moesten worden bekeerd, en als we Vinkenoog moeten geloven ook in werkelijkheid zijn bekeerd. Dichten is wonderen verrichten, nietwaar? Martin Mooij heeft, samen met Adriaan van der Staay, toen nog directeur van de Rotterdamse Kunststichting, het voorbeeld voor Poetry International in 1969 gevonden in Londen, en hij had niet meer dan een jaar nodig om het in Rotterdam na te volgen. Navolgen is overigens het woord niet; het is wel naar Engels model opgezet, maar het heeft van het begin af aan een heel eigen karakter gekregen. Een Rotterdams karakter, in de zin van: internationaal. In Martin Mooijs eigen woorden: ‘De stad bestaat bij de gratie van haar internationale contacten, net als Poetry. Wat we niet hadden kunnen voorzien is dat Rotterdam ook nog eens de stad voor de buitenlanders zou worden.’ Met die laatsten bedoelt Mooij de buitenlandse arbeiders, de Turken en Marokkanen en al die andere culturele minderheden, zeventien in totaal. Dat nieuwe gegeven is overigens in de opzet van Poetry International betrokken: het festival wordt sinds enkele jaren in het park aan de Westzeedijk geopend, met een programma dat juist op die minderheden is afgestemd. Dergelijke vormen van aanpassing aan nieuwe situaties bewijzen de kracht van Poetry International: het is een levend festival dat zich nog steeds verandert en ontwikkelt. Terwijl elders in Europa de poëziefestivals een natuurlijke of geforceerde dood sterven - afgezien van Knokke, dat het eeuwige leven heeft en zich ook dien overeenkomstig gedraagt - staat Poetry International nog recht overeind, niet minder vitaal dan zijn zuster Film International, en met een minstens even goede reputatie in de wereld, niet zonder invloed zelfs als we naar Berlijn kijken dat na een Rotterdamse injectie zijn inzinking te boven is en weer literatuur op de Bühne brengt, zij het in een wel wat andere atmosfeer. De sfeer van Poetry is trouwens uniek, een combinatie van ernst en spel, van ingetogenheid en uitbundigheid, van nauwgezetheid en improvisatie. Het lijkt er vaak genoeg op dat de gedichten nog ter plaatse worden gemaakt, of er vlak voor het optreden nog is aangeschaafd, en wat de vertalingen betreft is dat meestal ook zo. Ieder moment kan er iets mis gaan, en dat er nooit echt iets mis gaat ligt aan de diepe ernst waarmee het spel wordt gespeeld.

De vertalingen nemen een belangrijke plaats in op Poetry International; alle buitenlandse dichters krijgen hun nederlandse vertaler naast zich op het podium, en het is lang niet altijd gezegd dat het origineel en beter afkomt dan de vertaling, althans wat de voordracht betreft. Als een van de indrukwekkende combinaties is

mij het gezamenlijk optreden bijgebleven van de Chileen Pablo Neruda en zijn vertaler Dolf Verspoor; het nasale geluid van Verspoor en zijn verbeten dictie vormde een harmonie van tegenstellingen met de stem van Neruda, die meer klaagde dan sprak en meer jankte dan klaagde. De mooiste vergelijking van het optreden van twee dichters naast elkaar is overigens afkomstig van de betreurde NRC-redacteur Anton Kloppers, die de voordracht van de Amerikaan Ginsberg en zijn vertaler Vinkenoog vergeleek met een concert voor trombone en blokfluit.

Van het vertalen, noodzakelijk voor werkelijk begrip van wat de Japanners, Roemenen, Turken en al die andere nationaliteiten aan gedichten meebrengen, heeft Poetry een afzonderlijk project gemaakt, en als er ooit aan de zin van zo'n dichtersmanifestatie is getwijfeld dan is het vertaalproject er om die twijfel weg te nemen. Het gaat hier om het verlaten van poëzie uit de kleine, vaak bedreigde taalgebieden of minder toegankelijke talen. Ieder jaar is er iets of iemand anders aan de beurt; in 1972 werd begonnen met het vertalen van de poëzie van de Vlaming Paul van Ostaijen, daarna is aandacht besteed aan bijvoorbeeld gedichten in het Keltisch, in de taal van de Mexicaanse Indianen, het Catalaans (de dichter Agusti Bartra), het Jiddish (Abraham Sutzkever), Turks (Dağlarca), Nederlands (Kouwenaar), en vorig jaar het Litaus (Thomas Venclova). De vertalingen worden tijdens Poetry gemaakt, achter de schermen, aan de hand van basisvertalingen in het frans, duits en engels. Aan het eind van het festival treden de vertalers gezamenlijk met hun werk naar voren, en die avond is een van de hoogtepunten van Poetry, omdat we hier te maken hebben met een wezenlijke uitwisseling van cultuur, een slechten van taalgrenzen, een soort van dichterlijke verbroedering, maar met behoud van eigen waarden. De betekenis daarvan gaat ver uit boven het propageren van de dichtkunst uit een enkel land of taalgebied; met propaganda heeft Poetry trouwens niets uit te staan, wel met beschermen, aanmoedigen, aanwakkeren. Ik geloof niet dat het gedicht een kwijnende kunstvorm is of de dichter een uitstervende diersoort, maar het lijkt mij voor dichters essentieel dat ze zich kunnen laten horen. De pen is voor hem niet het enige middel, hij heeft ook een stem, en festivals als Poetry International stellen hem in de gelegenheid die te gebruiken. De nederlandse dichter ook? Jazeker, sinds 1974 kent Poetry International een nationale avond die geheel wordt gevuld met het optreden van onze eigen nederlandse verzenschrijvers, jonge en oude, gearriveerden en zij die het nog moeten maken. Het verwijt dat Poetry de nederlandse dichters miskent is niet terecht en even onjuist als de stelling dat een nederlands festival en uitsluitend of hoofdzakelijk voor de nederlanders zou moeten zijn. Volgens die redenering (van Boudewijn Büch) zou tijdens het Holland-festival ook de nadruk moeten worden gelegd op muziek, en opera van vaderlandse bodem. Wat Nederland maakt dat smaakt, jawel, maar het menu is wel wat eenzijdig. Zou het ook niet een beetje kostbaar en omslachtig zijn om de Turkse dichter in Istanboel, de Roemeen in Boekarest en de Italiaan in Genua te moeten beluisteren? En nu laat ik een reisje naar Tokio, Cairo of Tel Aviv nog maar buiten beschouwing. Maar dit terzijde. Voor die Poetry National-avond zoeken de organisatoren steeds een andere formule; zo is er een avond geweest van de Vijftigers, een avond van dichters die na 1964 hadden gedebuteerd, een avond met dichters die waren geselecteerd door een aantal literaire tijdschriften, en de laatste twee jaar is het gebeurd dat de keus werd overgelaten aan een bepaalde dichter. Zo stelde Remco Campert in 1979 een avond met zijn favorieten samen, en Judith Herzberg in 1980 een avond met de hare. Over miskenning van de eigen taal gesproken!

Een nieuwigheid is ook het houden van een colloquium, niet op de avonden waarop de dichters zich laten horen maar tijdens de middagen. Twee jaar geleden werd er zo'n colloquium gehouden over moderne poëzie, vorig jaar een over de vrijheid van de dichter onder leiding van Bakoenin-specialist Arthur Lehning. Prikkelend uitgangspunt: Sedert Bakoenin heeft er in Europa geen radicaal begrip

van vrijheid meer bestaan (citaat van Walter Benjamin). Sedert twee jaar bestaat er ook een prijs

die Poetry International kan uitreiken, een eregeld van tienduizend gulden dat moet worden toegekend aan een dichter die waar ter wereld ook om zijn werk in ernstige politieke moeilijkheden verkeert. In 1979 ging de prijs naar de toen nog gevangen Marokkaanse schrijver Abdellatif Laabi, vorig jaar naar de om zijn werk terdoodveroordeelde maar later begenadigde Zuidkoreaanse dichter Kim Chi Ha. Het geld voor de prijs krijgt de Rotterdamse Kunststichting van Elsevier-Nederland. Beide dichters zijn intussen vrijgelaten, en Poetry hoopt dat ze naar Rotterdam zullen komen om de toekenning bij te wonen aan de derde, ongetwijfeld afwezige dichter.

Hostu gezen iber felder mit shnei/farfroirene yidn, a rei noch a rei?

Sahst du erfrorne juden je/in reihen hingestreckt im schnee?

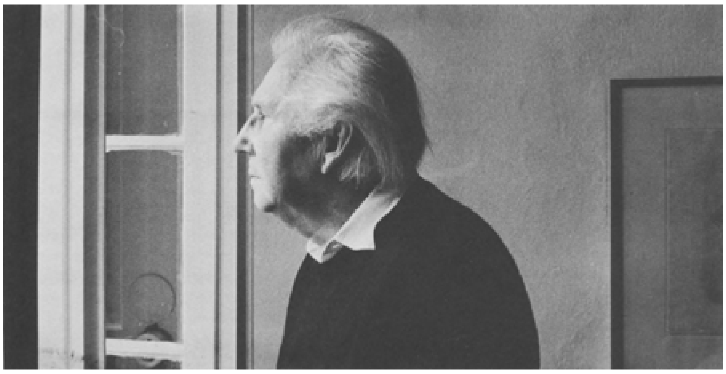
Then have you seen what death's mad vision yields: the jews, row on row, in the snow-covered fields.

Heb je gezien in velden van sneeuw/bevroren joden in rij na rij?

Drie vertalingen van een origineel, het gedicht Farfroirene yidin van de in het Jiddish dichtende Abraham Sutzkever. Hij zal dit jaar niet aanwezig zijn; het vertaalproject behandelt het werk van de uit de DDR afkomstige bejaarde Erich Arendt, een dichter van wie wordt beweerd dat zijn invloed op de jonge oostduitse dichtersgeneratie groter is dan die van Brecht. Arendt heeft zelf veel poëzie van anderen vertaald, en is dus een dubbel interessant object voor andere vertalers. Het colloquim zal ditmaal eveneens aan het vertalen van poëzie zijn gewijd; het kan niet op. Aan dichters op Poetry ook dit jaar geen gebrek, vijfentwintig buitenlandse en vijfentwintig nederlandse. De grote bedwelming kan weer beginnen.

Wie de poëzie liefheeft of wil leren liefhebben zie ik graag op 14 juni in het park bij de Euromast en de rest van de week in de Rotterdamse schouwburg. Het zal hem en haar net zo vergaan als mij: aan het eind van die week is alles poëzie geworden en kost het de grootste moeite zich nog in proza of wat daarvoor doorgaat uit te drukken. Geeft niet, gaat wel weer over, jammer genoeg. Poëzie komt niet uit de lucht vallen, om met Vaandrager te spreken, en hij heeft gelijk, het is nog veel simpeler: in Rotterdam ligt poëzie straks weer voor het grijpen. Waar de dichters het allemaal vandaan halen? Neruda zei: De poëzie was al op aarde voordat men kon lezen en drukken. Toen moeten de dichters er ook al zijn geweest, en ze zijn er nog. En zolang ze er zijn, nietwaar, zolang zal Poetry International er zijn.

Gregor Laschen
Het levenslange gedicht - exil als vaderland
Bij de gedichten van Erich Arendt



Erich Arendt.

Erich Arendt, geboren in dezelfde omgeving als Fontane en Georg Heym, in Neuruppin, is net als Peter Huchel van het jaar 1903. Aangetrokken door berichten uit Berlijn over wat er op kunstgebied gaande was, de Sturm-beweging rond Herwath Walden en zijn expressionistische galerie, sterk onder de indruk van de experimentele poëzie van August Stramm, ontstaan rond 1920/21 de eerste gedichten van Arendt: nog helemaal in de voetsporen van Stramm en vergelijkbaar met de manier van schrijven van Franz Richard Behrens en Kurt Schwitters zoals zij dit enkele jaren daarvoor reeds deden. Walden plaatst deze gedichten vanaf 1926 in Sturm, als Arendt naar Berlijn komt, waar hij ook Johannes R. Bechter leert kennen en door deze tot de toetreding tot de communistische partij en de bond van proletarisch-revolutionaire schrijvers wordt bewogen. Tot 1933 werkt Arendt als leraar aan een experimenteerschool in de Berlijnse arbeiderswerk Neukölln:

> De leraren waren uitsluitend sociaaldemocraten en communisten en kenden eigenlijk maar dit ene leervoorschrift: Iedere leerling in zijn specifieke bekwaamheden te stimuleren. Zittenblijven, rapportcijfers en prestatiedwang bestonden er niet. De leeftijdsgrenzen in de verschillende klassen liepen vloeiend in elkaar over. Onze experimenteerschool ging er van uit dat de gemeenschap van de kinderen de elementaire basis was, niet in de eerste plaats het bijbrengen van kennis.

In dezelfde tijd werkt Arendt als tekenaar bij een theaterschilderbedrijf en als journalist voor verschillende kranten. Bechter, zijn eigen expressionistische afkomst van zich afstotend, levert vernietigende kritiek op de in Sturm verschenen gedichten van Arendt, drijft de beginner in het isolement en tot ongeveer 1934 - Arendt is een jaar eerder naar Zwitserland geëmigreerd - in het zwijgen. Een schoolvoorbeeld van de Duitse situatie dat progressieve politiek een progressieve kunst niet verdraagt. Vanuit Zwitserland gaat Arendt naar Spanje, waar hij van 1936 tot 1939 als lid van de 27ste Catalaanse divisie 'Carlos Marx' aan de Spaanse vrijheidsstrijd deelneemt:

> ... Ik was geen frontstrijder... ik was een doodgewone soldaat... heb echter ook andere taken op me genomen, zoals de organisatie van een 'vliegende bibliotheek': ... ik nam een stapel boeken onder mijn arm, liet me door

> een voorbijrijdende vrachtwagen oppikken en bracht deze boeken naar de frontstrijders.

Na de nederlaag lukt het Arendt, samen met zijn vrouw Katja Hayek naar Frankrijk te komen, van daaruit voert de weg via Curaçao en Trinidad over avontuurlijke wegen naar Columbia. In 1950 keert Arendt terug naar Europa en gaat in Berlijn (DDR) wonen:

> Wij waren ervan overtuigd dat ze ons bij de opbouw van het socialisme nodig hadden. In Zuid-Amerika had ik toch geleerd dat het individu de staat bepaalt. Ieder was drager van een idee en verplicht zichzelf en daarmee de idee waar te maken. Wij wilden aan een nieuw Duitsland meewerken.

Terug in Berlijn publiceert hij zijn ervaringen uit de Spaanse

burgeroorlog en de Columbiaanse ballingschap: de jonge DDR onderscheidt deze gedichten met de hoogste staatsprijs. In deze tijd begint Arendt ook het poëtische werk van o.a. Neruda, Alberti, Aleixandre, Hernandez, Guillén en Whitman in het Duits te vertalen.

Arendt woont tegenwoordig, zojuist 78 jaar geworden, in Berlijn. Hij woont 'in de wereld en af en toe in Wilhelmshorst bij Potsdam.'

II

Gevraagd naar de functie van de poëzie, zijn poëzie (Utrechter Gespräch 1976, in *Deutsche Bücher*, Heft 6, 1976/2) definiëert Arendt het schrijven van gedichten als 'Geschiedschrijving vanaf de pijn-kant, de kant van het ervaren leed, gesteld tegenover iedere officiële geschiedschrijving, gesteld tegen het historische begrip van de waar en wanneer dan ook heersenden. Het gedicht ook als het ware als elementaire, van het begin af eerste antwoord op iedere radtongige, en polijstende interpretatie van de wereld zoals zij de taal van de macht - waar dan ook - tot stand brengt.

Zijn omvangrijke lyrische oeuvre is vervuld van geschiedenis, van mislukte geschiedenis, raakt door de ervaringen van de door geschiedenis getroffen mensen. De eerbiedwaardige bewoordingen van Saint John-Perse volgend over het 'rebelse oog van de dichter', beschouwt Arendt zijn ambacht, de waarheid van de poëzie überhaupt, als de 'levendige opstand tegen alles dat het leven ontwaardigt'. Zijn werk heeft zich in de loop der jaren aan iedere geharnaste greep van ideologie onttrokken, niet zonder pijn en de eigen biografie niet ontziend, maar niet verloochenend. 'Achter al het overschaduwende' dat de 'Bloeddans Geschiedenis' op het menselijke gezicht heeft gelegd en nog voortdurend legt, als vanzelfsprekend, treedt hier het gedicht op als getuige:

> De blik naar binnen richtend
> het juiste woord:
>   licht
> aan tafels van zwaarmoedigheid, in het vreemde
>   smalle vogel,
>   ongeschonden
> onder de schoten door

In het vreemde: dus heel goed beseffend hoe hard de situatie is, de zekerheid: 'Niemand/getuigt voor de/getuigen', waarmee Paul Celan zijn gedicht 'Aschenglorie' laat eindigen. (De innerlijke nabijheid tot Celan van het werk van Arendt soms niet onopgemerkt blijven).

Het werk van Arendt is aan de kwellende druk van de geschiedenis, die daar zo eindigt, blind en gewelddadig, van het begin af aan blootgesteld geweest. Alleen zo is te begrijpen wat de poëzie wil, een poëtische actualisering van de mythe als tegenbeeld van de geschiedenis ontwerpen. In de nieuwste gedichten sinds de bundel MEMENTO UND BILD van 1976, zijn er zeker aanwijzingen voor dat het vertrouwen in dit tegen-beeld wankelt, zo niet zelfs als 'laatste utopie' opgegeven is.

III

Snel groeit
het dorre gras vergeten
wij maaien het
af met de tanden van het woord (dat
jij hardt. Zwijgt),
te leven in de schemering
van de geschiedenis
'ongelukkig gelukkig'

In 1931 schrijft Gottfried Benn:

> Ik zou er vandaag hoogstens aan toe kunnen voegen dat ik de kunst voor veel radikaler houd dan de politiek: in *één* gestalte leidt zij een maatschappelijke klasse naar het einde, met *één* zin geeft zij aan een eeuw zijn volgende doel, zij alleen, niet de politiek, dringt door tot in de

andere lagen van de ziel, die waarin de werkelijke veranderingen van de menselijke maatschappij zich voltrekken, de veranderingen van de stijl en de denkwijze.

Benns kapitale zin: 'Geschiedenisvormend zijn niet de oorlogen maar de kunst' beschrijft het nauwkeurigst zowel de herkomst als het nieuwe ontstaan van de Arendtgedichten in de jaren '50, zowel gevuld met de ervaringen uit de tijd van de ballingschap als met die uit de tijd van de opbouw van het socialisme in de DDR en de langzame executie ervan. Net als Benn geloofde ook Arendt aanvankelijk dat de geschiedenis alleen als mythe, maar niet historisch te begrijpen is. De moeilijkheid van deze tegenstelling ligt zeker niet in de laatste plaats daarin, te vermijden dat de poëtische actualisering van oeroude mythen van de mensheid tot bezwerende, romantiserende idylle verkommert, die door de 'bloedkoorts van de geschiedenis' voortdurend wordt ingehaald, zodat van het gedicht op den duur nauwelijks meer overblijft dan herinnering en herhaling van de herinnering.

Het werk van Arendt is voor mij daarom ook daar het overtuigendst waar het als het ware onbeschermd en onbeveiligd door programmatische vormen van hoop verleden en heden duidelijk als toekomstbagage samenpakt.

Dat houdt geen dichterlijk beheer van de globale crisis in, maar wel de meest nauwkeurige beschrijving ervan en - met de middelen van de poëzie, met het 'rebelse oog van de dichter' - analyse. Zo wordt de moderne poëzie het levenslange gedicht van Erich Arendt, waarin de situatie van de 'Exil' neergeschreven staat als datgene wat het altijd al voor het indivudu was: vaderland.

IV

Arendts vroege bekendheid met de taalrevolutionaire poëtiek van August Stramm en het kunstprogramma van het Duitse expressionisme (zie Gottfried Benn) is voor zijn werk tot aan de laatste gedichten toe altijd beslissend gebleven. Een poëtiek waarvan in het centrum het zelfstandige woord, opgevat als 'totaalwoord', is geplaatst, helemaal in de zin van de tekens die Herwath Walden in 1918 in zijn belangrijke essay 'Das begriffliche in der dichtung' plaatste, een eerste en rake uitleg van de poëtiek van Stramm:

> De binding van de kunst is haar eigen beweging. Het ritme. - Waarom zou alleen de zin te begrijpen zijn en niet het woord.
> Terwijl toch de zin nu juist het begrijpelijke van het woord is... Als het aparte woord er zo staat dat het onmiddellijk te begrijpen is, dat hoeft men toch niet zoveel woorden te gebruiken... Ieder woord heeft zijn

> beweging in zich... De zelfstandige woorden worden alleen door hun beweging zichtbaar. De losse woorden worden alleen door hun beweging bij elkaar, op elkaar, naar elkaar getrokken... Dat is de innerlijke zichbaarheid. *De onzakelijke poëzie.*

Een 'onzakelijke poëzie' weliswaar, die haar onderworpen als een geraamte opbouwt en ze daardoor pas laat ontstaan. Een dat door het gebruik van hoogst artistieke middelen: Vernietiging van de zin, oplossing van uitgebreide syntactische structuren ten gunste van de intensiteit van het losstaande -, het hoofd-woord, een gedurfd en streng gebruik van metaforen (dat af en toe zich zelf in de weg zit, dat het gedicht of zijn lezer het ademen belet) middelen die soms, maar niet toevallig, aan de late Hölderlin herinneren. De zeggingskracht van de gedichten van Arendt in de spanning tussen spreken en verstommen - vooral in de latere gedichten - komt in de

V

Marina Zwetajewa

Hoe hondsdood
anoniem jouw graf.
   Vroeg
   uitgeteerde horizon
(maar, die haar roven wilde
de schamele rest, ze
deelt de laatste hap
met hem).
   Het vlaggedoek armoede
   vast om haar borst, zo
   van land naar land, tot
kale glans,
de Seine steeg:
   in de ochtend Sacré Coeur: de
   gesprongen hartklop... en
   scheiding weer
   muur de
   spoorloosheid,
         en -
         iedere adem
         als wurgsnoer:
in sneeuw-groene-verte het eigen-
geboren bloed.
     (Wat heeft huilen hier voor zin!)

*
Achter al het
overschaduwende,
     De blik naar binnen richtend
     het juiste woord:
          licht
aan tafels van zwaarmoedigheid, in het vreemde
       smalle vogel,
       ongeschonden
onder de schoten door.
          Later, voor
          wenkbrauw van de verduisterende,
die verschrikking die
beval,
       zwijgen licht-
       verboden, het
teken van de stilte eens
tussen de haat-
verbeten fronten.
         (Bij het kraken, 's nachts,
         van de trappen van Rusland, hoort zij
            vleugelloos,
              stroomopwaarts
            stroomopwaarts
            fladderend angst.)
In de mantel van de eigen tederheid
een voorbijgaand licht (geen regel

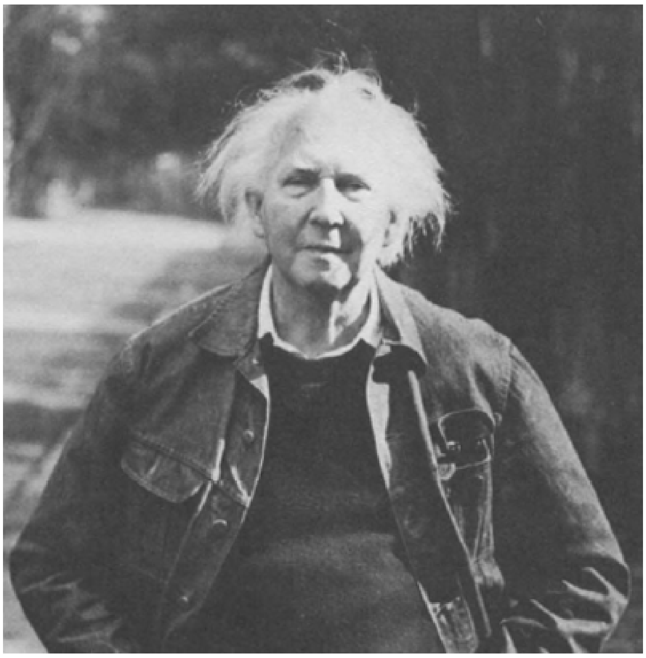
in twintig jaar
onder ogen van haar land).

*

Het woord ontrukt
de on-
gespleten tong,
zij hebben heilig
verklaard
de verdraaiing,
gezichtlozen, kelderstil,
ophangen.
Van ver ook tegen haar
leiden de eigen hand:
(Hoe lang al leeg-
geschoten
de laatste omhelzing!)
Verste binnenste planeet
haar groet, aan de
woordlozen, cirkelt:
jij vrije, dood jij: Woorden
leven...
jij moet
steppenwind, mij vlug
vergeten, zomaar iemand ver weg
ergens, bij afvallende bladeren,
jij zult
vanzelf aan mij denken,
wie ik
was.
Tijd
der knekels!

1968/69

[Vervolg IV]



Erich Arendt.

omgeving van al de pogingen die, uitgaande van Hölderin en Mallarmé, in toenemende mate de lyriek van de modernen hebben bepaald, herinnerd zij hier slechts aan het werk van Paul Celan of Ernst Meister, om twee andere Duitse dichters te noemen met wier werk dat van Arendt verbonden is.

VI

Erich Arendt is ook in de DDR - van de Bondsrepubliek al helemaal afgezien - lange jaren tamelijk onbekend geweest: het waren slechts enkele poëziespecialisten, bevriende dichters en schrijvers voor wie hij van grote betekenis was. In het midden van de jaren '60 - bij het werken aan mijn boek over de poëzie in de DDR - maakte Franz Fühmann me met nadruk op hem opmerkzaam. Tegenwoordig is zijn betekenis voor de ontwikkeling van de poëzie in de DDR, om met F.J. Raddatz te spreken - ‘belangrijk hoger te schatten dan die van Bertolt Brecht’. Voor een hele reeks dichters van de middelste en jongste generatie in de DDR is zijn werk de stimulans en maatstaf voor het eigen werk geworden. Sarah Kirsch, Elke Erb, Heinz Czechowski, Adolf Endler, Uwe Grüning, Jürgen Rennert, Richard Pietrass en vele anderen ontmoetten elkaar bij Arendt en droegen gedichten aan hem op. De redenen voor deze (late) toeneiging en aandacht kunnen misschien wel in Arendts openheid en ervaring met de wereld te vinden zijn: hij was het, die in de provinciale beperktheid van de DDR-poëzie door zijn vertalingen de groten van de wereldliteratuur binnenbracht, die door zijn ballingschap en de latere reizen naar het zuiden van Europa (met zijn vrouw Katja Hayek publiceerde hij verschillende fotoboeken over het Egeïsche gebied) een ervaringswereld zichtbaar maakte die voor de meeste jongeren afgesloten was, die uiteindelijk met zijn eigen poëtisch oeuvre een existentiëel aanbod leverde dat ver uitsteeg boven datgene dat binnen het reële socialisme mogelijk was. ‘Het heden is wit van woede over uw zachte stem/, over

haar gelijkmatigheid in al die jaren' schreef de in München wonende dichter Michael Krüger kort geleden in een gedicht aan Erich Arendt (In: *Der zerstückte Traum - Zum 75. Geburtstag von Erich Arendt*, Berlin/Darmstadt 1978).

Laten wij allemaal hopen dat voor ons deze 'zachte stem' en datgene wat zij te zeggen weet, nog lang behouden blijft, om 'het onzegbaar/in het woord' nochtans in de taal in te voeren: 'Woorden/ oud als de zee/sterfelijk/ met mij,' Dat zijn woorden niet met hem zullen sterven, om dit te verhinderen is de lezer nodig.

Utrecht, 15-4-1981
(vert. Joke Gerritsen)

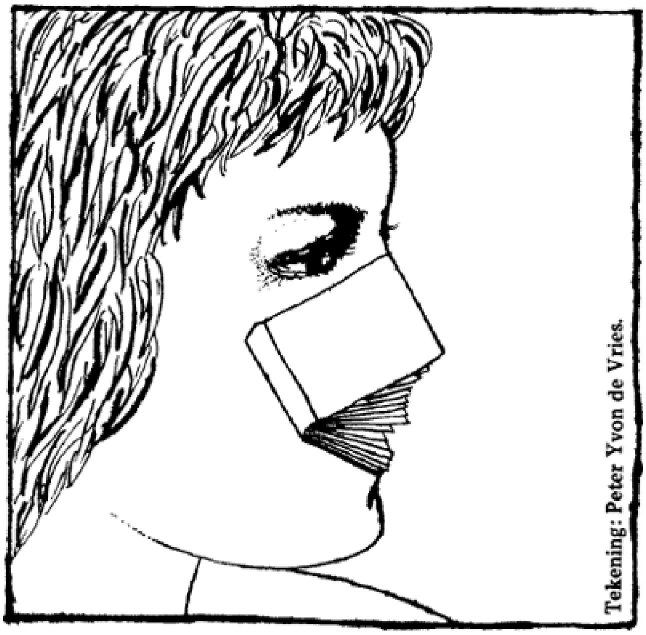
Bibliografie

Poezie

Trug doch die Nacht den Albatros. Berlin (DDR) 1951
Bergwindballade. Berlin (DDR) 1952
Tolú. Leipzig 1956
Über Asche und Zeit. Berlin (DDR) 1957
Gesang der sieben Inseln. Berlin (DDR) 1957 (opgenomen in *Teil III den Zyklus: Uber Asche und Zeit*)
Flug-Oden. Leipzig und Frankfurt/Main 1959
Unter den Hufen des Winds. Ausgewählte Gedichte 1926-1965, met een voorwoord van Volker Klotz, Reinbek bei Hamburg 1966
Agäis. Leipzig 1967
Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte 1925-1967, met een nawoord van Heinz Czechowski, Rostock 1968
Feuerhalm. Leipzig 1973
Gedichte. Met een nawoord van Gerhard Wolf, Leipzig 1973 (vermeerderd Leipzig 1976)
Gedichte. Poesiealbum 76. Bernd Jentzch, Berlin (DDR) 1974
Memento und Bild. Leipzig 1976, Darmstadt 1977
Zeitsaum. Leipzig 1978, Darmstadt/Berlin 1978
Starrend von Zeit und Helle. Gedichte der Agäis. Met Reproducties van schilderijen van Paul Eliasberg. Leipzig 1980, München 1981

Fotoboeken

Tropenland Kolumbien. Berlin (DDR) 1954
Inseln des Mittelmeeres. Leipzig 1959, Hanau 1961
(samen met Katja Hayek-Arendt)
Griechische Inselwelt. Leipzig 1962
(samen met Katja Hayek-Arendt)
Säule Kubus Gesicht. Dresden 1966
Griechische Tempel. Leipzig 1970



Tekening: Peter Yvon de Vries.

Jan van der Vegt

De dichter Muldoon
Een reiziger

Het is niet zo gebruikelijk, dat een dichter een woordspeling met zijn naam met een belangrijk thema voor zijn werk verbindt. Maar voor de jonge Ierse dichter Paul Muldoon lijkt het toch meer dan een grappige vondst te zijn, dat zijn naam klinkt als die van de legendarische zeevaarder Máel Dúin uit een 9e-eeuwse oud-Iers verhaal. De reiziger behoort tot twee werelden, het land dat hij zoekt en zijn land van herkomst; de dichter die in de reiziger zijn proto-type heeft herkend, zal in zijn werk die bewegelijkheid, dat zien van telkens nieuwe, verrassende vergezichten, willen uitdrukken. De reiziger is ook een verteller en daarom is het niet vreemd, dat het werk van dit dichterstype eerder een epische dan een lyrische inslag heeft. Vormgeving hoort hierbij, want het epische heeft meer nog dan het lyrische in poëzie de binding van een strakke vorm nodig. Het is de vorm die de vertelling verschuift naar het gebied van de poëzie. Om zijn vermogen tot vormgeving werd Muldoon al bij zijn eerste publicaties geprezen.

Strikt genomen verscheen de eerste bundel van Muldoon al in 1971. Het was *Knowing My Place*, een boekje van slechts enkele pagina's, dat verscheen als een ‘Ulsterman Publication’, een uitgave van het Noordierse literaire tijdschrift The Honest Ulsterman. Geboren in 1951 was de dichter toen net twintig jaar oud. Hij studeerde aan de universiteit van Belfast, Queen's University, waar ook de voornaamste redacteur van The Honest Ulsterman, Frank Ormsby, zijn opleiding had gekregen. Al in de jaren '60 was het daar een kweekplaats van dichters geworden, waar bijvoorbeeld een sterk talent als Seamus Heaney zijn literaire vorming had opgedaan.

In 1973 verscheen bij Faber de bundel die als het werkelijke debuut van Muldoon wordt beschouwd: *New Weather.* Daarmee werd zijn roem als dichter gevestigd en in de jaren die volgden heeft hij met twee niet al te omvangrijke bundels behoedzaam die reputatie bevestigd: *Mules* verscheen in 1977, *Why Brownlee Left* in 1980. Het werk van Muldoon lijkt op zijn plaats in het poëziefonds van de Londense uitgeverij Faber & Faber, waar kwalificaties als ‘helder’ en ‘berust’ op van toepassing zijn, of de dichters nu een moderne of een traditionele stijl volgen.

De recente bundel *Why Brownlee Left* wordt afgesloten door het lange vertellende gedicht ‘Immram’, dat uit dertig strofen van elk tien regels bestaat. Tegen het decor van de wereldstad New York onderneemt de ik van de vertelling een speurtocht naar feiten over zijn vader, daartoe geprikkeld door een beledigende opmerking van een mede-speler in een biljarthal.

Hiermee levert Muldoon een ironisch poëtisch commentaar op de 9e-eeuwse tekst ‘Immram curaig Máele Dúin’, de ‘Reis van de boot van Máel Dúin’. De hoofdpersoon van dit oude verhaal krijgt tijdens een spel de sarcastische opmerking te horen, dat hij beter zijn omgekomen vader kan gaan wreken. Dat is voor Máel Dúin de aanleiding om een reis te ondernemen naar het eiland waar zijn vaders tegenstander huist, maar voor hij daar belandt moet hij met zijn reisgenoten een onvrijwillige tocht langs een reeks wonderbaarlijke eilanden maken. Er is uit de oud-Ierse literatuur meer dan één Immram overgeleverd, en een ervan is als de ‘Reis van Sinte Brandaan’ ook in onze Middeleeuwse letteren terechtgekomen.

Paul Muldoon.

Muldoon knoopt met zijn ‘Immram’ dus bij een traditie aan, hoezeer zijn verhaal ook van het oud-Ierse voorbeeld verschilt. De speurtocht van zijn alter ego voert hem via obscure nachtclubs en dure hotels de louche èn fantastische wereld van de narcotica binnen. Dat levert een effect op, dat nachtmerrieachtig en grillig is op een 20e-eeuwse niveau, zoals de belevenissen van Máel Dúin dat op vroeg-middeleeuwse wijze waren. Waar er directe verbindingen tussen voorbeeld en ‘navolging’ zijn, is het verband duidelijk ironisch bedoeld. Zo is Muldoon's 22e strofe een echo van de episode van Máel Dúin's verblijf op het Eiland van de Vrouwen, van de sexuele verlokking:

> We counted thirty-odd of those brown-eyed girls
> Who ought to be in the pictures,
> Bronzed, bleached, bare-breasted,
> Bare-assed tot a man,
> All sitting, cross-legged, in a circle -

Maar ook de kluizenaar die tegen het eind van het oorspronkelijke verhaal Máel Dúin aanspoort geen wraak te nemen, komt aan het slot van Muldoon's ‘Immram’ op de proppen, uiteindelijk dezelfde, maar zijn situatie en zijn tekst zijn een parodie; hij zit in een geheim vertrek van het dure hotel.

> He was huddled on an old orthopaedic mattress,
> The makings of a skeleton,
> Naked for a pair of draw-string shorts.
> His hair was waistlength, as was his beard.
> He was covered in bedsores.
> He raised one talon.
> ‘I forgive you,’ he croaked. ‘And I forget.
> On your way out, you tell that bastard
> To bring me a dish of rice-cream.
> I want Baskin-Robbins banana-nut ice-cream.’

Na deze ontmoeting laat Muldoon zijn hoofdpersoon het hotel verlaten en gelukkig, ‘like any other pilgrim’, terugkeren naar de biljarthal van waaruit hij vertrokken was. Voor hij het hotel verlaat, kruisen opnieuw Alfred Tennyson en diens echtgenote zijn pad. Dit is een knipoog naar ‘The Voyage of Maeldune’ van deze 19e-eeuwse Engelse dichter, maar misschien ook wel meer dan dat. Tennyson legt aan het slot van zijn korte Maeldune-versie sterk de nadruk op de verzoeningsgezinde boodschap, die ook de moraal van het oud-Ierse, in christelijke geest geschreven, origineel is. Maar voor de ik van Muldoon's ‘Immram’ is er niets te verzoenen. Hij is de waarheid over zijn vader te weten gekomen: ‘This was how it was. My father had been a mule’ Als lastdrager voor de grote handelaren had hij heel Zuid-Amerika doorreisd, en ondanks mijn fouten is dit kennelijk voor de zoon voldoende om voldaan over zijn vader naar zijn uitgangspunt terug te keren.

Als ik hier aan Muldoon's ‘Immram’ zoveel aandacht besteed, is dat niet alleen omdat het in de drie bundels van de jonge dichter qua opzet het meest ambitieuze gedicht is, en ook niet omdat het een soort bekroning van diens werk zou zijn. Dat is het zeker niet. De ‘Immram’, hoe leesbaar en amusant ook, veraadt zijn eigen sfeer van dooltocht door een onderwereld door een overmaat aan, soms al te jolige, nadrukkelijkheid in toespelingen op het voorbeeld en op andere literaire bronnen en zit daarmee ook te vast in het kielzog van wat al door Eliot begonnen was.

Muldoon heeft in ‘Immram’ een woordspeling met zijn naam de vorm van een nieuwe legende gegeven, en dat lijkt - achteraf gezien - het vanzelfsprekend uitvloeisel van een thematiek die in alle drie de bundels is aan te treffen. Expliciet is de voorbereiding in *Why Brownlee Left* te vinden in het korte gedicht ‘Immrama’ (het woord staat hier in het meervoud):

> I, too, have trailed my father's spirit
> From the mud-walled cabin behind the mountain
> Where he was born and bred -

Ook dit is een spoor dat naar Argentinië en Brazilië leidt, waarbij aangetekend kan worden dat de naam ‘Brazil’ in een Iers gedicht dubbelzinnig is, omdat Hy Brazil de naam van het overzeese geluksland is uit de oude dagen, van eilanden als waar Máel Dúin belandde.

Dit gedicht volgt in de bundel direct op het titelgedicht ‘Why Brownlee Left’, dat vertelt hoe een man die niets te wensen heeft op een morgen in het voorjaar spoorloos verdwijnt, zo van het ploegen weggelopen:

> Why Brownlee left, and where he went,
> Is a mystery even now.
> For if a man should have been content
> It was him; two acres of barley,
> One of potatoes, four bullocks,
> A milker, a slated farmhouse.
> He was last seen going out to plough
> On a March morning, bright and early.
>
> By noon Brownlee was famous:
> They had found all abandoned, with
> The last rig unbroken, his pair of black
> Horses, like man and wife,
> Shifting their weight from foot to
> Foot, and gazing into the future.

De vader wiens wegen de dichter naspeurt, was een man van twee werelden, van de armoedige Ierse boerenhut en van het exotische Zuid-Amerika, wat in de grote ‘Immram’ uitgroeide tot een achtergrond voor avontuurlijke narcotica-smokkel. Brownlee is een man die uit twee werelden verdwenen is, beroemd geworden door weg te gaan en nergens aan te komen. Meer nog dan in het grote gedicht, heeft Muldoon hier de apotheose van het reis-motief dat zijn gedichten beheerst. Brownlee doorbreekt alle conventies en is daarin even a-moreel als de cynische grijsaard aan het slot van de ‘Immram’, die de moraal van het origineel parodieert.

Brownlee is de ideale reiziger, omdat hij erin slaagt in zijn reis op te lossen. Als de reiziger spoorloos is, blijft de reis over als onderwerp voor vrije fantasie. Reizen heeft bij Muldoon altijd iets geheimzinnigs en daarvan geeft de bundel *New Weather* een mooie illustratie in het gedicht ‘Good Friday, 1971. Driving Westward’. Op het eerste gezicht is het een realistisch reisverslag in dichtvorm. De ik maakt een autotocht naar de westkust van Donegal in de Ierse Republiek en neemt een meisje als liftster mee. De tocht is geografisch te volgen: ‘Through Ballygawley, Omagh and Strabane.’ Onderweg lijkt een ongeval plaats te vinden, althans dat meent het meisje: ‘she thought we hit something big’. De ik van het verhaal wil nergens van weten en bij aankomst op het reisdoel is het: ‘I happy and she convinced / Of the death of more than lamb or herring.’ Zoals meestal bij Muldoon het geval is, moeten we op allerlei dubbele bodems verdacht zijn. Dit gedicht laat zich - de titel ook in aanmerking genomen - lezen als een afscheid van schuld en verantwoordelijkheid, een bevrijding van ethische lasten die preludeert op het slot van de ‘Immram’.

Nu kan een dergelijke voorstelling van zaken doen veronderstellen, dat Muldoon bijvoorbeeld met een superieure, esthetische onverschilligheid tegenover de werkelijkheid zou staan, als een verlate 19e-eeuwse decadent. Niets is minder waar. Een dichter uit Noord-Ierland die niet voorgoed afscheid heeft genomen van zijn achtergronden, zou onwaarachtig klinken, als de tragische werkelijkheid van zijn land zich in zijn werk niet op een of andere wijze zou weerspiegelen. Zeker als het, zoals bij Muldoon het geval is, een dichter van katholieken huize is. De verscheurdheid van Noord-Ierland is bij hem onnadrukkelijk maar zeer voelbaar aanwezig, zoals het korte versje ‘Ireland’ (uit: *Why Brownlee Left*) demonstreert, waar onder de wat laconieke woorden de spanning van actie en dreiging voelbaar is:

> The Volkswagen parked in the gap,
> But gently ticking over.
> You wonder if it's lovers
> And not men hurrying back
> Across two fields and a river.

Ook het gedicht over de spoorloos verdwenen Brownlee kan vanuit deze gezichtshoek geïnterpreteerd worden, als we denken aan het slotbeeld van de paarden die in de toekomst staren. Dat lijkt misschien wat te veel op een opgedrongen interpretatie, maar het hoort bij de werkwijze van Muldoon om de actualiteit op een indirecte wijze zichtbaar te maken. Soldaten en verzetstrijders zijn maar een heel enkele keer direct aan te treffen. Een mooi voorbeeld van dat indirecte vind ik in *Mules* het gedicht ‘The Narrow Road to The Deep North’, dat in de titel duidelijk naar het Ierse Noorden lijkt te verwijzen, maar dat gaat over een Japanse soldaat die na dertig jaar uit het bos komt en dan ziet dat het te laat is om zijn zwaard te breken, te laat ‘To be right of wrong.’ Maar niet te laat om naar zijn gewone boerenleven terug te gaan, en daarin lijkt deze soldaat het spiegelbeeld van Brownlee te zijn.

Voor de reiziger is het een dwingende vraag, of wie weggegaan terug kan keren, en aan die vraag is al in de oude mythologische literatuur van Ierland een verhaal gewijd, dat over Oisin die naar een overzees paradijseiland mocht vertrekken, waar

de tijd niet bestaat, en die Ierland nog eenmaal terug wil zien en dan de waarschuwing meekrijgt de grond niet aan te raken. Muldoon schreef over hem een sonnet, waarin zijn terugkeer en dood geen tragische vergissing zijn, maar een bewuste keus. Zo zal ook Brownlee nog wel eens terug kunnen komen:

When Oisin came back to Ireland
After three hundred years
On one of those enchanted islands
Somewhere in the Western Seas,

He thought on nothing of dismounting
From his enchanted steed
To be one again with the mountains,
The bogs and the little fields.

There and then he began to stoop,
His hair, and all his teeth, fell out,
A mildewed belt, a rustled buckle.
The clays were heavy, black or yellow,
Those were the colours of his boots.
And I know something of how he felt.

Het land van herkomst is de bodem waarmee men verbonden is, maar waarmee men ook veroudert. Het reisdoel is altijd nieuw. Daar komt in dit gedicht nog bij, dat het deel uitmaakt van de cyclus ‘Armageddon, Armageddon’, die de bundel *Mules* afsluit en waarin een ander gezicht over een treinreis terug naar huis vertelt en zinspeelt op blokkades en versperde spoorbanen, en ook die reis is een terugkeer uit een Land van de Jeugdigen.

De reiziger verkeert met zijn twee landen in een riskante positie, maar er kan van hem ook gezegd worden: ‘Should they not have the best of two worlds?’ Door deze regel hier aan te halen, lijkt hij uit zijn verband gerukt, want het is de beginregel van het gedicht ‘Mules’, dat over het muildier gaat, maar dat dit als mengvorm van ezel en paard voor Muldoon een symbolische waarde heeft, kunnen we afleiden uit het feit dat hij zijn tweede bundel ernaar noemde. Daarin staat ook een direct autobiografische gedicht, dat ‘The Mixed Marriage’ heet en een beeld van zijn ouders geeft als van twee mensen uit totaal verschillende werelden: ‘My father was a servant-boy, en ‘My mother was the schoolmistress’, maar bovendien: ‘She had read one volume of Proust’ en ‘He knew the cure for farcy’. Zo is de dichter geestelijk door een zeer gemengde afkomst bepaald, een afkomst die hem wel tot de dichterlijke reiziger moest maken die hij werd. Dat hij bovendien een vader in zijn gedichten invoert, van wie hij in de ‘Immram’ zegt: ‘My father had been a mule’, versterkt dit motief. Het gaat hier om meer dan diens functie van lastdier voor de grote handelaren. ‘Mule’ heeft dezelfde etymologische herkomst als ‘mulatto’ en op een gedeeltelijk zwarte afkomst werd ook in het begin van het gedicht gezinspeeld.

Dit leven in twee werelden, deze gemengde afkomst, maakt het bestaan gecompliceerder:

The world's less simple for being travelled,
Though. In each, fresh, neutral place
Where our differences might have been settled
There were men sitting down to talk of peace
Who began with the shape of the table.

Een slotregel die - als het nog nodig was - demonstreert, dat de werkelijkheid van politiek geharrewar de dichter niet ontgaat, maar ook dat de problemen in feite mee op reis gaan.

Maar hoe belangrijk het reizen ook is, het land van herkomst laat in Muldoon's poëzie evengoed zijn rechten gelden, en het beeld dat hij ervan geeft, is een van de

aantrekkelijkste kanten van zijn werk. De streek waar hij opgroeide, wordt niet - zoals bij Seamus Heaney - tot een mythische voedingsbodem voor zijn dichterschap, al grenzen de landstreken van beide dichters aan elkaar. Heaney's geboortestreek is het land bij de noordwestelijke oever van Lough Neagh, het grote meer ten westen van Belfast. Muldoon bracht zijn jeugd door in The Moy, aan de rivier Blackwater, ten zuidwesten van hetzelfde meer. Plaatsnamen uit die omgeving kan men in zijn gedichten herhaaldelijk aantreffen en dit gevoel voor lokale geografie deelt hij niet alleen met Heaney, het is meer Ierse dichters eigen en ze hebben er een voorbeeld aan in het werk van Yeats. Niet ver van The Moy ligt de stad Armagh, die volgens een oude sage door de Macha gesticht zou zijn als het fort Emain Macha, ons welbekend uit Roland Holst's *Deirdre en de zonen van Usnach.* Als personificatie van het golvende landschap komt Macha voor in een gedicht uit *New Weather.* In het prachtige ‘Dancers at the Moy’ uit dezelfde bundel wordt de rivier verbeeld als ‘Black once with mares / And their stallions’, een half-mythologische voorstelling waarin paarden en golven zich vermengen. Deze hang naar de sfeer van mythen en sagen, maakt in de tweede bundel van Muldoon plaats voor een meer naar het anekdotische neigend realisme. Jeugdherinneringen en voorvallen uit het leven in die hoek van Ulster nemen een belangrijke plaats in. Zo is er het gedicht over een gebeurtenis in ‘The Big House’, waarin de landheer op een geheimzinnige wijze om het leven komt en waarin de Nederlandse lezer tot zijn verrassing een Mrs. de Groot kan zien figureren.

Door de bewegelijkheid van de reiziger verandert zijn blikveld steeds weer, beelden vermengen zich, en een gemengde afkomst - in welke zin ook - is een bevestiging van die levenshouding, die het mogelijk te wisselen, bindingen los te laten, a-moreel te zijn als men dat zo wil noemen. Er is in de drie bundels misschien geen gedicht dat dit zo goed uitdrukt als ‘The Centaurs’ uit *Mules*:

> I can think of William of Orange,
> Prince of gasworks-wall and gable-end.
> A plodding, snow-white charger
> On the green, grassy slopes of the Boyne,
> The milk-cart swimming against the current
>
> Of our own backstreet. Hernan Cortes
> Is mustering his cavalcade on the pavement,
> Lifting his shield like the lid of a garbage-can.
> His eyes are fixed on a river of Aztec silver,
> He whinnies and paws the earth
>
> For our amazement. And Saul of Tarsus,
> The stone he picked up once has grown into a hoof.
> He slings the saddle-bags over his haunches,
> Lengthening his reins, loosening his girth,
> To thunder down the long road to Damascus.

De kentaur is, als metafoor of als symbool, van dezelfde orde als het muldier: een kruising van twee werelden. En in dit gedicht wordt van alles met elkaar gekruist. We zien de geloofsheld en de veroveraar van Mexico als paardmens voorgesteld, en als ooit een dichter de dingen nieuw maakt, dan gebeurt dat hier wel: wie heeft zich eerder deze voorstelling van Saulus gemaakt, dreunend langs de weg naar Damascus? Met zijn eerste kentaur blijft Muldoon dicht bij huis. Willem van Oranje, die de katholieke Jacobus in 1690 aan de Boyne versloeg, is nog altijd de held van de Noordierse protestanten, de Organisten. Zijn beeld vermengt zich daarom met beelden van de alledaagse stad: de muur van de gasfabriek, de melkkar, de armoedige buurt. Het zijn beelden die ook opnieuw laten zien, dat Muldoon een

dichter van de stad is, voor wie de mythische Macha vooral de stichtster van een stad is. De ervaringen van de stad zijn verwarrend en chaotisch en vinden daarom een goede uitdrukkingsvorm in voorstellingen als die van de kentaur. En het dichterschap is een ‘immram’, een wonderreis langs ervaringen die verwarrend, verbijsterend, maar ook fantastisch kunnen zijn, een reis die zo lang ze duurt, bevrijding brengt, maar waarbij het land van herkomst altijd blijft trekken. Daarom is Muldoon als dichter zo Iers als Oisin, die ook een zanger was.

Rein Bloem
Jean Pierre Faye
Strijdbaar/omstreden of bezielend/ontzield

In het gunstigste geval zal het optreden van Jean Pierre Faye tijdens Poetry-81 veel meningsverschil uitlokken. Faye, leider van het tijdschrift Change (sinds 1968) en het collektief met dezelfde naam (sinds 1973), laat namelijk geen kans onbenut om de samenhang van tekst en revolutie te claimen en is onvermoeibaar in het speuren naar analoge voorbeelden over de hele wereld.

Vormverandering= Stof-wisseling is het Marxistische idee dat Faye met verve verdedigt, met zoveel gloed en omhaal van woorden zelfs dat het menigeen niet wel bekomt. Praag, Parijs, Cuba, China, alle plekken waar sinds 1968 revolutie is uitgebroken, nog gaande is of uitgewoed, behoren tot zijn *archipel van verandering*; misschien probeert hij Rotterdam daarbij in te lijven, de hutspot zal dan nog wat zwaarder op de maag liggen.

Change, tijdschrift en kollektief, wordt overigens niet alleen gekenmerkt door woordenvloed: het onverdroten speuren naar revolutionaire momenten in tekst en wereld leidt vaak naar herontdekking of vernieuwende aandacht voor werk van vroeger. Zo is er een werkelijk schitterende heruitgave van Mallarmés *Un coup de dés*, voor het eerst in het formaat en in de typografie, zoals de dichter die voor ogen gehad heeft.

Ook de veranderaars van vandaag nemen niet allemaal plaats op de tandem vorm/feit, maar fietsen in hun eentje een eind weg van de anderen. De interessantste dichters in het kollektief zijn Anne-Marie Albiach, Jacques Roubaud en Paul-Louis Rossi en die drie zijn praktisch onvergelijkbaar.

De titels van Albiach - *Etat* (1971), *H II linéaires* (1974) en *Objet* (1976) - zien er zwaar uit, maar wat ze als erfgename van Mallarmé in haar gedichten doet mikt juist op een opheffing van die zwaartekracht. Alles wat geschreven wordt moet leiden tot een niet-weten, tot een *periferie van de namen*, tot een musicalisering van het boek. *Verdwijning*, *absentie* zijn sleutelwoorden in haar werk, dat in Nederland nog zo goed als onbekend is.

Jacques Roubaud is natuurlijk veel bekender en spectaculairder. Zijn enorme kennis en reconstructie van obscure troubadours (Arnaut Daniel), het speelse gemak waarmee hij de ingewikkeldste zaken van vroeger in een uitdagend spel brengt is ronduit fascinerend. *Mézura*, waarin hij Daniel naspeelt volgens de regels en in vrijheid is een schoolvoorbeeld, maar nog boeiender is *La vieillesse d'Alexandre* (1978), een autobiografie die uitsluitend bestaat uit citaten en verwerkingen van dierbare lectuur, zoals Bob Dylan ooit een plaat *Self-portrait* maakte, waarop geen enkel eigen lied voorkomt. Poëzie is voor Roubaud iets onmogelijks en dat onmogelijke zoekt hij op en probeert hij waar te maken.

Eveneens van citaten aan elkaar hangend is het werk van Paul-Louis Rossi, aan wie Jan H. Mysjkin in het laatste Rasternummer (16) terecht grote aandacht besteedt door diens *Cose Naturali* (stillevens) in te leiden en gedeeltelijk te vertalen. Rossi put uit ettelijke stillevenskatalogussen, uit Joyce, Barthes, Marx, Ponge en ik weet niet wat of wie, maar de lezer heeft er geen last van, omdat het de dichter inderdaad lukt de lezer te betrekken bij het leven van de eenvoudigste dingen zoals die op papier als bric-à-brac zijn uitgestald of getoonzet, want ritme en muzikaliteit zijn Rossi in zijn ordening niet vreemd. Een voorbeeld:

(Ein Körblein voll allerley ausgewaschenen Trinkgeschirren)

Een korf van teenwilg
met voetglazen en
kroezen uit goud gedreven

(scherven van gebroken glas)

Het deksel van een drinknap
Overstegen door een liefde
met een vogel in de hand

(vertaling Jan H. Mysjkin)

In een ander Rasternummer (15), helemaal gewijd aan moderne poëzie, komen deze drie Change-dichters in het Franse overzicht, geschreven door ijdeltuit Jean-Clarence Lambert, niet eens voor en worden de changisten gekenschetst als 'verschrikkelijke literaire arbeiders' *die blijkbaar de gevoelige dimensies van de taal verloren hebben.* Dat gaat misschien op voor Jean Pierre Faye zelf, tegen wie ook Vogelaar in het semiotiek nummer van Raster (8) grote bezwaren in die richting formuleert, maar de drie genoemde dichters swingen, ieder op eigen manier, dan toch de hutspotpan uit.

Het valt op dat in een ander, vrij recent overzicht van 30 jaar nieuwe Franse poëzie (Critique, juin/juillet 1979) Jean Pierre Faye zelfs in het geheel niet behandeld wordt, terwijl Albiach en Roubaud er wel uitvoerig aan bod komen. Zou het Faye dan toch niet gelukt zijn te ontkomen aan de taalcrisis van het tijdschrift Tel Quel, waaruit hij zich met anderen in 1968 losmaakte om zich te redden in de wereldrevolutie? We zullen zien hoe zijn werk op Poetry valt (of niet valt), in het ongunstigste geva gebeurde er niets en dat zal Faye's bedoeling zeker niet zijn. Welke andere dichters hadden dit jaar de Franse, niet de mondiale kleuren, kunnen verdedigen? Er is geen poëzie, die door de generaties zoveel keus biedt als juist de Franse.

Van de zeer en zeer sterken zijn de tachtigjarigen René Char, Henri Michaux en Francis Ponge nog altijd aktief, maar ondanks herhaalde pogingen is het nooit gelukt één van deze drie kopstukken naar Rotterdam te krijgen.

Uit de tweede generatie surrealisten zijn Jean Tardieu en Guillevic gelukkig wel te gast geweest. De een een uiterst beminnelijke, lichtvoetige filosoof en toneelvernieuwer, die als een kind zo blij was dat een Nederlands toneelgezelschap zich zijn naam had toegeëigend. Zijn laatste bundel, *Comme ceci*, *comme cela* (1979), vol vergankelijkheidsbesef is zeer aansprekend; ingehouden, geestig en transparant. Wat zou ik graag die man nog eens in Poetry horen en zien. Wat mij betreft geldt dat minder voor de vertrouwde Guillevic, die wel heel ver is afgeraakt van zijn aangrijpende *Terraqué* (1942), waarin angst en verknochtheid aan natuurlijke (Bretonse) dingen in hechte gedichten zijn samengebald. De bard blijft natuurlijk een bezienswaardigheid, maar hij ontsnapt steeds minder in zijn poëzie aan gemakzucht (*kiezeltjes*) en babbeldwang; jammer, o jammer.

Van de volgende generatie moeten Yes Bonnefoy, Philippe Jaccottet en André du Bouchet genoemd worden, alle drie niet besproken in het Rasteroverzicht van Lambert en dat is te gek om los te lopen. Drie natuurdichters, van wie de eerste twee daar een verlorenparadijsidee of een soortgelijke, religieuze conceptie aan verbinden.

Wie zich daar niet in kan vinden, zal het soms moeilijk hebben met het te pas en te onpas invallende goddelijke licht in werk dat zich daar niet toe schijnt te leiden. Zo heb ik me eens danig te weer gesteld tegen een analyse van Bonnefoy in het tijdschrift Argile van de landschapsetsen van Morandi, waar in het warnet van haarlijntjes een open plekje het hemels perspektief opent.

Dat essay is ook te vinden in de uitvoerige bundel *Le nuage rouge* (1977), die tot bewondering dwingt om de serieuze poging steeds weer opnieuw *de enkele woorden te vinden die helpen te leven.* Veel meer zegt mij het werk van André du Bouchet, de grootste Franse dichter van dit moment denk ik. Hij was al eens op Poetry en maakte toen grote indruk door zijn steenharde, alle analogieën en metaforen opruimende verzen, die in een bergwereld à la Hercules Segers, het onbewoonde, de telkens eendere en andere lichtval, noest wandelend op het spoor komt. Zijn poëzie is typografisch net zo opengewerkt als die van de changisten (die hij verafschuwt), maar de leegte die hij op deze manier vormgeeft is bij hem niet bedoeld als een gaten laten vallen in een normale zin, om de er achter liggende werkelijkheid om te vormen, maar als een springplank naar een volgend met zon op geladen woord. Zijn werk van de laatste jaren - gedichten, en essays (Hercules Segers!) - is verzameld in de bundels *Laisses* (lasso's, kringen in zand; 1979) en *L'incohérence* (1979); aan hem is eveneens in 1979 een uitstekend deeltje in de *Poètes d'aujourd'hui* door Pierre Chapuis gewijd. Ik maak meteen van de gelegenheid gebruik om te wijzen op een nieuwe tentoonstelling van zijn grote vriend en evenbeeld, de schilder Pierre Tal-Coat in een nieuwe galerie, Clivages, afkomstig uit een schrijverskollektief dat oog heeft voor ongedeelde, steeds anders uitvallende natuurlijke werkelijkheid, waarin onderscheidingen als abstrakt/konkreet of duister/helder of ontoegankelijk/toegankelijk niet meer opgaan. Tal-Coat schreef: *er is geen hier dat niet een elders is*, maar daar zit geen religieuze noot á la Bonnefoy en Jaccottet in; het is de zienswijze van een rusteloze wandelaar, die niet uitgekeken raakt op hoe het licht of de wind de aarde uit zijn voegen slaat. *Rien ne désaltère mon pas* is de vergelijkbare sleutelzin van Du Bouchet, niets lest mijn pas.

Du Bouchet heeft vrijveel aanhang in tijdschriften als Argile, Clivages en L'ire du vent, maar bewonderaars als Jacques Dupin, Jean Daive en Alain Veinstein komen toch niet helemaal uit de verf (van Tal-Coat).

Jean Daive viel op door zijn debuut *Décimale blanche* (1976), maar in latere bundels als *1,2 de la série non aperçue* of *n,m,u* gaat het misschien wat al te speels en vrijblijvend toe.

Een uitsmijter: de poëzie van Jean-Pierre Verheggen, wiens *Le degré zorro de l'écriture* (1978) meteen al aangeeft waar het om begonnen is: geen intellectualisme à la Roland Barthes maar een vrijbuiterij van de taal. In *Divan le Terrible* (1979) doet hij dat nog eens dik over: Guignol, de clown Grock, circus Knie, Johan Sebastiaan Merckx, alles op de fiets.

Verheggen vindt een even-knie in de Frans-Nederlandse professor Charles Grivel, die in het poëzie-nummer van Critique een meeslepend pleidooi houdt voor deze geweldenaar. Grivel is bij ons bekend om het wilde, baanbrekende stuk in een oud Rasternummer, waarin hij montage-technieken introduceert, de produktie stelt boven het produkt, inleidt tot Tel Quel en Change- technieken en concepties. Hoe zou hij zoveel jaren later nu denken over de woordvloed van Jean-Pierre Faye vergeleken

bij die van Verheggen? Wie, wat zou hem het meest bezielen: de zeer hondse underdog of de zeer leidse leider? Wie belichaamt het universum het meest; de uitsmijter of de wereldhervormer?

Gerard Rasch
Stanislaw Baranczak en de Poolse poëzie

> De nieuwe poëzie wil door en door modern zijn, dat wil zeggen: zij wil serieus haar krachten meten met de Poolse werkelijkheid. Zij wil politieke poëzie zijn, maar niet, zoals we tot nu toe gewend waren, gepolijst; zij wil niet opereren met frazes en algemeenheden of zich verliezen in een wirwar van subtiele mythologische zinspelingen. Zij wil een poëzie zijn, die de burger in staat stelt de wereld zó te zien als hij in werkelijkheid is, met zijn bedrog en ellende, ongerijmdheid en stupiditeit, met zijn televisie en ochtendblad, zijn markt en 's morgens tot leven komende universiteit, zijn Eerste mei en sporttoernooien. (...) Deze poëzie is nog bezig uit het ei te komen, scherpt haar nagels nog, graaft langzaam en moeizaam de strijdbijl op, maar heeft aan het begin van haar - laten we het hopen - lange weg al heel wat mogelijkheden laten zien. Misschien dat er hieruit iets voorkomt.

Aldus schreven twee critici van de generatie '68 in hun manifest over de nieuwe poëzie, *De niet-voorgestelde wereld* (Krakau 1974). Deze poëzie zou vooral opereren met de ironie die berustte ‘op een sarcastische kritiek van de concrete werkelijkheid’ die echter niet zou afzien van een ‘metaforische hervertolking van de wereld’. Een gedenkwaardig manifest. De toekomst zou de auteurs gelijk geven, er kwám iets uit voort, ze konden toen echter nauwelijks bevroeden dat deze postulaten gerealiseerd zouden worden in een heel andere regie dan die welke ze gewend waren, dat de literatuur noodgedwongen afscheid zou nemen van de censuur en ondergronds zou gaan werken - omdat teksten waarin zelfs maar een fractie van genoemde ‘sarcastische kritiek’ was verwerkt eenvoudigweg geen kans maakten langs normale weg het daglicht te zien. Een van de twee critici, Adam Zagajewski, was de auteur van het eerste boek van de Poolse samizdat, enige gedichten, vijftig exemplaren, primitief ingenaaid (najaar 1976); de ander, Julian Kornhauser, zou nog jarenlang ‘normaal’ blijven publiceren.

Voor deze generatie, waartoe ook Stanisław Barańczak behoort, begon alles in maart 1968. Een toneelstuk dat verboden werd, protesten van studenten en schrijvers, geprovoceerde relletjes op de universiteit, een campagne tegen de onruststokers, de Joden die natuurlijk de schuld van alles kregen en als de zondebok de woestijn in werden gestuurd. Er veranderde niets, Gomułka bleef, het culturele klimaat was verstikkend; een aantal studenten en docenten werd van de universiteiten verwijderd. Toen Gierek eind 1970 de macht overnam, hoopte men weer, en inderdaad kon er enige tijd voorzichtig kritisch worden geschreven. De generatie '68 om tactische reden de generatie '70 genoemd, of de Nieuwe Golf, kwam op, maar voor zij tot volle ontplooiing kwam, werden de duimschroeven weer strakker aangedraaid.

Stanisław Barańczak, geboren op 13 november 1946, was een van de eersten die besloten er *niet* het zwijgen toe te doen: eerst het woord van de dichter dat onderdrukt werd (het was immers begonnen met het verbieden van het drama van de grote Poolse romanticus Adam Mickiewicz, *Allerzielen*), daarna de hetze van de pers die loog - moest de poëzie nu gaan kiezen tussen zwijgen en liegen? Zijn carrière begon heel lovend: debuut in 1968 (*Korekta twarzy*, Gecorrigeerd gezicht), nieuwe bundels in 1971 (*Jednym tchem*, In één adem) en 1972 (*Dziennik poranny*, Ochtendblad, maar ‘dziennik’ betekent ook ‘dagboek’); verder interessante opstellen over de jongste poëzie en een diepgaande analyse van de taal van de grote

outsider-experimentator van de Poolse poëzie. Miron Białoszewski. Hij werd al gauw als de belangrijkste exponent van de 'linguïstische school' beschouwd.

Onze tijd is als geen andere verstrikt in taal, in ideologie. In de totalitaire staat waar alles tot aan de visitekaartjes aan de censuur is onderworpen, is de taal in handen van de machthebbers die haar naar believen kunnen manipuleren om het volk te misleiden. Betekenissen verwringend schept de taal van de machthebbers een soort vervangende werkelijkheid, een fictie die nergens aan de concrete werkelijkheid waarmee ieder dagelijks te maken heeft, beantwoordt. Zelfs redelijke kritiek werd niet geduld. Als men beseft dat er in het midden van de jaren '70 niet over de gevaren van het gebruik van PVC mocht worden geschreven, dan begrijpt men, hoe diep de pers was gezonken. Wie kritiek op de staat wilde leveren, kon dit het best doen door haar taal aan te vallen, door deze op het machtsapparaat te heroveren. Niet zo zeer om over PVC te schrijven, maar - meer elementair - om haar in haar communicatieve functie te herstellen, zodat zij iets kon mededelen dat iets betekende (daarna kan er ook milieukritiek geleverd worden, eerder niet). De taal is altijd de garantie geweest voor het voortbestaan van het Poolse volk, de garantie voor zijn identiteit.

Het is moeilijk jezelf te zijn, als je aan alle kanten omringd wordt door talen (werkelijkheden) die elkaar tegenspreken, en door zwijgen. Dan:

> je kunt een keer opeens wakker worden en voelen dat
> je overal tussenin zit: tussen eten thuis
> een een partijvergadering; tussen het laken
> van het dagboek 's nachts, en de deken van de krant
> die je 's morgens koopt; tussen je rechterhand waarmee
> je op tafel slaat, en je linkerhand die als aan een touwtje
> omhooggaat om ja te stemmen; tussen de armen van
> het onafscheidelijke kruis dat je
> in je eigen lichaam draagt;
> het kruis voor onderweg,
> het kruis voor op het graf,
> de kreet die je beloning is,
> de kreet waarmee je soms wakker wordt

En niets dan het kruis van deze kreet: - wie ben ik?

Dit citaat stamt van het lange gedicht *Sztuczne oddychanie* (Kunstmatige ademhaling) uit 1975, dat eerst illegaal in weinig exemplaren in Polen circuleerde en vervolgens in 1977 in Parijs werd uitgegeven. De held van het gedicht is de naamloze N.N., een zwijgende getuige van alles waarover officieel gezwegen wordt, willoos, machteloos. Alleen het besluit zelfmoord te plegen is nog een wilsbesluit, maar ook tot de

uitvoering van dit plan is hij niet in staat.

Dit gedicht, dat de lezer schijnbaar hoop noch geloof overliet, bracht Barańczak in één klap in een heel andere situatie: hij hield op te bestaan als dichter, officieel ten minste, en was van toen af aan gedoemd tot een leven in de periferie. Maar het gedicht bleek niet alleen een zekere fase in de poëzie van de generatie '68 af te sluiten - een wanhopiger confrontatie met de werkelijkheid was niet mogelijk - maar ook de eerste stap te zijn van een nieuw literatuur, de literatuur die in het zogenaamde tweede of alternatieve circuit zou worden uitgegeven en die naast maatschappijkritiek ook een positief programma had, al werd dit nooit in enig manifest geformuleerd:

> alles wat zo'n gedicht is, niet te plaatsen
> in de open wond van het ochtendblad
> dat dagelijks
> (woord voor woord)
> herhaalt
> dezelfde aderbreuk van dageraad, al is het nacht rondom
> alles wat zo'n gedicht is, of anders:
> alles wat een onvergeeflijke schuld is,
>
> wordt een geloof dat je nooit meer verliest,
> wordt een kennis die je nooit meer verleert
> wordt een blik die je nooit meer verblindt

(uit: Ik weet dat dat niet juist is, Parijs 1977)

Eind 1976 was Barańczak een van de initiatiefnemers van het samizdat-tijdchrift Zapis (‘publicatieverbod’; ‘registratie’), waarna de lawine begon te rollen en buiten het bereik van de censuur een complete literatuur ontstond met romans, verhalen, poëzie, kritiek, herdrukken van verboden schrijvers (o.a. Czesław Miłosz en Witold Gombrowicz), vertalingen, politieke, historische en wetenschappelijke geschriften. Barańczak schrijft zowel poëzie als kritisch proza; een aantal gedichten werd onder de titel *Ik weet dat dat niet juist is* gebundeld, in *Politiek en ethiek* (1978) werd een aantal kritische opstellen verzameld.

In 1980 duikt zijn naam, evenals die van vele anderen die de mogelijkheid tot normaal publiceren was ontnomen, hier en daar weer op in de Poolse pers, er worden enige gedichten uit de bundel *Tryptyk z betonu*, *zmeczenia i śniegu* (Drieluik van beton, vermoeidheid en sneeuw) gepubliceerd. In het weekblad Kultura (Warschau) verscheen enige weken geleden zelfs een interview waarin hij onder meer zegt:

> Ik denk dat de literatuur hier [bij het ‘op de vingers kijken van de machthebbers’] een speciale rol toekomt, omdat de literatuur verplicht is tot de vrijheid van geweten, die niet afhankelijk is van concrete conjuncturen. Bovendien beschikt ze over een instrument - het woord - dat nog steeds een enorme draagkracht bezit en maatschappelijk gezien nog steeds iets betekent. In deze situatie is het standpunt van de schrijver vrij eenvoudig: hij moet zich onafhankelijk opstellen van de machthebbers, hij moet niet in dienst gaan bij diegenen die de macht uitoefenen en evenmin bij diegenen die met hen concurreren. Hij moet daarentegen - bewust gebruik ik dit woord - een onafhankelijk klerk zijn die tegenover de maatschappij morele verplichtingen heeft, die in dit verband maatschappelijke controle uitoefent.

> Natuurlijk mag dat niet de enige vorm voor sociale controle zijn, maar ik denk dat haar rol desondanks altijd vrij wezenlijk is geweest, ook in jongste geschiedenis. Steeds blijkt weer dat de literatuur ons heel wat te vertellen heeft. (Gepubliceerd op 22 maart 1981.)
> En verder:
> De literatuur moet de mens verdedigen [Barańczak geeft hier als voorbeeld de nu ook in Nederland verschenen roman van Tadeusz Konwicki, *De kleine apocalyps*], dat is mijn persoonlijke mening, vooral in maatschappijen waar zekere vormen - hoe zal ik het zeggen - van instituties er in hun steeds meer verwrongen gedaante naar streven de mens te uniformeren, tot een ding te maken, een deel van een orde die boven hem staat. In deze maatschappelijke situatie is de rol van de literatuur des te belangrijker, zij moet niet alleen protesteren, maar ook de mens in zijn sociale verstrikking beschrijven, vertellen hoe hij daarentegen in probeert te gaan, hoe hij daardoor beïnvloed wordt.

Dat Barańczak en velen van zijn collega's nu weer officieel getolereerd worden, wil nog niet zeggen, dat de ondergrondse pers haar bestaansrecht verloren heeft. Integendeel, de censuur werkt nog even grillig en onredelijk en van een ‘normale’ toestand zal voorlopig geen sprake zijn. De mogelijkheid alternatief te publiceren heeft trouwens een ontwikkeling op gang gebracht die niet meer te stuiten is. Het gevaar van overmatige politisering, dat deze literatuur ten gevolge van haar sociale engagement dreigt, is ook beduidend minder groot dan het gevaar dat het voortbestaan van de censuur en de van bovenaf gestuurde cultuurpolitiek voor de gewone literatuur vormt.

Barańczaks breuk met het officiële leven betekende geen breuk met zijn oude poëtiek, het breidde - eufemistisch uitgedrukt - slechts de horizon van de ‘vertaalbare werkelijkheid uit. Wie een zo radicale keus doet, gaat niet alleen anders schrijven, maar ook anders leven; men kan niet als dichter het regime kritiseren en tegelijk een normaal leven leiden. De poëzie kan dan heel makkelijk in dienst van het sociale engagement komen, van het verzet tegen de staatsmacht, hetgeen kan leiden tot een nieuw conformisme (hierover handelt juist de roman van Konwicki), de poëzie drukt dan slechts de mening van de auteur uit en verliest haar waarde als een tot op zekere hoogte autonome creatie. Barańczak is niet voor de verleiding bezweken makkelijk en toegankelijk te gaan schrijven (het ontbreken van censuur eist een sterkere zelfdiscipline) en hoe dicht zijn gedichten ook liggen bij de banale Poolse alledaagsheid, toch zijn zij steeds origineel en anders, bezitten zij zoveel spanning en dialectiek, dat de lezer ze niet leest om zijn eigen mening bevestigd te zien. Integendeel, ze dwingen hem tot een zekere inspanning, tot nadenken, tot herlezen, heroverwegen.

Uit de cyclus *Wiersze mieszkalne* (Woongedichten) het volgende voorbeeld; het demonstreert heel goed de techniek van Barańczak, hoe het bijzondere (de woonsituatie) vervlochten wordt met het algemene, de conditie van de mens zonder meer, niet alleen in Polen, niet alleen in totalitaire staten, hoe duidelijk het ook is, dat hij daar zijn uitgangspunt vindt:

Als je echt moet schreeuwen, doe het dan zachtjes (de
muren hebben
oren), als je echt met elkaar naar bed moet,

doe dan het licht uit (de buurman
heeft
een verrekijker), als je echt moet

wonen, doe dan de deur niet op slot (de politie

heeft
zijn bevel), als je echt

moet lijden, doe het dan thuis (het leven
heeft
zijn eigen rechten), als je

echt moet leven, beperk je dan met alles (alles
heeft
zijn grenzen).

(Zapis nr 9, januari 1979)

De dichter heeft de ivoren toren verlaten en woont in ‘een bunker in beton’, als alle anderen, waardoor een dialoog mogelijk wordt. De gebruikte tweede persoon is dan ook geen

retorische aanhef, maar functioneel - en ironisch. En al heeft de literatuur zekere taken die haar beoefenaars onderscheiden van gewone mensen (vergelijk Barańczak eigen woorden), het element van de gelijkheid is centraal. Niet in de laatste plaats omdat de onderdrukking allen treft en verenigt.

Barańczak en de zijnen bouwen niet alleen voort op de ervaringen van 1968, ze beroepen zich ook op oudere tradities binnen de Poolse literatuur. Zelf noemde hij zich ooit een moderne romanticus, in de zin van iemand die durft, een visie heeft, en fantasie, iemand die het heden te verwaarlozen kapitaal bezit. Er komt echter ook - gelukkig een behoorlijke portie rationalisme bij, zij zijn zich ervan bewust dat er aan de weg getimmerd moet worden, dat er niets veranderen zal zonder een zorgvuldige emancipatie, zonder een grondige ontwenning van de totalitaire gewoontes. Ziet men af van het historische tijdperk, het continent en het geloof, die hen scheiden, kan men in Barańczak een bondgenoot van Czesław Miłosz ontdekken: een dichter die de waarheid zoekt, moraal, ethiek en politiek verbindt, geen compromis aangaat, uiteindelijk een rationalistische geest gefascineerd door de tegenstroom van het irrationele in de geschiedenis. Wat het geloof is voor Miłosz, is het romantische voor Barańczak: het draagt het verstand.

Ook wat de taal betreft bouwt hij voort op een traditie, in de eerste plaats op Miron Białoszewski aan wie hij een heel boek wijdde. Hij is meer behoudend, jongleert slechts met de woorden en breekt ze niet af, terwijl ook zijn syntaxis samenhangend is. Hij wenst de taal, de wereld, niet zover te desintegreren als Białoszewski, wil de werkelijkheid in zijn poëzie eerder laten reïntegreren, communicatief maken, en hier is niet het spelen met woorden het belangrijkste, maar het eerherstel van de spreektaal, de omgangstaal die niet tot ideologie, waarop de machthebbers patent hebben, mág worden. Met en in deze taal werkt Baránczak; wanneer hij bij wijze van contrast de fraseologie van de media citeert, dan gebeurt dat altijd zo, dat deze belachelijk wordt gemaakt en de lezer zich daarvan bewust wordt. Het handhaven van de grens tussen poëzie en journalistiek is natuurlijk een hele klus en bij minder getalenteerde collega's vervaagt deze soms volledig. Hun grote voorganger is trouwens ook Tadeusz Rózewicz, zonder zijn werk was hun vocabulaire in de poëzie niet mogelijk geweest. Hun politieke engagement maakt deze inspiratie echter zo goed als onzichtbaar. Hoe sterk een groot deel van deze poëzie aan de actualiteit is gebonden, valt nog te bezien, maar de poëzie heeft door dit engagement in ieder geval meer gewonnen dan verloren, daar de waarheid in een poëzie als de Poolse altijd hoog in het zadel zit. Als zij tenminste zo ver komt. Wat alle dichters van deze generatie verbindt is een gemeenschappelijk streven naar een vernieuwing van de Poolse literatuur en cultuur vanaf de basis, zonder de betweterige bemoeienissen van haar ontoerekenbare officiële beheerders. Daarom besluit ik met het citeren van een gedicht van Ryszard Krynicki, die als dichter evenzeer de aandacht verdient als Barańczak:

> Al was je, waarheid, even eenvoudig
> als de wetten van de natuur,
> al was je even eenvoudig
> als de oordelen en vonnissen van de mens,
> dan nog: wie zou ik van jou moeten vertellen?
> De weerlozen kennen je,
> de daklozen, zij die honger lijden,
> en zij die dodelijk ziek zijn
> de leugenachtigen willen je niet kennen
> noch diegenen die zich liever laten beliegen.
> Ik probeer met mezelf te beginnen:

ik weet niet of ik de waarheid al ken,
ik weet dat ik niet wil liegen.

Sterker kan het streven van de generatie '68 niet worden uitgedrukt.

Robert Anhegger
Turken in Duitsland
Reacties in lied en literatuur

> Het schandaal van het carnaval,
> de heerschappij van Europa.
> Op straat naakte vrouwen,
> ze omhelzen de mannen,
> de vrouw, de man, de leerling, de leraar,
> ze verleiden iedereen...

Zo beschrijft Metin Oz in een van zijn liederen zijn ervaringen tijdens het carnaval in Keulen.

Zijn deze liederen en die van vele anderen nu eigenlijk volksliederen of populaire liederen of...? Geen van onze indelingen komt volledig overeen met het Turks, want het kan ook om een soort smartlappen gaan. Het karakteristieke aan deze volksliederen, want zo kunnen wij ze rustig noemen, is het feit dat zij niet slechts algemene, algemeen geldige gevoelens uitdrukken, zoals liefde, dood, verbondenheid met het vaderland, enz. Zij nemen stelling, doen verslag over actuele gebeurtenissen, of dat nu een politiek voorval is, een natuurcatastrofe of het feit dat de Moslims in Keulen enkele jaren geleden hun feestgebed (Bayram namayi) in de Dom konden verrichten. En zo zijn wij weer bij ons thema in engere zin: Liederen over Turkse arbeiders in Duitsland.

Wie zijn de zangers en de dichters? Oorspronkelijk rondtrekkende zangers (asik), die eigen en andere liederen voordroegen. Ze komen nog voor, ook in de steden en zij vinden onder de intellectuelen hun verrukte luistenaars. Maar de kring van deze zangers is groter geworden, veelvoudiger: Van een terecht alom bekende zanger als Ruhi Su, die een opleiding tot operazanger heeft genoten, tot een soort showman op de televisie en in als grote ‘gazino's’ bekend staande zalen. Verder half- en volledig professionele zangers, van wie er enkele in de Bondsrepubliek wordt, en die bij hun optredens volle zalen trekken, wanneer zij hun liederen over de gastarbeiders ten gehore brengen. Daarbij kunnen zij bij de oude tradities van de seizoenarbeiders aanknopen, zij het dan dat nu in plaats van het indertijd zo verre Constantinopel thans het zo zwaar geïndustrialiseerde Westen, met name de Bondsrepubliek, het doel van hun arbeid is. Hier was voor de veelal uit agrarische kringen met een door tradities bepaald leefverband afkomstige Turkse werknemer aanvankelijk alles vreemd (door wetenschappers wordt van een cultuurshock gesproken). Vooral de voor hen onbegrijpelijke, zelfs aanstootgevende vrije positie van de Duitse vrouw. De Duitse vrouw is ‘blond’ en dit ‘blonde gevaar’ duikt steeds weer op als thema in de liederen. De reputatie van de Turkse mannen is wat dit betreft bij vele Duitsers zeker niet de beste, zoals dit bij Bernhard Katsch door een ‘Duitser’ zo mooi wordt uitgedrukt: ‘... bovendien zouden ze / op de openbare weg / zijn dochter lastig vallen / als hij er een zou hebben.’

In werkelijkheid hebben de Turkse arbeiders het met deze blonde jonge meisjes bijzonder moeilijk: ‘... Ik was verliefd geworden op een Duits meisje, blond en met blauwe ogen... maar haar taal versta ik niet’. of: ‘Denk niet dat deze blonde vrouwen voor niets te krijgen zijn.’ Wie deze weg gaat, van hem worden de ‘oma's (koppelaarsters) rijk’. Minder opvallend, maar des te reëler zijn de relaties tussen

gastarbeiders en rijpere vrouwen. Een Turk uit Rotterdam, die afkomstig is uit het gebied van de Zwarte Zee, ergert zich: 'Zijn wij soms hierheen gekomen om verwelkte vrouwen gelukkig te maken?' De ervaring leert dat daaruit harmonische relaties zijn ontstaan. Dit verschijnsel is intussen zo verbreid dat het ook in de Duitse literatuur is binnengedrongen, zoals bijvoorbeeld in Herinrich Böll's *Gruppenbild mit Dame* en in het toneelstuk *Die Reise des Engen Ozkartal van Nevesehir nach Herne und zurück* van Renke Korn. Hetzelfde thema werd door Fassbinder in zijn film *Angst essen Seele auf* bewerkt. Mijn Turk van de Zwarte Zee kan hier als voorbeeld dienen voor arbeiders, die voor zichzelf en hun vriendenkring liederen dichten en zingen. Maar slechts zelden worden deze liederen opgetekend: ze raken in vergetelheid en gaan verloren.

Terug echter naar de vrouw, deze keer naar de Turkse. Met de tewerkstelling in Duitsland heeft er iets nieuws, iets dat men niet eerder kende, plaats gehad: Turkse vrouwen gaan naar Duitsland om daar voor hun gezin of samen met hun man geld te verdienen. Daarbij zien wij twee types voor ons: De 'goede', zij werkt, leert Duits en wil terug naar haar man, naar haar land om daar volk te worden. De 'slechte' heeft zich met de baas ingelaten en van hem kinderen gekregen. Maar zij wil ook terug naar haar Osman en als zoenoffer een Mercedes meebrengen. 'Baas', daarmee is een nieuw trefwoord gevallen. 'Zij, en de voorlieden doen wat zij willen. Zonder de baas om te kopen krijg je geen overuren.' Het werk is zwaar. 'Zwaar sjouwwerk'. Het is niet eenvoudig om aan een woning te komen, de Duitsers verhuren niet aan buitenlanders, in de tehuizen 'is de leider van het huis koning.'

En dan ook nog het eten en drinken. 'Ons noemen ze runderen, omdat wij water drinken, en zij eten varkensvlees en dat van vele andere dieren.'

De wederzijdse vooroordelen en misverstanden zitten diep. Sommige lezers zullen zich de film *Shirins Hochzeit* nog herinneren. Hierin wordt een Turkse vrouw door de nood gedwongen zich te prostitueren, tenslotte begaat zij zelfmoord. Deze ook in Cannes onderscheiden film, waarin in geen enkel opzicht getracht wordt het aanzien van de Turken in diskrediet te brengen, maar waarin in tegendeel om begrip voor hun moeilijke situatie wordt gevraagd, heeft door een door een Turkse krant geleide campagne bij de rechts ingestelde Turkse arbeiders grote verontwaardiging gewekt: Een Turkse vrouw verkoopt zich niet! Deze onterechte reactie vindt haar weerslag in muziekcassettes, bijvoorbeeld met de mooie titel: *Die wahre Hochzeit Shirins.*

Zo horen wij in een van deze liederen naast andere vriendelijkheden o.a. het volgende: 'Op het toilet gebruiken ze geen water / Hun achterwerk wassen zij niet / zij schamen zich niet

voor god en mensen / foei voor deze Duitsers!' Lelijk, smakeloos, zo u wilt. Maar hoe zeggen wij het: De Turken zijn vuil en stinken. Op anderhalve sukkel na! Zo kan in Oz in het in de aanhef geciteerde lied over ons zeggen: De andere volkerenouden niet van hen / van de Bulgaren, de Joegoslaven, de Italianen, de Russen houden ze niet in het minst/ ... / maar van de Turken houden ze veel, maar van de Turken houden ze veel...'

Ik heb de indruk dat de laatste jaren de liederen, die zich min of meer concreet bezighouden met de voorwaarden in de Bondsrepubliek en in Nederland, natuurlijk steeds uit de eenzijdige gezichtshoek van de 'underdog', in aantal terug zijn gelopen, zeker wat kwaliteit betreft. De reden daarvoor zie ik in de toelatingsstop. Daardoor werd het aantal nieuwelingen beperkt, werden door gezinshereniging vrouwen en kinderen met hun mannen samengebracht en het aantal repatrianten vooral ook door de hoge geboortecijfers meer dan opgeheven. Wie van de arbeiders thans in Duitsland woont, doet dat sinds tenminste vijf jaar, hij heeft zich echt gevestigd. Toch spreken wij met het grootste gemak zonder meer over de Turkse arbeiders. Daarbij is er in Duitsland sprake van duizenden en nog eens duizenden Turkse architecten, artsen, leerkrachten, maatschappelijk werkers, kooplieden, enz.

De in Berlijn woonachtige Turkse dichter Aras Oren Formuleert: '... ik ben een vreemdeling / in den vreemde / die nu al 10 jaar / mijn thuis is / nu ga ik naar een ander vreemd land / en laat mijn vreemde thuis achter mij, vol verlangen.' ('Reise von Berlin ans Mittelmeer'). En in 'Protokoll':

> Maar vergis je niet vanwege het langzaam / zich verminderende aantal, dat zijn slechts werkkrachten / kijk hoe wij ons hier vermeerderen en wortel schieten / wij worden minder, maar wij vermeerderen ons en schieten wortel / want wij blijven. Zoals zich buiten / de beelden hebben veranderd, zo zijn ook / de beelden in onze hoofden veranderd. Die weggaan / gaan. Die blijven, schieten hier wortel en vermeerderen zich!

Dat geldt ook voor de Turkse werknemers. Ze zijn toch al in geen enkel opzicht een uniform blok. Sommigen zijn getrouwd met Duitse vrouwen, niet weinigen zal in bescheiden mate de aansluiting bij de Duitsers zijn gelukt. Voor de meerderheid van de Turken, die alleen maar met elkaar omgaan, is de situatie tweemaal zo kritisch geworden: Duits zullen zij nauwelijks kunnen leren, en in het isolement, waarin zij leven, heeft ook hun moedertaal te lijden, waarin ze het toch al slechts zelden tot een grotere uitdrukkingskracht hebben gebracht. Daarbij komt hun grote en terechte zorg:

Wordt mijn werk- en verblijfsvergunning verlengd, of wordt ik uitgewezen? Er hangt een soort zwaard van Damocles boven iedere Turkse existentie in Duitsland.

Een metaalbewerker, die zichzelf Asik (=zanger) uit Rotterdam noemt, (ook deze tekst is net zo min als die van de bovengenoemde arbeider uit het Zwarte Zee-gebied gepubliceerd) vindt daarvoor de volgende treffende woorden:

> Hoe bitter is hier onze situatie
> Onze taal is hier verkommerd
> Onze armen en handen zijn hier krachteloos geworden
> Eens op een dag sturen ze ons weer weg van hier.

Yuksel Pazarkaya
Hedendaagse Turkse lyriek
Gulten Akin heeft haar vaste plaats in de Turkse literatuur van onze tijd

De moderne Turkse lyriek wordt weliswaar gemarkeerd door de stichting van de republiek, maar het allereerste begin gaat terug tot in de vorige eeuw. Tijdens het Osmaanse Rijk (1299-1922) ontwikkelde de literatuur zich op twee elkaar diametraal tegengestelde banen. In volkomen conformiteit met het hof stond de Diwan-dichtkunst, die dan ook dadelijk hofdichtkunst werd genoemd. Deze ontstond en had haar invloed in de Rijksmetropool Instanboel in de onmiddellijke nabijheid van het hof en vond daar steeds royale mecenassen. De prijs die de hofdichters daarvoor moesten betalen was de vorm van het lofdicht, *Mesnevi.* Uit alle provincies van het enorme rijk begaven de dichters zich op weg naar de metropool, om daar hun kunnen te bewijzen, om daar om de gunst van de mecenassen aan het hof, met aan het hoofd de Sultan zelf, om de positie van dichter der dichters, Sair-ül suara te wedijveren. Niet weinig sultans waren zelf dichter, enkelen van hen zelfs beslist geen slechte, zoals sultan Mehmet II en sultan Süleyman de Prachtige. Er waren echter ook belangrijke Diwan-dichters die ver van de metropool of in hun provincies werkten. Juist in hun werk was ook een ironisch-parodistische en kritische kleuring mogelijk. Fuzuli (16e eeuw), Nabi (17e eeuw) behoorden tot deze categorie.

De hoofse Diwan-dichtkunst stond onder direkte invloed van de Arabische en Perzische dichtkunst. Terwijl de dichters zich op de Perzische grootmeesters oriënteerden, veranderden de gietvormen van de Arabische versmaat *Aruz* wezenlijk het taalgebruik van de dichters. Een vloed van Arabische en Perzische uitdrukkingen en een reeks van strukturen vonden gemakkelijk toegang tot de taal van de hoofse Diwan-dichtkunst. Zo verwijderde de hoofse Diwan-dichtkunst zich, niet alleen door de afstand van de metropool, maar tegelijk door haar vormen en inhoud, door haar kunsttaal, van het volk. Niettemin bracht ze uitnemende vertegenwoordigers van het lyrische en verhalende gedicht als taalkunstwerk voort, die niet voor de Perzische meesters onderdeden, en zowel in vorm als inhoud hun onmiskenbaar eigen karakter ontwikkelden. Met zulke vertegenwoordigers als Necati (15e eeuw), Baki (16e eeuw), Nabi (17e eeuw), Nedim en sjeik Galip (18e eeuw) gaf de Osmaans-Turkse Diwan-dichtkunst gestalte aan haar eigenaardigheid en haar hoge kwaliteit ook tegenover de Arabische en Perzische dichtkunst.

De Turkse taal heeft zich niet alleen als omgangstaal van het volk staande weten te houden naast de Osmaanse taal, maar zij kon zich in de volkspoëzie ook verder ontwikkelen. Zij werd gebruikt door de volksdichters, die tegelijkertijd ook muzikant waren op het snaarinstrument Saz of Cura (Saz, Sairi, Ozan, Aoidos, Rhapsodos). Zij hebben net als de meesters van de Diwan-dichtkunst eveneens voortreffelijke getuigenissen van een poëtische expressiewijze geschapen die echter geheel in tegenstelling tot de hoofse gedichten, voor de moderne lezer begrijpelijk en toegankelijk zijn, omdat hun taalkundige basis altijd de gesproken taal van het volk bleef. De eenvoud van hun lettergrepen tellende versvormen getuigt van een klassieke helderheid, hun ondogmatische omgang met de vormgevende elementen van de lyrische zegswijze zoals bijvoorbeeld het rijm, geeft hen een bekoring die boven het formele perfektionisme van de Diwan-poëzie uitreikt, en, niet in de laatste plaats, hun inhoud en poëtisch gehalte behielden hun frisheid en aktualiteit tot in

onze dagen. Het is niet toevallig dat een modern musicus als Zülfü Livaneli vandaag de dag steeds weer teruggrijpt naar de teksten van de grote traditionele volksdichters.

Een onuitputtelijke bron voor de inhoud respektievelijk voor de ideologie van de volksdichtkunst vormt de Islamitisch-Turkse mystiek *Tasavvuf* (Soeffisme). Deze is zowel op het religieuze als ook op het filosofisch wereldaanschouwelijke vlak te beschouwen als oppositie tegenover de dogmata van de orthodoxie in de Islam, en zeer zeker ook in politiek maatschappelijke zin. Zo biedt Yunus Emre (13e eeuw) in zijn gedichten een tot op heden aktueel gebleven, de institutionaliserende interpretatie van de religieuze dogmatie doorbrekende, inspirerende en intellectueel hogerstaande metafysieke wereldbeschouwing, die in het zich afkeren van het aardse als het ware een immanente maatschappijkritiek op de bestaande aardse verhoudingen betekent. Terwijl het dogma de goddelijke onvoorwaardelijkheid en de onvoorwaardelijke ondergeschiktheid van de mens, de absolute gehoorzaamheid eist, vraagt de *Tasavvuf*-mysticus naar het *zijn* van de mens.

Het lyrische Ik in de gedichten van Yunus Emre, die van een geniale eenvoud en stoutmoedigheid in taalvorm getuigen, streeft niet naar het door het dogma beloofde paradijs met al zijn genoegens, maar naar het poëtische bewijs van zijn Zijn. Evenals de Diwan-dichtkunst bereikte ook de volkspoëzie in de 16e en 17e eeuw een nieuw hoogtepunt. Dichters als Pir sultan Abdal (16e eeuw) en Karacaoglan konden zelfs grote namen uit de Diwan-lyriek als Nedim en sjeik Galip beïnvloeden.

De invloed van de volkslyriek op de Diwan-dichters zette zich in toenemende mate voort. In de 19de en 20ste eeuw bezon men zich, niet zonder invloed van geestelijke en literaire bewegingen in West-Europa, op de kwaliteiten van de eigen volkstraditie.

Tegen het einde van de 19de eeuw, maar vooral in onze eeuw na het uitroepen van de republiek door Atatürk (1923) voltrok zich op taalkundig gebied een omwenteling van revolutionaire omvang. Op zoek naar de nationale identiteit, die een existentiële voorwaarde voor de nieuwe door Atatürk op de puinhopen van het oude Osmaanse meervolkerenrijk gestichte eenheidsstaat was, werd een diepgaande reformatiebeweging ingeleid. In 1928 kondigde Atatürk in plaats van het Arabische schrift het nieuwe alfabet op latijnse basis af, dat de kenmerken van de Turkse taal veel en veel beter en duidelijk in het schrift

omzette, en dat belangrijk eenvoudiger te leren was als het Arabische schrift. Parallel daaraan werd begonnen met een zuivering van de ambtelijke en schrijf-taal van vreemde Arabische en Perzische elementen. Atatürk gaf hieraan een ideologisch kader en richtte, voor een suksesvolle doorvoering, het Turkse Taalinstituut (TDK) in Ankara op. Tegenwoordig behoort het Osmaans tot de dode talen, met als gevolg, dat tenminste het taalkundige dualisme in de Diwan-dichtkunst en de volksdichtkunst vandaag de dag volkomen is opgelost. Veeleer werden de twee diametraal aan elkaar lopende ontwikkelingsbanen naar elkaar toe geleid. De twee laatste, moderne vertegenwoordigers van de Diwan-traditie waren Yahya Kemal Beyatli (1884-1958) en Ahmet Hasim (1885-1973). Asik Veysel (1894-1973) was de laatste belangrijke vertegenwoordiger van de volksdichtkunst, die in tegenstelling tot de Diwantraditie, met talrijke, zoal niet buitengewone, volksdichters (*Asik*) voortleeft.

Op de revolutionaire oplossing van de Osmaans-theocratische oligarchie door de laicistisch-republikeinse staatsorde volgde in de dichtkunst een zich afzetten van het Diwan. Doch op de radikale breuk door Nazim Hikmet (1902-1963) en Orhan Veli (1914-1950) e.a. volgde ook een fase van op het verleden gerichte bezinning door republikeinse dichters als Behçet Necatigil (1916-1979), Attila Ilhan (1925) e.a. Deze bezinning op het verleden betekende echter minder een naar vorm en inhoud opnieuw opnemen van de hoofse Diwan-poëzie, maar eerder een synthetiserende terugval op beproefde kunstmiddelen en poëzie uit zowel subjektieve als objektieve noodzaak, zich van zijn traditionele wortel bewustworden, zich te voeden uit de rijke eigen kultuur en zijn nieuwe, eigen identiteit te vinden. Daarbij grijpen de hedendaagse Turkse dichters niet alleen terug naar de Diwan-traditie, maar in de eerste plaats naar de intenties van de volksdichtkunst.

Gülten Akin (1933), de enige belangrijke dichteres in de hedendaagse Turkse lyriek, behoort tot die groep, die in beide tradities dichterlijke wortels geschoten heeft, en bovendien de moderne tendensen in de wereldliteratuur kent. Alvorens haar lyriek hier te karaktiseren, moet eerst een chronologische schets van de ontwikkelingslijn tot aan Gülten Akin gemaakt worden.

De eerste radikale breuk met de hoofse traditie maakt Nazim Hikmet, een van de grootste dichters van deze eeuw, wiens naam in een adem genoemd wordt met Majakowski, Brecht en Neruda. Hikmet bevrijdde de versregels van alle metrischformele ketenen en het gedicht van alle tot dan toe geldende thematische beperkingen. Hij haalde het gedicht vanuit de hoofse hemel naar de dorre aarde van de anatolische steppe, zonder het te leven verdrogen; hij vermaatschappelijkte het gedicht. De dingen konden voor de eerste keer zonder omhaal bij hun naam worden genoemd, zonder echter tegelijkertijd afstand te doen van de hulpmiddelen der lyrische zegswijze, zoals metaforen en symbolen, die in de lyrische constructie opnieuw georganiseerd werden. De ritmische vloed wint aan revolutionair elan en geeft een lange adem. In zijn vroege epen, in zijn belangrijkste werk *Mensenlandschappen uit mijn land* en in de latere fasen van zijn lyrische werk bereikt Nazim Hikmet, gelijk brede vloedstromen, een optimische, veelbelovende zegswijze, een opvoeding die onvoorwaardelijk 'ja!' zegt tegen het leven. Nazim Hikmet behoort tot de meest indrukwekkende en meest kenmerkende dichters van onze eeuw. Zijn invloed reikt tot ver buiten de grenzen van Turkije. Zijn werken werden in alle kultuurtalen vertaald. Bij Hikmet ligt aan de politisering van het gedicht de poëtische revaluatie van de omgangstaal ten grondslag.

Op de door Hikmet geëffende weg konden de latere Turkse dichters de moderne literatuur verder ontwikkelen. Op deze weg moest het gedicht van een geestelijk genoegen voor een kleine minderheid worden tot een genot voor de meerderheid

en tot een politieke zaak. De werkelijkheidsverhouding in de dichtkunst werd tot het belangrijkste kriterium uitgeroepen, het poëtisch vastleggen van uitdrukkings- en vormgevingsmogelijkheden in de gesproken taal als voorwaarde voor het hedendaagse gedicht.

Tegenover de marxist Hikmet, die vanwege vermeende subversieve uitingen in zijn gedichten meermalen tot gevangenisstraffen werd veroordeeld, het laatst in 1938 tot 29 jaar, stond een mysticus, Necip Fazil Kisakürek (geb. 1905), die spoedig bekeerd tot een orthodox dogmaticus zich uit de literatuur terugtrok en zich in het reactionaire politieke kamp begaf.

Een andere mysticus, Asaf Halet Celebi (1907-1958) spande de mystieke boog niet alleen tussen het Oosten en het Westen, maar hij doorbrak de mystieke inhoud ook ironisch door zijn gebroken, losstaande regels, zoals bij de jonge Hikmet.

Dichters als Ahmet Muhip Dranas (1909-1980), Cahit Sitki Taranci (1910-1956), Ziya Osman Saba (1910-1957) probeerden het in de jaren dertig met een nieuwe synthese tussen de overgeleverde vormen van de volkslyriek, het Franse symbolisme en het oude hoofse lyrisme. De impuls tot dit, de laatste tijd toch vruchtbare waagstuk, kregen zij van Nazim Hikmet, en niet alleen tot hun synthetiserend, naar alle zijden, openstellen, maar ook door de inhoudelijke tegengestelling en met Himet.

De tweede doorbraak in de moderne Turkse literatuur bewerkstelligden drie jonge dichters met hun in 1941 gepubliceerde, gezamenlijk geschreven boek *Garip* (Vreemdaardig). Orhan Veli Kanik (1914-1950), Oktay Rifat (1914) en Melih Cevdet (1915) en zijn de Turkse literatuurgeschiedenis ingegaan als de ‘Vreemdsoortigen’. Met rijm en metrum banden zij de harmonische muzikaliteit, het metaforisch, vergelijkend en plastisch spreken radikaal uit het Turkse gedicht. Hun verzet tegen de traditie betekende vooral, geheel in tegenstelling tot Nazim Hikmet, die de traditionele en moderne vormen tot een nieuwe organisatie en synthese bracht, een totale breuk, om de lyrische taal van de historische ballast te bevrijden, het woord tot zichzelf terug te leiden. Woordelijkheid, spontaniteit en eenvoud werden de belangrijkste kriteria, waarmee ze een onverwachte populariteit wisten te bereiken. Dit ging echter niet ten koste van het verstandelijke, hetgeen hun sukses duurzaam maakte en nieuwe generaties van dichters tot op heden sterk beïnvloedde. Regels als deze uit het gedicht ‘Gratis’ van Orhan Veli Kanik wonnen in het zicht van de sociale, politieke en ekonomische ontwikkeling van het land steeds meer aan aktualiteit, werden gevleugelde woorden en verloren hun frisheid daarbij niet: ‘Niet brood en kaas,/ Maar verschaald water is gratis./ De vrijheid kost je je kop./ De slavernij is gratis./ Gratis leven wij, gratis.’

De ontwikkeling ging echter niet over één spoor. Na de dood van Orhan Veli Kanik (1950), de woordvoerder van de ‘Vreemdsoortigen’, richtten zijn vrienden zich nu ongeremd op nieuwe pogingen, waarbij zij afstand deden van hun afwijzende houding tegen bepaalde hulpmiddelen van de lyrische taal. Maar reeds in de jaren dertig en veertig gingen dichters als Fazil Hüsnü Daglarca (1914), Behçet Necatigil (1916-1979), Ilhan Berk (1916), Cahit Külebi (1917), Ahmed Arif (1925) en Attila Ilhan (1925), ieder voor zich, hun eigen weg. Met hen kwam er een grote verscheidenheid en een inhoudelijke rijkdom in de poëtische vormen, in de lyrische zegswijze.

Als de meest produktieve en kreatieve dichter is Fazil Hüsnü Daglarca van bijzondere betekenis. Hij zet elke denkbare levens-, denk- en geloofsinhoud, waarneming en kennis met een vanzelfsprekendheid, die slechts de natuur en het leven eigen kan zijn, om in poëzie. Hij zoekt, vindt en verlengt de oerstem van de mens in het universum, vervlochten met de vroegere en landschappelijke existentie, verbonden met zijn historische afhankelijkheid. En dit mondt uit in een maatschappelijke werkelijkheidsverhouding.

De gedichten van Behçet Necatigil omvatten en vergroten alle schijnbaar kleine, steeds terugkerende, dus eminente

zorgen, tegenstrijdigheden van het leven, die leiden tot introvertheid. Er zal wel nauwelijks een tweede dichter zijn met een zo diepreikende kongruentie tussen zijn leven, denken en voelen en zijn werk als Necatigil. Hij is als het ware de meester van het vormbewuste taalkundige kunstwerk. Het precieze en stabiele versbegrip van de Diwan-dichtkunst brengt hij in wisselwerking met de variabele, instabiele regels van het moderne gedicht.

Terwijl Attila Ilhan in zijn gedichten de Diwan-traditie als geste met moderne middelen en een moderne inhoud voortzet, waarbij hij de toon expressionistisch versterkt, wijdde Ilhan Berk zich geheel aan de moderne dichtkunst. Zijn gedichten hebben het historische en het geschrevene tot thema, waarbij ook de schilderkunst, de beeldhouwkunst, de architektuur, het landschap, vooral het verstedelijkte landschap, voor hem het geschrevene en het gemaakte zijn. Hij maakte echter geen kunst over kunstwerken, veeleer schetst hij onze verstedelijkte, maar ook historisch bepaalde wereld met de middelen van de taal.

Als pendant van Attila Ilhan moet Cahit Külebi genoemd worden. Het nuchtere, vanuit zijn eenvoud ontroerende lyrische van de traditionele volkspoëzie komt in Külebi's gedichten tot een eigen moderne opbloei. Van de Anatolische hoogvlakte naar de stad verdreven, verweert hij zich met de middelen der lyriek tegen zijn ontworteling en vervreemding, tegen een soort van assimilatie door het onvoorwaardelijke urbanisme van het moderne leven.

Met Ahmed Arif kwam een volgende, krachtige lyrische stem in de moderne Turkse dichtkunst, veranderlijk, als het Anatolische landschap, in het stemregister. Toen in 1968 zijn tot dan toe in diverse tijdschriften gepubliceerde gedichten onder de titel *Uit verlangen naar jou heb ik de de ketenen van een strafgevangene gedragen* werden uitgeven, betekende dit niets minder dan een lyrische aardverschuiving. Deze gedichten werden niet alleen dé lyrische gebeurtenis van het jaar, maar Ahmed Arif verzekerde zich met dit werk, dat tot op heden ook zijn enige bleef, van een vaste plaats in de Turkse literatuur. Een krachtige, breedademige stem, die in staat is plotseling teder, sensibel te worden, manhaftig vol te houden.

De Garip- ('Vreemdsoortigen') dichters gingen als de 'Eerste Nieuwen' de literatuurgeschiedenis in. In de jaren vijftig en zestig kwamen vanuit de oppositie tegen de 'Eersten' de 'Tweede Nieuwen' op. Zij hebben met hun onoplosbare beeld-geheimschrift en hun kodering de volkomen vrije taalverbeelding methodisch ingevoerd, nieuwe technieken en kriteria ontwikkeld. Het was als het ware een tegenwerken van de gedurfde droogheid, de volkse eenvoud en ontoegankelijkheid van de Garip-dichtkunst, waarbij tenminste in het begin de breuk met de lezer op de koop toe genomen moest worden. Turgut Uyar (1927), Metin Eloglu (1927), Edip Cansever (1928), Cemal Süreya (1931), Ece Ayhan (1931) en Ulkü Tamer (1937) zijn de meest prominente vertegenwoordigers van deze richting.

Tot de 'Tweede Nieuwen' behoorde aanvankelijk ook de dichters Gülten Akin (1933). Doch later wendde zij zich met een zeer sensibel, doch geëngageerd temperament tot de volkstradities.

Evenals de beweging van de 'Tweede Nieuwen' ondervond ook Gülten Akin de konkrete vereenvoudiging van het gedicht door de 'Eerste Nieuwen' als een beperking, als een onderdrukking van poëtische verbeeldingskracht en associatie, als een ongerechtvaardigde en onnatuurlijke breuk met de eigen traditie. Zij keerde zich af van de Garip-beweging en richtte zich aanvankelijk op een hermetisch gesloten, zelfs voor ingewijden nauwelijks te ontraadselen wereld van codes en beelden, een nieuwe taalverbeelding. Toch scheidde zij zich, met een sensibiliteit die slechts een vrouw en moeder eigen kan zijn, en die haar regels vederlicht, zacht

en treurig het gemoed doen raken, de lezers doen stilhouden, van haar mannelijke kollega's af. Dit stemmingsbeeld wist toch gemakkelijker tot de lezers door te dringen dan andere gedichten van de ‘Tweede Nieuwen’. Een gedicht als bijvoorbeeld ‘Schifting’ doet geheel niet esoterisch aan, zoals men aanvankelijk van de ‘Tweede Nieuwen’ verwachten zou:

> Meer en meer geven zij zich over aan de onverschilligheid hun lichamen zijn nat/Hun talloze armen kleverig/Terwijl zij zich heimelijk vermenigvuldigen/Wat doet de schifting er toe./ De wind brengt ze en hoopt ze op/Van hier van daar van ginds/Met mijn verwarde handen, met mijn vermoeide handen/ Wat doet de schifting ertoe./ Aan de ene kant zorgen voor de haren/Aan de ene kant zorgen voor de gezichten/Aan de ene kant zorgen voor de verveling/Het is slechts een afleiding, aan de andere kant/Wat doet de schifting er toe.

Door haar zachte bittere, stille en toch uitsparende taal onderscheidt Gülten Akin zich vanaf het begin van de andere dichters van de ‘Tweede Nieuwen’. Haar bevreemding over de rauwe werkelijkheid transponeerde zij al in de eerste beginfase in het verstommen, in afkortingen.

Tegen het einde van de jaren zestig vond zij vanuit haar dichterlijke ‘resignatie’ de weg naar een meer open, sociaalkritisch gedicht, zonder haar sensibiliteit en dichterlijkheid prijs te geven. Maar zij ervaren de verheerlijking van een lyrisch Ik, dat midden in de strijd van het leven staat en tegelijkertijd zichzelf eraan onttrekt, zijn laatste identiteit in het maatschappelijke, in het menselijke zijn gevonden heeft. Het esoterisch Ik uit de fase van de ‘Tweede Nieuwen’ maakt plaats voor het nieuwe Ik, dat zijn Anatolische geboortegrond teruggevonden heeft, het wel en wee van het volk, zijn liederen dus, de monumentale traditie van de volksdichtkunst. In haar jongere jaren trok Gülten Akin aan de zijde van haar man, die districtshoofd was, mee van het ene Anatolische stadje naar het andere. In een zo'n plaatsje, Yozgat, was zij trouwens zelf geboren. Als een wortelwerk plant zij zich in haar nieuwe gedichten in de Anatolische aarde, waar zij jarenlang ook als invalskracht bij het onderwijs en als advokate werkzaam was. Momenteel werkt zij in Ankara op het Turks Taal-Instituut.

Haar ommekeer tot de sentimentaliteit van de massa werd een feit met haar in 1971 verschenen boek *Rode anjer* (Kırmızı Karanfil). Daarna verschenen van haar de volgende boeken: 1972 *Het lied van Marasch en Okkesch* (Maras ‘in Ve Okkes’ in Destani), 1976 *Oden en liederen* (Agitlar Ve Türküler), 1979 *Lied van de uittocht* (Seyran Destani). In de jaren 1965, 1970 en 1977 ontving zij drie belangrijke lyriekprijzen in Turkije. Haar eerste, relatief ontoegankelijke boeken waren: 1956 *De windklok* (Rüzgar Saati), 1960 *Ik knipte mijn zwarte haren af* (Kestim Kara Saçlarimi) en 1964 *In ondiep water* (Sigda).

In *Het lied van Marasch en Okkesch* beschrijft de dichteres het epos van de bevrijding van de stad Marasch en haar mensen, al in de titel Okkesch genoemd, op de imperialistische bezetters. Deze volksopstand wordt in het werk gedragen door een liefde tot het volk en tot de mens. De mensen zien in hun strijd tegen de onrechtvaardigheden die zij willen uitbannen, gemeenschappelijk en in die gemeenschappelijkheid zonder angst, de dood onder ogen. De solidariteit van de mensen, hun liefde voor elkaar wordt tot haar nieuwe identiteit.

In het zicht van de zachte dood, die het menselijke leven minacht, spreekt in het boek *Oden en liederen* het hart van een moeder, een Anatolische vrouw. Aktuele gebeurtenissen uit de jaren zeventig liggen zeker aan deze ode ten grondslag. Duizenden mensen uit het land werden het slachtoffer van de mensenverachting, van de politieke terreur. Onmetelijk is het leed van de achtergeblevenen, vooral van de vrouwen, de geliefden, de moeders. Dit leed legt een vochtig waas over het

gedicht, niet in de vorm van een geaffekteerde aanklacht, maar door een waardige bitterheid in de solidaire taal met degenen, die het slachtoffer werden van het fascisme of de staatsterreur, zoals in het gedicht 'Doodslied': 'Jouw armen jonge takken/ Reeds hangen zij neer ter aarde/ Hoeveel eeuwen in hoeveel

landen leef je/In jou zou ik willen opgaan'. Met versregels als deze, uit rouw, ongebroken moed, uit liefde en solidariteit, slaat de dichteres op een meesterlijke, eigen wijze bruggen naar de grote traditie van de volksdichtkunst, waarin liefde, solidariteit, strijd tegen de onrechtvaardigheid steeds al thematische brandpunten waren, zoals bijvoorbeeld bij Pir sultan Abdal (16e eeuw).

De vlucht van het platteland door de door het leed beproefde Anatolische mens en zijn leven in de grote stad zijn het thema van het epos 'Het lied van de uittocht' In hem slaan de ekonomische, daarmee ook de sociale veranderingen in de maatschappij door. Ook hier verandert al het aangrepene in poëzie. In het middelpunt staat opnieuw de mens in het historisch-geografische kader, dat zich in dit lied als het ware in een taal, in een taal van het volk omzet, die lyrisch het diepste innerlijk beroert.

Deze drie boeken vormen een lyrische trilogie, waarmee Gülten Akin naar unieke plaats in de moderne Turkse lyriek nog verder verstevigd heeft.

Noriko de Vroomen-Kondo
De hedendaagse Japanse dichtkunst

De moderne japanse dichtkunst wordt in de eerste plaats gekenmerkt door de herhaling van de eerbied, het verlangen, en het naäpen van de westerse dichtkunst om er een eigen vorm uit te creëren. Maar zij heeft nog geen vaste vorm gevonden. Daarom zoekt iedere dichter, wanneer hij een gedicht gaat maken, een voor hem ideale vorm van de dichtkunst. Dit is een onzekere bezigheid, alsof men in de duisternis struikelend en tastend zichzelf voortbeweegt.

Bovendien worden de dichters voortdurend geconfronteerd met hun twijfel en onzekerheid t.o.v. hun dichtkunst: vanaf de 'Shintai-shi (De poëzie van de nieuwe vorm)' in de Meiji-periode (1868-1911) tot na de oorlog. De hedendaagse dichters in het bijzonder hebben tot nu toe alle mogelijkheden afgetast. En aan het einde van de probeersels stonden zij weer blanco en wanhopig, zonder resultaten.

In de periode van 1912-1925 lag de situatie iets anders: de dichters werden in die periode ook met dit soort problemen geconfronteerd. Maar juist op grond van deze problemen werden nieuwe dichters naar voren gebracht met hun nieuwe ideeën.

Waar ligt dit verschil tussen toen en nu? Men kan in het algemeen zeggen dat de tijd voorbij is dat de japanse dichtkunst onwillekeurig alles slikt, als het maar westerse literatuur is. Eigentijdse invloed van de westerse dichtkunst op de japanse dichtkunst heeft zijn macht verloren en kan geen enkele aanmoedigingskracht meer uitoefenen.

Gulten Akin

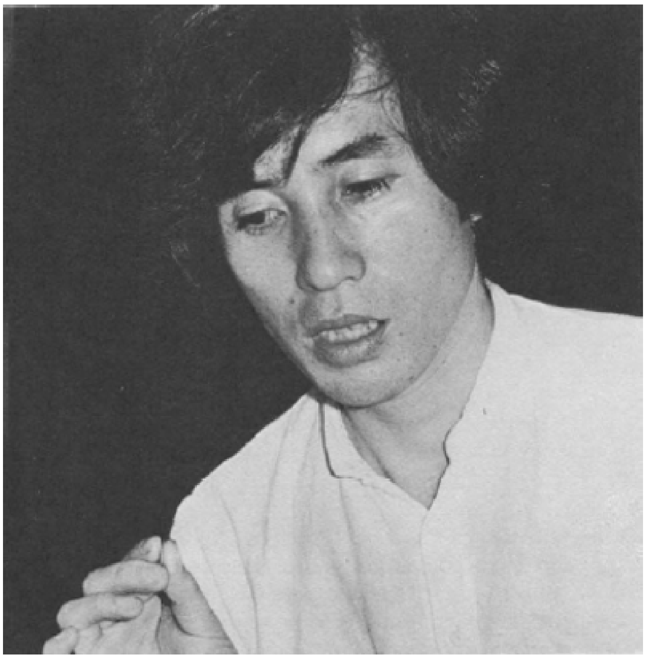
Zo zijn er stromingen geweest zoals de romantiek, het impressionisme, het nationalisme, en het surrealisme etc... Onder invloed van deze stromingen in de westerse literatuur hebben de Japanse dichters hun poëzie geproduceerd. Het boek *Het surrealisme* van Junzaburoo Nishiwaki wordt als allerbeste boek voor de methode-studie beschouwd in de geschiedenis van de moderne poëzie. *The Waste Land* (1922) en *Three voices of poetry* (1953) van T.S. Eliot hebben grote invloed op de na-oorlogse japanse dichtkunst uitgeoefend. In de periode waarin T.S. Eliot leefde heeft de japanse dichtkunst een duidelijke richting gekozen; n.l. het

classicisme. Wanneer men de klassieke japanse dichtkunst leest ontdekt men de retoriek van de japanse poëzie: nl. de verplaatsing van de gevoelens, het dubbele imago, het weergalmen van de beeld-ketting etcetera. En zij genoten van deze esthetische methode.

Daar ziet men overal de rijpheid van de poëzie. De stromingen van de moderne dichtkunst daarentegen hebben weinig bijgedragen om de poëzie tot haar rijpheid te brengen: alleen hebben zij de poëzie eindeloos geanalyseerd.

De traditie van het denken die van generatie tot generatie zou worden overgedragen door een soort methode is nauwelijks te vinden in de historie van de moderne japanse dichtkunst. Een persoon heeft met moeite in zijn eentje het verwoeste land geëxploiteerd. Maar een volgende persoon neemt dit land niet dat door zijn voorganger was geëxploiteerd. Hij zelf zoekt weer naar een ander stuk verwoest land om ijverig en in zijn eentje zichzelf aan het werk zetten. Dit patroon is een soort traditie geworden in de paradoxale betekenis van het moderne japanse denkbeeld. Men kan overal de chaotische toestand van de overgangsperiode zien.

Het is daarom de hoogste tijd dat men de vaste vorm van de hedendaagse dichtkunst vaststelt. Maar waar kan men zo'n vertrouwde plaats vinden?



Goozoo Yoshimasu.

Heeft de hedendaagse japanse dichtkunst soms de neiging

om naar de traditionele dichtkunst terug te keren?

Wanneer men terugkijkt naar de geboortegrond van de dichtkunst bestaat er twijfel of de gemeenschappelijke traditie goed bewaard gebleven is. De vraag is of het mogelijk is dat de kunst van generatie tot generatie geërfd kan worden. Vooral vandaag de dag, nu veel japanners eenzaam in de gigantische steden wonen als zonder geboortegrond, is het niet van toepassing dat hun dagelijkse bestaan gekenmerkt wordt door de seizoens verandering, de natuur etc... Wanneer men zulke scènes gadeslaat zoals het verdwaalde kasteel van de grote stad, metaalkoude stromingen van de ondergrondse etc., wordt men alleen met de kille werkelijkheid geconfronteerd.

Het is daarom misschien noodzakelijk dat men een soort denkbeeldige wereld mocht hebben naast de harde werkelijkheid. Deze denkbeeldige wereld verschilt van de werkelijkheid. Maar aan de andere kant kan men nooit bij het maken van een gedicht het verleden of de traditie wegdenken. Wanneer men een goed gedicht leest, is men niet onder de indruk van de nieuwheid van dat gedicht, maar men wordt verrast door de oude traditie die de achtergrond van de poëzie vormt. De ware nieuwheid is gericht op de traditie. Daarom is het begrijpelijk dat de hedendaagse japanse dichters steeds meer op zoek naar de eigen traditie zijn.

Waar ligt het poëtische sentiment van de Japanners?

Het tijd- en seizoen-begrip speelt een belangrijke rol in de japanse samenleving; van oudsher is het zo geweest. Zij maken zeer duidelijk onderscheid in de seizoenen; vier seizoenen. En door alle feesten en rituelen van ieder seizoen wordt de tijd in nog kleinere eenheden verdeeld. En de uiting van het verdriet over de voorbijgaande tijd is ook zeer typisch japans. Zo vindt men de eindeloze bronnen van de metafoor in de natuur; nl. in de bloemen, vogels, wind, maan etc....

Wanneer men de geschiedenis van de japanse dichtkunst bekijkt ziet men het volgende: Manyoo-shuu (poëziebundel uit ± 672-759) werd verdeeld in verschillende categorieën. Bijvoorbeeld liederen over het reizen, liederen over de rituelen, de feestelijke liederen en alle andere gemengde liederen. Bij Kokin-shuu (poëziebundel uit 905) was dit onderscheid duidelijker en discreet gehouden. Bij de categorie van de gemengde liederen van Kokin-shuu waren de liederen die over de levensmoeheid en levensgeluk etc. handelen. Zij liggen daarom zeer dicht bij het dagelijkse leven.

In de middeleeuwen kwamen er liederen voor waarin de gevoelens van de onzekerheid een grote rol speelden.

En nu, wanneer men de hedendaagse poëzie bekijkt, komt men vaak de gedichten tegen die tot de gemengde categorie van het verleden behoren. Deze categorie gedichten heeft een actieve rol in de hedendaagse dichtkunst.

De japanners hebben een lange traditie van poëzie in groepsverband: de rijpheid van een kunst kan nooit voltooid worden door de prestatie van één persoon. Voor de rijpheid van het woord wordt er altijd de krachtsinspanning van een andere persoon gevraagd. Deze vorm van kunst heeft een totaal ander karakter dan de romantiek, waar de eerbied voor eigen persoonlijkheid de grote voorkeur heeft.

Wanneer een dichter in zijn eentje poëzie gaat creëren, hoeft hij geen moeilijkheden te krijgen. Maar wanneer een dichter samen met de anderen een tijdschrift gaat oprichten, of een poëzie-bundel uitgeeft dan krijgt hij pas allerlei moeilijkheden. In de eerste plaats moet hij denken aan de reacties van de lezers. En de reacties van de lezers t.o.v. de hedendaagse poëzie zijn zeer verschillend. De ene lezer vindt een gedicht uitstekend, maar een andere vindt hetzelfde gedicht helemaal niets. Ondanks deze moeilijkheden doet zich in de hedendaagse japanse samenleving toch een merkwaardig verschijnsel voor. Dat is namelijk de populariteit

van de Renshi en Renku (kettingpoëzie). En zelfs in de hedendaagse westerse literaire wereld zijn Haiku, Renku, en Renga bekend geworden.

Deze groepdichtkunst was reeds vóór Bashoo (de meester in Haiku en Renga uit de 17de eeuw) gevormd als een mogelijke vorm van de literaire uiting. Deze vorm van dichtkunst heeft in de tijd van Bashoo kwalitatief gezien zijn hoogtepunt bereikt. Bashoo's dichtkunst is een groepsdichtkunst (in het japans 'Za'). Wanneer de meester Bashoo begint met zijn eerste regel (5-7-5 lettergrepen) dan voegt een andere medewerker, die in de groep zit, er de volgende twee regels aan toe (7-7-lettergrepen). Door deze samenwerking bereikte de dichtkunst een hoog niveau.

Maar vergeleken met de werksituatie van Bashoo is er veel veranderd. Hedendaagse dichters moeten eenzaam in hun eigen harnas worstelen, terwijl zij door allerlei massa-media, informaties en een rumoerige omgeving omringd worden. Het werk dat Bashoo met zijn medewerkers heeft voltooid, ligt werkelijk ver van het hedendaagse werk en de werksituatie van nu. Maar juist daarom kan de werkmethode van Bashoo een grote redder zijn voor de doodlopende hedendaagse dichtkunst.

Een zeer populair boek over de dichtkunst van nú is het boek *Kai. Renshi* (Roeiriem. Renshi), uitgegeven door de medewerkers van het tijdschrift Kai o.a. Makoto Ooka, Shuntaroo Tanikawa, Hiroshi Kwwaski. Zij hebben alle drie in Rotterdam bij Poetry International opgetreden.

In geval van Renshi werkt men ook in groepsverband. Een dichter begint met zijn eerste alinea. Dan moet de volgende dichter er een eigen alinea aan toevoegen. Daarom wordt de woordkeuze bepaald door de omstandigheden. Het komt vaak voor bij het maken van de Renshi dat een dichter woorden gebruikt, die hij anders nooit zou gebruiken. Omdat de plaats die hij inneemt wordt bepaald door de inhoud van het voorgaande gedicht. Daarom staat hij bijna altijd op een zeer onverwacht plekje. Hij kan niet zo maar blijven staan. Hij moet in ieder geval iets creëren. Omdat het een voor hem onbekende plaats is moet hij al zijn krachten inspannen om zijn rol goed te spelen. Daardoor wordt er maximale persoonlijkheid naar voren gebracht. Maar dit betekent niet dat het alleen het werk van de eigen persoonlijkheid is. Het gaat erom dat je in een vreemde omgeving staat op het moment dat je een gedicht gaat maken.

Bovendien komt er bij deze werkmethode van het gedichtcreëren nog een ander element. Het zintuig 'gehoor' of het 'horen' speelt een zeer belangrijke rol bij het maken van Renku en Renga. Daarom hebben de leden van de werkgroep voor Renga groot vertrouwen in het 'horen'. In zo'n werkgroep moest men eigen aandeel hardop zeggen. Bashoo achtte het 'horen' zeer belangrijk. Bashoo was altijd van mening dat men Haiku en Renga, zowel eigen werk als ook andermans werk hardop moest zeggen opdat men het goed kon begrijpen.

Goozoo Yoshimasu (hij komt dit jaar naar Rotterdam i.v.m. Poetry International Rotterdam) is erin geslaagd deze belangrijke traditie, nl. de voorgedragen dichtkunst, terug te halen in de hedendaagse dichtkunst. Yoshimasu werd geboren op 22 mei 1939 te Yokota dichtbij Tokio. Tijdens de oorlog werd hij geëvacueerd naar het westelijke gedeelte van het grootste eiland van Japan. Omdat hij dichtbij de Amerikaanse Militaire Basis is opgegroeid, heeft hij ambivalente gevoelens ten opzichte van alles wat Amerikaans is. Aan ene kant is er de aspiratie, en aan de andere kant is er de haat.

Onder zijn invloed gaat de hedendaagse japanse dichtkunst de toekomst tegemoet. De woorden die hij in zijn gedichten gebruikt, variëren van het hedendaagse japans, oud japans, leenwoorden, de westerse woorden, arcadische woorden tot ultra-moderne natuurkundige termen toe. Hij heeft onlangs zijn verzamelde werken in vijf delen uitgegeven. Bij zijn poëzie gaat het om de 'vorm' van zijn woorden. De klank of het geluid is ook een deel van zijn woordstructuur. Daarom leest deze

dichter altijd eigen werk hardop, zodat hij zeker weet dat de woorden als geluid ook perfect klinken.

A. Teeuw
Toeti Heraty
Een moderne Indonesische dichteres

De breuk die de mislukte staatsgreep van 30 september 1965 in het politieke leven van Indonesië heeft geslagen is weinig minder ingrijpend geweest voor de literaire ontwikkeling dan de revolutie van 1945. De politieke vrijheid die Indonesië zich na de val van het kortstondige Japanse imperium aan het eind van de tweede wereldoorlog bevocht was gepaard gegaan met het opkomen van een nieuwe literaire generatie, die het ‘universele humanisme’ in haar vaandel schreef. Deze generatie die zich later de vijf-en-veertigers ging noemen, brak definitief, zowel met de nogal provincialistische discussies *over* poëzie waarin notabene de theorieën van de Nederlandse Tachtigers centraal stonden, als met de conventionele vormgeving *van* poëzie, die nog sterk gebonden was aan de traditionele Maleise esthetische normen en idealen. Chairil Anwar, de revolutionaire idealist die in zijn kort maar heftig leven de essentie van zijn dichterschap voor deze jonge Indonesiërs symboliseerde was de grote voorman en het inspirerende voorbeeld. In zijn taalgebruik werd ook de defnitieve overgang van het nog normatief geleide Maleis naar het zich in veelvormige wildgroei snel ontwikkelende Indonesisch manifest.

De hele generatie van 45 leefde heftig maar kort. Chairil Anwar overleed al in 1949; in het begin van de vijftiger jaren namen drie jonge dichters de fakkel over, die in hun verscheidenheid de veelkleurigheid van de Indonesische cultuur-in-wording weerspiegelden: allereerst Sitor Situmorang, de Toba-Batak van Noord-Sumatra, in wie zich op merkwaardige wijze het prechristelijk stamheidendom, het Bataks lutheranisme en het postchristelijk existentialisme van Sartre samenvoegden; Ajip Rosidi, de Islamiet uit West-Java, steeds op zoek naar de verbinding tussen wat niet te verbinden was: zijn regionale Soendase dorpstraditie en zijn nationale Indonesische identiteit, en Rendra, de romanticus van katholieke huize, dichter van balladen eerst, die al gauw gevolgd werden door donkere persoonlijke lyriek, waarin toch zijn Javaans kosmisch levensbesef voortdurend doorklinkt.

Al heel gauw gaat de politiek zich met de cultuur bemoeien: linkse krachten en groeperingen, onder de aegis van de LEKRA (Instituut voor Volkscultuur), de culturele mantelorganisatie van de P.K.I. (Communistische Partijd van Indonesië), gaan een steeds meer dominerende rol spelen, naarmate Soekarno een linkser koers gaat varen, en anders-denkenden, of zij nu van orthodox Islamitische huize komen dan wel het humanisme van de vijf-en-veertigers trouw blijven, krijgen het zwaar te verduren. Na 1960 wordt het sociaal-realisme de enige aanvaardbare vorm van kunst. Een voorlopig laatste poging tot verzet van niet-linkse intellectuelen en kunstenaars, door de proclamatie van een cultureel manifest (*Manikebu*) in augustus 1963, vindt wel weerklank in brede kring, maar is tegelijk aanleiding tot nog scherper optreden tegen de ‘Manikebuisten’ zoals de tegenstanders van deze linkse gelijkschakeling worden genoemd.

Spoedig komt de grote ommekeer: na de mislukte poging in september 1965 van links om de macht definitief aan zich te trekken grijpt het leger in, de P.K.I. en verwante bewegingen worden uitgeschakeld, honderdduizenden Indonesiërs komen om in grote ongeorganiseerde wraakoefeningen door de bevolking zelf en in grote zuiveringsacties door het leger, vooral op Midden- en Oost-Java en Bali, andere honderdduizenden worden gevangen genomen. Soekarno wordt, zij het geleidelijk,

geëlimineerd. Door het brede front van tegenstanders van de Lekra worden de gebeurtenissen als een nieuwe bevrijding ervaren, een zware geestelijke druk is weggevallen, en er komen weer nieuwe mogelijkheden voor kunst en literatuur. Door de meest gezaghebbende criticus H.B. Jassin, zelf mikpunt van de LEKRA, wordt een literaire generatie van 1966 geproclameerd aan wie weinig minder revolutionaire pretenties toegeschreven dan aan de generatie van 1945, en hoewel die pretenties nauwelijks zijn waargemaakt, in die zin dat geen eigen groepering met herkenbare literaire identiteit is gaan optreden, is het wel een feit dat een nieuwe, gevarieerde en boeiende literatuur opkomt na 1966. Hiertoe draagt ook bij het geleidelijk economisch herstel, na de chaos waarin Soekarno het land gestort had: er worden weer nieuwe literaire publikaties mogelijk, er groeit geleidelijk weer een lezers- en koperspubliek.

Dit alles betekent niet dat de ontplooiing van de literatuur na 1965 in onbeperkte vrijheid verloopt: nog afgezien van het feit van de LEKRA-kunstenaars, voorzover ze niet omkwamen in de gebeurtenissen van 1965-66, grotendeels langdurig opgesloten werden en pas zeer geleidelijk in de zeventiger jaren hun vrijheid herkregen (daaronder bv. Sitor Situmorang, die zich in de zestiger jaren al te nauw met de ideologie van Soekarno had geassocieerd, en Pramoedya Ananta Toer, Indonesië's grootste prozaschrijver, die zich met grote felheid voor de LEKRA-idealen had ingezet, en daarom moest boeten met veertien jaar gevangenschap zonder proces) blijft ook het nieuwe bewind aan de vrijheid van andere kunstenaars beperkingen opleggen die voor een aantal hunner niet altijd aanvaardbaar zijn: conflicten blijven niet uit, en met name Rendra is herhaaldelijk in botsing gekomen met de Indonesische overheid. Daar staat tegenover dat Sitor's oude en nieuwe gedichten weer verschijnen, en dat van Pramoedya's in gevangenschap geschreven fascinerende vierdelige roman in 1980, kort na zijn vrijlating, twee delen verschenen zijn en in tienduizenden exemplaren verkocht.

Toeti Heraty behoort tot de dichters die pas na 1966 voor het voetlicht getreden zijn, hoewel zij in leeftijd niet tot de jongste generatie van toen behoorde; anders dan de meeste dichters van Indonesië voor wie dichten een middel is om tot volwassenheid te komen - er wordt wat afgedicht in Indonesië! - is Toeti Heraty voorzover uit publikaties blijkt pas begonnen gedichten te schrijven toen zij al een universitaire studie achter de rug had: zij is typisch een intellectuele vrouw, uit een intellectueel gezin: haar vader is de bekende hoogleraar in de bouwkunde, professor Roosseno uit Bandung. Zelf zwaaide

zij na een aanvankelijke studie in de medicijnen om naar de psychologie; een tijdlang studeerde zij in Amsterdam; nog later specialiseerde zij zich in filosofie, kwam opnieuw naar Nederland en schreef er onder leiding van professor van Peursen een dissertatie over 'Ik in de Cultuur', waarop zij in 1979 in Jakarta promoveerde. Thans is zij docente filosofie aldaar.

Het is bij Indonesische dichters altijd een interessante en zelden overbodige vraag wat hun eerste of moedertaal is: Indonesisch mag dan de algemeen aanvaarde nationale taal zin, slechts in zijn kleine minderheid van de gezinnen spreekt men Indonesisch; in de informele sectoren van de samenleving domineren de streektalen (Javaans, Soendaas, etc. - er zijn er honderden! Ook de spreektaal van Jakarta, een dialect van het Maleis, functioneert vrijwel als zo'n aparte streektaal); tegelijk is het waarschijnlijk dat in de geestelijke vorming van figuren als deze dichteres Nederlands en misschien Engels een overwegende rol gespeeld hebben. Hoe dat ook zij, Toeti Heraty heeft alleen in het Indonesisch poëzie gepubliceerd, een nogal formeel Indonesisch dat zich noch door spreektaal-Maleise elementen, noch door Soendase of Javaanse woorden onderscheidt. Hoewel haar oeuvre tot dusverre beperkt is gebleven tot enkele tientallen gedichten is er geen twijfel aan dat zij de belangrijkste dichteres is. Dat blijkt ook uit de onlangs door haar uitgegeven bloemlezing van Indonesische vrouwenpoëzie met Engelse vertaling (*A Taste of Betel and Lime*) waarvoor zij ook de inleiding schreef. Haar eigen gedichten vormen een klasse apart in deze representatieve collectie, die luxueus verlucht is met reproducties van schilderijen door Indonesische vrouwen.

Haar gedichten zijn typisch modern - wat in de Indonesische contekst betekent: gericht op de existentiële problemen van de individuele mens, die niet meer past in de traditionele sociale verbanden, met hun normen en regels, zekerheden en beperkingen, die onzeker, aarzelend zoekt de zin van een ondoorzichtig bestaan uit te drukken in eigen poëtische vormen, waarbij niet zelden het dichterschap zelf inzet is van de poëtische worsteling. Haar gedichten zijn ook nauwelijks typisch Indonesisch: natuurlijk zijn er wel Indonesische elementen en motieven te herkennen, maar in wezen verschilt deze dichteres toch niet van een moderne westerse dichter; modern is zij zeker ook in de ambiquiteit die haar poëzie doortrekt als een desem; er staat niet wat er staat, geldt hier zeker. De ambiquiteit is ook kenmerkend voor de vorm van haar gedichten: geen conventioneel eindrijm bv., maar toch telkens allerlei, vaak verrassende klankeffecten; voortdurende verstoring van de regelstructuur door geraffineerde, soms gewaagde enjambementen; typografisch spelen met halfregels, waarvan de poëtische status vaak niet duidelijk is; ook strofen blijken plotseling geen strofen te zijn; en bovenal is er voortdurende dubbelzinnigheid in de betekenis van de woorden die niet zijn wat ze schijnen. Modern tenslotte is deze poëzie ook in zijn voortdurende ironie, die alles relativeert en in twijfel trekt. Er is geen Indonesisch dichter die de ironie scherper hanteert dan Toeti Heraty - een ironie die zich evengoed op haarzelf richt als op de mensen en dingen om haar heen, die tegelijk aanvalswapen is en schild waarachter zij zich verschuilt.

Toeti's poëzie is onmiskenbaar vrouwen poëzie, maar ik weet niet of je ze nu ook feministisch mag of moet noemen. De vrouwen in haar gedichten zijn onderworpen, gediscrimineerd, afhankelijk, gelaten de tirannie van een mannensamenleving ondergaand. Dat geldt ook voor de lyrische ik-figuur in een aantal van haar gedichten. Maar tegelijk zijn het de vrouwen zelf die haar ondergeschikte rol aan zichzelf te wijten hebben, en niet beter verdienen dan haar onbeduidendheid. Juist in dat beeld

van de vrouw in de samenleving is haar ironie soms ongenadig scherp: ik denk aan een gedicht als 'Wanita' (Vrouwen) waarin zij de deftige dames laat opdraven, die op zondagmorgen in hun fraaie, nauwsluitende *kain* (lange rok), met keurig opgemaakte haarwrong, op hoge hakjes voortschuifelen, op weg naar de *arisan*, een soort buurtloterij van dames van gelijke stand, die vnl. als bevestiging van de sociale groep fungeert, maar tegelijk alle gelegenheid biedt tot vertoon van ijdelheid, leeghoofdigheid en rivaliteit in futiliteiten. Op dit laatste heeft Toeti het gemunt.

Het is ook typisch voor de poëzie van Toeti Heraty dat het de vrouwen van de sociale elite zijn die haar interesseren en haar zucht tot spot opwekken: men zal in de gedichten van deze dichteres vergeefs zoeken naar volksvrouwen die handeldrijven op de pasar of op het land zwoegen, om van bedelaressen maar niet te spreken - als slachtoffers van kapitalisme of kolonialisme de favoriete heldinnen van de LEKRA-poëzie. Sociale bewogenheid in die zin, mededogen met of verontwaardiging over het lot van de verdrukten kent haar poëzie niet. En ook waar haar gedichten haarzelf meer direkt schijnen te betreffen, waar althans het lyrisch ik centraal staat, ontmoeten we de moderne Indonesische vrouw van de sociale bovenlaag, met haar problematische liefdesrelaties, haar gekwetste gevoelens van eigenwaarde, haar machteloze nederlagen in een wereld waarin superieure mannen de dienst uitmaken. Eigen falen en mannelijke arrogantie worden in voortdurende afwisseling ironisch belicht. Een fascinerend gedicht heeft bv. de veelzeggende titel 'Cocktail Party'. Op het meest toegankelijke niveau een evocatie van zo'n sociaal gebeuren waarmee de westerse cultuur de elite van Jakarta heeft verrijkt; op een tweede niveau een gedicht over het leven als een strijdtoneel voor menselijke illusies en ijdelheden: gaandeweg krijgt het gedicht dan het karakter van de verbeelding van een meer persoonlijke rivaliteit van de ik-figuur met de

> opwindende vrouw met wie ik oog in oog kom, met
> haar scherpe spot en wenkbrauwlijnen
>   haar luide lach -
> ik zit in de val, een glas wijn in mijn hand
> geduldig glimlachend, in mijn hart een lafaard
>   de zaal gonst
> van eerbiedig gemompel, begroetingen
> met haar regenboog waaierend vertrekt die
> vrouw, de aanwezigen vol bewondering.

Pas tenslotte blijkt er iets veel ingrijpenders aan de hand te zijn dan alleen maar een sociaal minderwaardigheidsgevoel: de ander is de rivale die haar de man ontnomen heeft die haar de droom van de liefde had binnengevoerd:

> men zegt dat alleen de dood liefde scheidt
> maar het leven rukt haar weg, juist de dood geeft
>   een schijn van hoop elkaar nog te ontmoeten
> dat is te zeggen, alleen als jij accoord gaat.

Met dit eenmalige, haast terloopse *jij* is de driehoek ik - zij - jij gesloten, en tegelijk is dit gedicht tenslotte uitdrukking geworden van een dodelijke ontgoocheling en nederlaag.

Elders schijnt haar ironie minder persoonlijk gericht; zo evoceert Toeti Heraty bv. treffend het moderne grote-stads-leven, met al zijn leegheid en verlorenheid, in het gedicht 'Suatu Departemen' (onder de titel 'Departement' met een aantal andere gedichten van haar hand in Nederlandse vertaling verschenen in de bundel *Ik wil nog duizend jaar leven*). Hier stelt zij het stoffige schijnleven van de ambtelijke wereld tegenover de kleurrijke werkelijkheid van zon en jeugd; maar ook hier is die

afstand tot haar onderwerp maar schijn, want de tegenstelling tussen die twee werelden typeert immers haar leven zonder en met de geliefde die haar verlaten heeft. Hoe kan zij ver van hem zijn laatste opdracht vervullen om tot die wereld van jeugd en schoonheid te blijven behoren?

Men kan moeilijk volhouden dat Toeti Heraty een typische vertegenwoordigster is van de hedendaagse Indonesische poëzie. Zij staat eerder aan de rand ervan, in haar gerichtheid op individueel-existentialistische problematiek, zonder duidelijk godsdienstige inslag, zonder maatschappelijke betrokkenheid, zonder politieke stellingname, zonder behoefte tot concessies aan de retoriek van de mondelinge voordracht van poëzie. Want het is een interessante ontwikkeling in Indonesië, met name in de zeventiger jaren, dat dichters weer aansluiting zoeken bij oude orale tradities van het land. Poëzie wordt niet individueel, in stilte gelezen, maar voorgedragen, collectief ondergaan, bijna als een *wayang*-vertoning: poetry readings zijn bijzonder populair, en de meest opvallende dichter van de zeventiger jaren, Sutardji Calzoum Bachri, is befaamd om zijn dicht-shows. Cassettes van Rendra's gedichten, door hemzelf voorgedragen, verkopen veel beter dan zijn gedrukte bundels. Taufig Ismail's verzen worden door pop-groepen gezongen, zonder dat dichter òf zangers zich geweld hoeven aan te doen. Die ontwikkeling leidt haast vanzelf tot een voorkeur voor makkelijk aansprekende poëzie, tot traditionele retorische middelen om tot identificatie met het publiek te komen. Zo iemand, dan staat Toeti Heraty, althans tot dusverre, buiten die nieuwe ontwikkeling, en het zou mij verbazen als zij in dit opzicht veranderen zou. Zij heeft genoeg aan haar eigen, persoonlijke en daardoor algemeen menselijke problematiek - althans zo is de westerse lezer geneigd te zeggen: en zij hanteert de taal op een wijze die gemakkelijk spontaan verstaan uitsluit. Alleen intensieve verdieping in haar gedichten maakt ze toegankelijk, en dan nog blijf je je voortdurend afvragen of je haar werkelijk begrepen hebt.

Het gedicht dat hier in vertaling is afgedrukt is een van haar eigen favorieten, een van de boeiendste ook die ik van haar ken; zij heeft me eens gezegd dat het haar enige religieuze gedicht is, en in de genoemde bundel vrouwengedichten neemt ze het dan ook op onder de categorie *Transcendence and Hope*; ik laat graag aan de lezers over of zij met deze aanwijzing hun voordeel kunnen doen bij de lectuur ervan!

Eenzame visser

indrukwekkende wolken
gaan voorbij de maan die daaraan
gewend is: alleen achter te blijven

terwijl zij volop blikken vangt
vergaard in het heldere nachtnet
blikken vol van een lege dorst

maan, als de aarde eenzaam geworden is
er geen mens meer is voor wie
de wolken de glans van jouw lichte lichaam strelen

beginnen ook de wolken te wijken, raak je verstrikt
tussen takken, glijdt weg, en zinkt,
door een visser gevangen, samen met vissen blinkend naar de wal gesleept

het strand is weer schoon, de visser wil snel
naar huis, er is niets meer blijven liggen,
o ja, de maan, met een vertrouwd gebaar (bijna
was zij spartelend blijven liggen) raapt hij haar op; werpt haar weer terug.

Beknopte bibliografie

1. Toeti Heraty, *Sajak-Sajak 33.* Budaja Djaja 1974. Jakarta (originele gedichten)
2. *Seserpih pinang sepucuk sirih. Bunga rampai puisi wanita.* A Taste of Betel and Lime. An anthology of poetry by women. Sponsored by Ny. Nelly Adam Malik, edited by Toeti Heraty, translated by John. M. McGlynn, Pustaka Jaya, Jakarta 1979.
3. *Ik wil nog duizend jaar leven.* Negen moderne Indonesische dichters. Ingeleid en samengesteld door Harry Aveling. Meulenhoff Amsterdam - Poetry International 1979.
   (gedichten van Toeti Heraty in Nederlandse vertaling van Linda Voûte, pp. 81-89)
4. A. Teeuw, *Modern Indonesian Literature.* Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde Leiden. Translation Series X, 2de druk. Martinus Nijhoff, Den Haag 1979, 2 dln. (Over Toeti Heraty speciaal deel II, pp. 119-123).

Ineke Phaf
Heberto Padilla
Het 'enfent terrible' van de Cubaanse revolutie

Dit jaar heeft Poetry International de Cubaanse dichter Heberto Padilla uitgenodigd om in Rotterdam zijn werk te komen presenteren. Deze man is geen onbekende, hij werd in 1971 wereldbenoemd. Hij zat toen ongeveer een maand in de gevangenis (van maart tot april), wat vele Europese en Zuid-amerikaanse intellektuelen ertoe bewoog om hiertegen, in een open brief aan Fidel Castro, te protesteren. Na zijn vrijlating hield Padilla op eigen verzoek een lange rede voor de Cubaanse schrijversbond, waarin hij zijn vroegere daden bekritiseerde en als niet in overeenstemming met de revolutionaire ontwikkelingen beschouwde. De details van dit konflikt, dat al vanaf 1968 broeide, zijn in talloze publikaties uit de doeken gedaan en het laatste woord is er zeker nog niet over gesproken. Harry Mulisch schreef een boek *Over de affaire Padilla*[1.], dat nu na 10 jaar nog niets van zijn aktiviteit heeft ingeboet.

Padilla dus als 'enfant terrible' van de Cubaanse revolutie, een rol waarvan hij zelf ten volle genoot zoals blijkt uit het verslag van zijn vriend, de Chileense diplomaat en schrijver Jorge Edwards, die vanaf december 1970 tot maart 1971 bijna dagelijks met hem omging.[2.] En dat Padilla nu in 1981 van een dergelijke imago nog geen afstand heeft genomen, toont zijn onlangs in Spanje gepubliceerde boek *De man naast de zee*[3.], waarop de tekst van het boekomslag weer al zijn avonturen worden verteld tot op het moment, waarop hij naar de VS komt (13 maart 1980) en senator Edward Kennedy hiervan persoonlijk op de hoogte wordt gesteld!

Deze versie van Padilla's belevenissen is interessanter door wat er wordt weggelaten dan door wat er staat en illustreert eens te meer, dat hij nog steeds politiek wordt uitgespeeld en zich blijkbaar láát uitspelen. Op het omslag moet zelfs de revolutie in Nicaragua het ontgelden, die zogenaamd een rol speelt in zijn gedichten terwijl er in werkelijkheid geen woord aan wordt verloren.

Een dergelijke reklametechniek bewijst, dat Padilla nog steeds als 'affaire' wordt verkocht en daarom zullen we ook zijn werk tegen deze achtergrond bezien.

De schrijver werd in 1932 geboren in de provincie Pinar del Río en ging enige jaren in Havanna naar school, voordat hij in 1949 met zijn ouders naar de Verenigde Staten vertrok. Hij werkte daar als arbeider, talendocent en journalist, wat na de overwinning van Castro in 1959 moeilijker werd vanwege de anti-Cubaanse stemming in de persmedia. Hierdoor en ook uit nieuwgierigheid naar het revolutionaire Cuba keerde Padilla (samen met meerdere jonge Cubaanse journalisten die in de VS hadden gewerkt, zoals Edmundo Desnoes en Humberto Arenal) terug naar het eiland en kreeg vanwege zijn internationale ervaring onmiddellijk verantwoordelijke posities aangeboden. Beroepshalve was hij heel vaak in het buitenland en woonde o.a. in Londen en Moskou. Door zijn kennis van andere landen en zijn vele buitenlandse vrienden werd hij langzamerhand een bekende figuur in de schrijverskringen van Havanna en nam hij ook aktief deel aan het debat over de rol van een schrijver in de socialistische maatschappij.

Huberto Padilla.

In 1964 werd zijn eerste belangrijke bundel gedichten gepubliceerd, *De gerechte menselijke tijd*[4.], een verzameling van gedeeltelijk reeds eerder gepubliceerd werk. Hierin geeft Padilla zich te kennen als een buitenstaander, iemand die steeds op reis is en ronddoolt en zich daarom met circusartiesten of piraten identificeert. Hij begint met een terugblik op zijn jeugd en zijn ouders en ontwikkelt van daaruit zijn tocht door vele landen, waarbij hij echter zijn 'kinderlijke onschuld' weet te bewaren. Hiermee houdt hij vluchtige impressies van personen of gedachten vast, die hij op zijn reizen opvangt. Zoals in de havens van Hamburg, waar het werk van een hoer bestaat uit de poging met 'alle levenskracht / ... de vluchtige vreugde van een vreemde te verwerven'. Of hij mijmert over Anne Frank: 'Voor de kathedraal van Keulen / - door twee zwarte zuilen verdeeld - / neuriën weer / kinderen.' Het stilistische dilemma van Padilla zit hem in het feit, dat hij - beïnvloed door de angelsaksische direkte manier van spreken - een zo persoonlijk mogelijke toon probeert te treffen en alle retorische, onpersoonlijke ballast over boord wil werpen. Dit lukt hem als waarnemend reiziger, die zijn indrukken in treffende beelden vastlegt, maar het mislukt, wanneer hij over zijn taak als dichter voor de mensheid gaat spreken. Dan wordt de toon pathetisch: 'de dichter verdedigt de tekenen van jouw erfenis. / Waar jij valt en bloedt / komt hij en heft je op.'

De eeuw, waarin de dichter leeft, is niet gemakkelijk, zoals blijkt uit zijn verzuchting tegenover William Blake: 'Ach Blake, de twintigste eeuw / is geen simpele ets / waarop de aartsengel met de duivel vecht'.

Padilla besluit deze bundel met een paar lofliederen op de revolutie. Wanneer hij in 1968 zijn tweede bundel publiceert, is dit enthousiasme al aanmerkelijk getemperd. Het is het jaar van het internationale schrijverskongres, waardoor uit het hele wereld gasten naar Havanna komen om over opgaven en plichten van een intellektueel in een ontwikkelingsland te komen diskussiëren. Dat dit ook voor Padilla een probleemgebied vormt, blijkt uit zijn boek *Buiten spel*[5.]. Hierin noemt hij de 'politie traag / (want nu bestaat die uit boeren en dagloners).' Of hij schildert het beeld van degenen die de macht hebben veroverd en nu 'de tribune bestijgen. / De

hond, de tuinman, de chauffeur, de dienstmeid / staan daar al te applaudisseren.' Het is hetzelfde konflikt, wat ook de hoofdpersoon van de roman *Herinneringen aan de onderontwikkeling*[6.] van Edmundo Desnoes bezighoudt. Ook voor hem, gewend aan de noordamerikaanse levensstijl, is de omgeving in Havanna alledaags en eentonig geworden. Het verschil tussen Desnoes en Padilla is echter, dat Desnoes deze situatie met een flinke portie zelfkritiek verbindt, zijn eigen literaire werk van vlak na de revolutie als meeloperij kenmerkt (hij noemt zich daarbij Eddy) en steeds vanuit zichzelf naar nieuwe wegen zoekt. Zo niet Padilla, voor hem ligt de schuld bij de nieuwe helden, de revolutionaire leiders, en bij de conformiteit der nieuwe maatschappij.

Nooit laten ze hem met rust, zoals blijkt uit het gedicht 'De Cubaanse dichters dromen niet meer' (zie vertaling). En daarbij heeft hij andere zorgen dan zich met de problemen van derde wereld landen bezig te houden. Daarom zet hij zichzelf *Buiten spel*, buiten een dergelijke maatschappij waarin hij zich niet thuis voelt. Dan zinspeelt hij in het gedicht 'De nucleaire parasol' op zijn angst voor een atoomoorlog vanwege het dreigende Russische gevaar. En tenslotte wordt dit in 'De ijzeren berk' nog eens expliciet gerelateerd aan de eigen ervaringen achter het ijzeren gordijn.

Padilla is wel eerlijk, wanneer hij bekent, dat hij geen 'dichter van de toekomst' is. Hij heeft niet zo veel vertrouwen in de mogelijkheden van zijn eiland: 'Er zijn niet eens moderne steden. / Alle straten liggen in de oudheid, / maar wij leven al in de toekomst'. Zijn zorgen om de eeuw waarin hij leeft zijn nog groter geworden: 'Ik doe mee aan kongressen over de derde wereld en onderteken manifesten / en mijn tafel ligt vol met telegrammen en brieven / en kranten: / maar mijn geheime en bijna wanhopige obsessie / is het om een man te ontmoeten, / een kind, / een vrouw / in staat om aan deze eeuw het hoofd te bieden / ongedeerd te blijven, met een spel zonder risico's / of tenminste een geboorte zonder pijn'. Al slaat ook in deze bundel overdreven retoriek herhaaldelijk toe (hij laat bijvoorbeeld door de censuur een miljoen hoofden per nacht rollen), maar de direkte oprechtheid overheerst, soms zelfs met een lichte neiging om zichzelf te relativeren: 'Hij sprak veel over moeilijke tijden / en analiseerde de puinhopen, / maar was niet in staat om ze te stutten.'

Tussen *Buiten spel* en het onlangs verschenen boekje ligt een periode van 13 jaar. Na 1971 was het stil geworden rond Padilla. Er waren twijfels blijven bestaan over de vraag in hoeverre Padilla zijn onverwachte zelfkritiek serieus had bedoeld. Want zoals Gabriel García Márquez opmerkte[7.], was het toch wel vreemd, dat een schrijver na zo lang in een socialistische maatschappij in opbouw te hebben geleefd ineens binnen een maand zichzelf in een volkomen ander licht bezag. De twijfelaars blijken gelijk gehad te hebben. De gedichten in *De man naast de zee* zijn vol van rancune over wat er met hem is gebeurd. Niet alleen de titels zinspelen daarop (*Tussen maart en april ligt mijn wreedste maand*), ook in gedachten formuleert hij dit expliciet (zie vertaling 'Hulde'). Hij verspilt geen woord meer aan zijn angst van 1968. Hij wordt niet meer gekweld door onzekerheid, maar richt zich direkt tot Brecht, Rilke of Heine. Als dichter bindt hij de machtstrijd aan tegen de generaal (=Cubaanse leiders) en ook de bewonderaars van Alejo Carpentier krijgen lik op stuk. Daarbij bekommeren schijnbare tegenstrijdigheden hem niet, zoals zijn afkeer tegen het opgesloten zijn in de 'barokke tuin / die ik zozeer haatte' en zijn bewondering voor de meester der Spaanse barok Góngora.

Deze dichter spreekt als een man, die alle illusies heeft laten varen en zijn taak niet meer ziet om als erfgenaam van de gestorvenen te spreken, want 'er bestaat geen middel om met hen te praten of om ze te zien / terugkeren zoals in de tijden

waarin we nog niet / van kind / volwassen waren geworden. / Ze zijn zo beter af - denk ik - daar beneden. Zo zullen ze

zich nooit herinneren, nooit zullen ze / gewetenswroeging / krijgen zoals wij'.

Met deze bundel heeft Padilla definitief afstand gedaan van zijn avant-garde rol. Hij tracht niet meer rechtstreeks zijn gevoelens te uiten zoals in zijn eerste pogingen, maar verstopt deze in mooie retorische zinnen. Een kundig schrijver met vakmanschap, maar niet interessant meer. Dat heeft hij blijkbaar aan anderen overgelaten. Men hoeft alleen maar zijn slotregels (Schepsels van de diaspora's van onze tijd, / o God, geef ons de kracht om door te gaan!') te vergelijken met gedichten over hetzelfde thema, zoals de bundel *Diaspora*[8.] van de Uruguayaanse schrijfster in ballingschap Christina Peri Rossi. Deze manier van schrijven, waarbij de schrijver/schrijfster zichzelf niet spaart en blootgeeft, heeft Padilla laten vallen. Juist dat echter maakte destijds zijn bundel *Buiten spel* zo veelbelovend.

Wanneer ik er aan denk, hoe zijn uitgever de laatste bundel heeft gepresenteerd en daaraan toevoeg, dat Padilla blijkens recente berichten al aan zijn memoires werkt, lijkt het voor de hand te liggen dat voor Padilla nu politieke aspiraties boven artistieke gaan. Daarom zullen zijn werken het in anti-Cubaanse kringen ongetwijfeld uitstekend doen, maar of ze literair nog indruk zullen maken, waag ik te betwijfelen. Wat dat betreft valt er meer te verwachten van Edmundo Desnoes, die op het ogenblik ook in de Verenigde Staaten verblijft maar daar nooit zo'n ophef over heeft gemaakt. Uit diens laatste teksten blijkt in ieder geval dat hij zichzelf nog steeds trouw is gebleven.[9.] En verder zijn recente werken van Cintio Vitier en Eliseo Diego[10.] belangwekkend, omdat deze trachten hun recente moeilijkheden binnen een historisch proces te begrijpen, waarin zij met hun dagelijkse ervaringen een rol spelen. Het is te hopen, dat Poetry International het volgend jaar ook deze andere Cubaanse schrijvers zal uitnodigen, zodat men Padilla met hen zal kunnen vergelijken.

De Cubaanse dichters dromen niet meer

De Cubaanse dichter dromen niet meer
   (niet eens meer 's nachts).
Zij sluiten hun deuren om alleen te kunnen schrijven
als plotseling het hout kraakt,
een windvlaag hen afleidt:
een paar handen hen bij hun schouders pakt,
hen omdraait, hen zet
van aangezicht tot aangezicht met andere gezichten
(verzonken in moerassen, brandend in napalm)
en de wereld boven hun monden vloeit
en het oog is verplicht om te kijken, te kijken, te kijken.

Hulde

mijn grootvader verzekerde onstuimig
   (de ouwe was een spanjaard)
dat hij zijn sherrywingerd vruchten zou laten afwerpen
en wijn zou krijgen

ik herinner me heel goed hoe hij het land omwoelde
de stam steeds schoon maakte
met zijn waterige fletse ogen gadesloeg

hij was een dweper en de wingerden
groeiden desondanks

de wind liet hen ademen
als een borst

maar de sherrywingerd wierp geen vruchten af

blank en zwart mestten haar
nooit plasten er honden tegen haar stam
mijn grootvader leek op een vuistschuddende veroveraar
hij schreeuwde zijn instrukties
als van boord van de santamaría
het huis was toen een schip
bij een nieuwe blad of een bloem
was het alsof er een vogel verschijnt

maar de sherrywingerd wierp geen vruchten af

ik heb mannen zien vechten
ik heb gezien hoe de vonk van de snavel in de steengroeve springt
zonder de steen te doorboren
mijn grootvader was die snavel
de wingerd was die steen

20 jaar later
is het niet verwonderlijk dat een wrokkend kleinkind
deze hulde niet aan de grootvader schrijft
maar aan de ongehoorzame wingerd
die de koppige oude eilandbewoner geen vruchten kon laten afwerpen

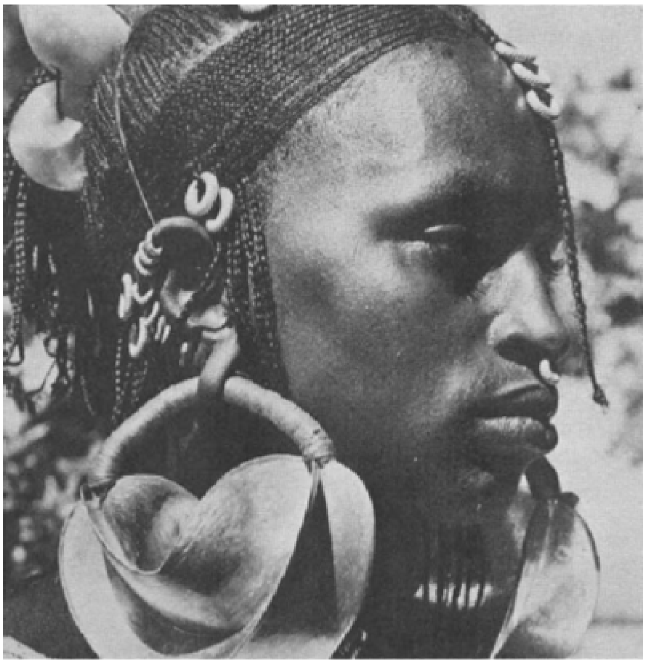
vertaling: Ineke Phaf

Eindnoten:

1. Harry Mulish: *Over de affaire Padilla*, Amsterdam 1971.
2. Jorge Edwards, *Persona non grata*, Barcelona 1973. In dit boek beschrijft Edwards zijn moeilijkheden op Cuba als eerste Chileense zaakgelastigde van de Allenderegering. Daarbij komt heel vaak Padilla ter sprake, omdat Edwards met hem was bevriend.
3. Heberto Padilla, *El hombre junto al mar*, Barcelona 1981.
4. *El justo tiempo humano*, Havanna 1964 en Barcelona 1970.
5. *Fuera del juego*, Havanna 1968 en Barcelona 1970.
6. *Memorias del subdesarrollo*, Havanna 1965.
7. Redaktie van García Márquez op de affaire Padilla in het tijdschrift *Libre* nummer 1, Parijs 1971, blz. 136.
8. Christina Peri Rossi, *Diaspora*, Barcelona 1976. Een gedicht uit deze bundel werd vertaald door Barber van der Pol in het *Bzzlletin* nummer 56, mei 1978, blz. 70.
9. Ik bezit een ongepubliceerde tekst van Desnoes uit november 1979 met de titel *Bij gebrek aan woorden.* Het is een rede over zijn situatie tijdens een work-shop in Washington. Verder publikatie van kort verhaal *Y pasó el tiempo* in *Altre parole*, Napels 1980, blz. 161-164.
10. Eliseo Diego, *De dagen van jouw leven*, Havanna 1977. Cintio Vitier, *Over Pena pobre* (straat in Havanna), Mexico 1978.

John Mbiti
Afrikaanse orale literatuur

Kultuur in de ruimste zin is een manier om leven vorm te geven en de gemeenschappelijke inspanningen van een volk, dit leven met de totale wereld rondom in overeenstemming te brengen. Kultuur is de som van de kunst, de wetenschap en alle maatschappelijke instellingen, inclusief de religieuze en rituele geloofsprincipes van een volk. In de loop van kreatieve discussies en voortschrijdende ontwikkeling door de geschiedenis wordt een korpus van materiële en geestelijke waarden gevormd, dat deze maatschappij een unieke ethiek geeft. Die waarden worden vaak door liederen, dansen, folklore, schilderkunst, beeldhouwkunst, riten en ceremonies van een volk tot uitdrukking gebracht. In de loop van de jaren werd deze menigvuldigheid van artistieke produktiviteit gesymboliseerd door de betekenis van het woord kultuur. Elke kultuurdiscussie cirkelt daarom onvermijdelijk om deze menigvuldigheid, maar we mogen nooit vergeten, dat deze voortkomt uit de levenswijze van een volk en zo zal veranderen, zoals die levenswijze verandert of zich door de eeuwen heen ontwikkelt. (Wa Thiong'o Ngugi)



Afrikaanse orale literatuur is zowel historisch als ook geografisch de begeleidende schaduw van ons volk. De mondeling overgeleverde literatuur - of ze nu Afrikaans is of ergens anders vandaan komt - is waarschijnlijk net zo oud als de mensheid. Waar mensen bij elkaar zijn, daar is ook hun mondeling vertelde literatuur - ze is niet opgesloten in overvolle bibliotheken, niet verstopt in stoffige archieven, maar nu in plaats daarvan verankerd in de harten en de geheugens van de mensen, elk moment bereid, over hun lippen te stromen als een eeuwige bron. Deze literatuur verbindt het volk - de jongsten met de oudsten; ze hoort bij het volk, zoals de mensen horen bij de orale literatuur. Dientengevolge heeft iedereen aan haar deel:

a) doordat hij haar in zich opneemt door te luisteren en plezier beleeft aan dat wat hij gehoord heeft;
b) door te leren en door het geleerde aan anderen door te geven;
c) omdat hij zelf een lid is van de in de mondelinge overlevering weerspiegelde maatschappij;

d) door zijn eigen kreatieve invloed op een beïnvloeding door deze literatuur.

Met uitzondering van Egypte, Ethiopië, het gearabiseerde deel van Afrika en de Bahum- en Vai-volkeren hadden de overige Afrikaanse volkeren geen schriftelijke overlevering. Dit betekent, dat wijsheid, kennis, geschiedenis en immateriële kultuur van een stam of een volk mondeling werden doorgegeven. Het bewijst ook nadrukkelijk, welk uitzonderlijk groot belang de orale literatuur moet worden toegekend. In een kort opstel als dit kan natuurlijk slechts de bovenste laag van dit uitgebreide thema aan bod komen.

De term 'orale literatuur' omvat veel terreinen, omdat in een maatschappij die het lezen en het schrijven niet beheerst bijna elk aspekt van de menselijke kennis mondeling werd verbreid. Sommige zaken worden in liedvorm, andere in de vorm van vertellingen doorgegeven, weer andere worden alleen hij speciale aanleidingen geuit.

Proza. Daarmee worden anekdoten, verhalen, mythen, legenden, biografieën, raadsels en spreekwoorden bedoeld. Dat zijn verreweg de gebruikelijkste vormen, en elke stam bezit er een onuitputtelijk reservoir van. De verhalen kunnen worden ingedeeld naar hun funktie, naar thema of hun werkelijkheidsgehalte. Ze behandelen het 'verleden' en beginnen meestal met de volgende formuleringen: 'Er was eens...', 'Lang geleden leefde...', 'Lang, lang geleden...', 'Dit verhaal gaat over...', 'Een man had eens...' enz.

Mythen behandelen levensvoorwaarden en - omstandigheden - bij voorbeeld die, die verklaringen geven voor de scheiding van hemel en aarde, voor de schepping van de mens, voor de intrede van de dood op aarde, voor de herkomst van de verschillende volkeren. Andere verklaren natuurverschijnselen, bij voorbeeld het waaien van de wind, het ontstaan van de bliksem en de oorzaken voor de regen.

Legenden gaan over historische gebeurtenissen, plaatsen en mensen - vaak over de stichter van een stam of een clan, over strijdtonelen of plaatsen waar andere grote gebeurtenissen plaatsvonden. Verzinsels en feiten zijn hier zo nauw met elkaar verbonden, dat het niet altijd gemakkelijk is ze te ontwarren; legendarische figuren gaan vaak over in het rijk der mythen.

Biografieën komen over het algemeen niet voor in de Afrikaanse orale literatuur, hun plaats wordt meestal ingenomen door

legenden. Biografieën worden enkele - misschien vier of vijf - generaties lang bewaard, totdat zij die de betreffende persoon kenden, sterven: dan gaat die persoon over naar het rijk der legenden. Een oorzaak daarvoor kan gevonden worden in het feit, dat nauwelijks nog materiële bewijzen ervoor bestaan, dat die persoon ook werkelijk bestond. Hij leeft dientengevolge verder als legendarische herinnering.

Raadsels en spreekwoorden bezit elke stam in groten getale. De raadsels appelleren aan de verstandelijke vaardigheden van degenen aan wie ze worden voorgelegd. Ze zijn zeer populair en een wezenlijk onderdeel van het tijdverdrijf van de mensen. Raadsels zijn zeer aanschouwelijk en maken handig gebruik van metaforen en vertrouwde objekten, maar ze gaan gekleed in het gewaad van het wonderbare. Als onderhoudend moment bevatten ze verrassingen, roepen ze spanning op, en het juiste antwoord geeft een succesgevoel. Vertrouwde woorden worden gebruikt, maar ze verhullen de essentie van het raadsel. Hier bij voorbeeld enkele raadsels van de Akamba, die gewoonlijk als volgt worden ingeleid: ‘Los dit raadsel op!’ - ‘We zullen het oplossen!’ - ‘In gelijke delen het voedsel van mijn vader.’ Het juiste antwoord is: ‘Hemel en aarde!’

‘Een rijk man die 's nachts rijk en overdag arm is.’ Antwoord: ‘De schaduw!’ Wie de goede oplossing vindt, krijgt bijval van de anderen. Het opgeven van raadsels is een geliefde bron voor mondeling overgeleverde spelletjes en wedstrijden, waarbij hij, wiens raadsels niet altijd door de toehoorders worden opgelost, groot respekt geniet. Er zijn bepaalde tijden voor het oplossen van deze raadsels, gewoonlijk de avonduren, als de mensen opnieuw bij elkaar gaan zitten.

Spreekwoorden zijn net zo gebruikelijk, maar anders dan de raadsels duiken ze op elk moment en bij elke gelegenheid op. Ze zijn niet in de eerste plaats als amusement bedoeld, maar op de eerste plaats didaktisch van aard: ze onderrichten, waarschuwen, bevestigen, herinneren enz. Een groot gedeelte van de Afrikaanse wijsheid is ingebed in spreekwoorden, en elke stam bezit ze in grote hoeveelheden. Ze zijn er voor elk terrein van het menselijk leven: voor de ekonomie (zo luidt bij voorbeeld een spreekwoord van de Kiswahili: ‘Chema chajiuza, kibaya chajitembeza!’, d.w.z. ‘Een goed artikel verkoopt zich zelf, een slecht artikel dwaalt rond!’), voor intermenselijke relaties (een Kikamba-spreekwoord betreft de moeder-kind-relatie en luidt: ‘Als de jonge loot niet gekromd wordt tijdens het wasdom, zal hij nooit gekromd worden als hij droog is.’), over offervaardigheid en karaktervorming (een ander Kikamba-spreekwoord luidt: ‘Als je iets wilt hebben dat onder het bed ligt, moet je bukken!’), over discretie en nadenken over bepaalde uitingen (‘Denk na, voor je iets zegt!’ zeggen de Akamba), en over het minderwaardigheidscomplex (de Bacango zeggen: ‘Trek het je niet aan als je neus niet mooi is, zolang je er maar door kunt ademen!’).

Poëzie. Deze omvat liederen, wiegeliedjes, balladen, recitaties enz. Afrikaanse dichtkunst wordt in verreweg de meeste gevallen uitgedrukt in de vorm van liederen.

Het gaat daarbij om liefdesliederen, lofzangen op stamhoofden, krijgers, vrienden, dieren en gebeurtenissen; bij het gemeenschappelijke werk op de akkers, thuis of bij het roeien klinken werkliederen; spotliederen bestaan ook; ook liederen die gezongen worden naar aanleiding van drinkgelagen en jachtexpedities en liederen over runderen, schapen en andere huisdieren - de bekendste voorbeelden hiervan zijn te vinden bij de Ankole in Uganda. Potentieel neemt elke Afrikaan deel aan de poëtische uitdrukking - als hij niet zelf kan componeren, stemt hij in in het gezang van anderen. En goed voorbeeld hiervan zijn de Somali. Het Afrikaanse leven zou leeg zijn zonder zang en muziek, en de mens is van zijn geboorte tot zijn dood voortdurend omgeven met liederen, gezang vult de lucht om de geboorte van een kind te vieren, liederen begeleiden de initiatieriten, ze kondigen een huwelijk aan en begroeten de bruid, gezangen beklagen de dood van de mens en begeleiden zijn begrafenis. Kinderen worden met gezang in slaap gewiegd, waarbij veel liedjes door de kinderen zelf gemaakt worden, net als de melodieën.

Balladen zijn langer dan gewone liederen en worden bedacht door ervaren dichter-musici. Hun voordracht is of plechtig of gedwongen, al naar gelang het publiek. Recitaties variëren in lengte en inhoud: er zijn er over koningen, stamhoofden en andere hooggeplaatste persoonlijkheden, bij voorbeeld om historische gebeurtenissen te beschrijven of beroemde perso-

nen te prijzen: maar er zijn ook recitaties over het vee - zoals bij de Bahima en andere herdersvolkeren; weer andere gaan over vrouwen, schoonheid, overwinningen enz.

Religie en anderssoortige geloofsopvattingen. Veel levensmysteries vragen om een verklaring, de Afrikaanse volkeren hebben voor bijna alle fenomenen verklaringen. Die zijn een onderdeel van hun mondelinge literatuur. De behandelde thema's omvatten de gehele kosmos: de schepping en de toestand van het universum; het ontstaan van de eerste mens en de verspreiding van de mensheid over de hele aardbol en de intrede van de dood op aarde. Andere verhalen zijn nauw verbonden met de hemellichamen zon, maan en sterren. Zo waren in de mythen van enkele Afrikaanse volkeren de maan en de zon oorspronkelijk broers; na een ruzie, waarbij ze elkaar in modderwater duwden, vroeg de zon de maan, haar toch als eerste schoon te maken, maar nadat de maan dat gedaan had weigerde de zon hetzelfde te doen en van haar kant de maan schoon te maken, en daarom schijnt de zon lichter dan de maan. De Lugbara in Uganda geloven, dat de zon om middernacht naar het oosten teruggaat om de volgende morgen opnieuw op weg te gaan naar het westen. Bij de Bambuti-pygeeën meent men, dat de maan een nieuwe bondgenoot van God is. Veel volkeren in Soedan denken, dat hemel en aarde ooit door een touw met elkaar waren verbonden, dat brak om bepaalde redenen, waardoor ze sindsdien van elkaar gescheiden zijn. De intrede van de dood verklaren buitengewoon veel verhalen, waarbij ze allemaal wijzen op het feit dat de mens geschapen is om de onsterfelijkheid te erven; de dood echter kwam als indringer, hetzij door menselijke ongehoorzaamheid, hetzij door een ander, uitsluitend boos wezen dat Gods werk wilde dwarsbomen.

Dan zijn er religieuze opvattingen over het leven na de dood - het land van de geesten, de verschijningen van overledenen enz. Dergelijke verhalen illustreren hoe mensen bepaalde dingen ervaren, zoals bij voorbeeld de geslachtsdaad óf het maken van vuur, het verbouwen en groeien van voedsel, het leren van speciale vormen van kunst enz. Het gaat hier om het scheppingsverhaal en de geloofsthesen, die het religieuze korpus van een volk vormen.

Voorstellingen, opvattingen en verhalen zijn er over elk denkbaar bestanddeel van ons materiële milieu - van de verre sterren tot de bomen en de bergen, van de duisternis tot de waterval en de luchtbewegingen. De Afrikaanse volkeren vullen alles met leven en coördineren alle verschijningsvormen in een harmonische ontologie, waarin de mens centraal staat. Deze ontologie omvat ook God als schepper en oorsprong van alle dingen; de geesten staan tussen God en de mens in, maar hun wereld komt in de buurt van die van de mens; bovendien heeft de mens de wereld rondom vol dieren, planten en levenloze objekten. Dit allemaal wordt in evenwicht gehouden; maar als de ene bestaansvorm de andere belemmert of zich te ver van de andere verwijdert, volgt er een breuk. Op dezelfde manier bestaat er een ritme van de natuur, dat op twee niveau's werkt: het ene is het leven - geboorte, initiatie, huwelijk, verwekking, dood en overgang tot de wereld der geesten; het tweede is het niveau van de natuurfenomenen - zonsopgang en zonsondergang, maanstanden, jaargetijden en alle met deze fenomenen samenhangende gebeurtenissen. Als nu deze cyclus onderbroken wordt, loopt het menselijk bestaan gevaar, en gevaar voor één bestaansvorm betekent gevaar voor alle andere.

De Afrikaanse volkeren hebben religieuze opvattingen en verhalen, die zich bezig houden met deze kosmologische en existentiële vragen. Hun filosofie is niet verborgen achter wetenschappelijke afhandelingen of gecompliceerd jargon: ze leven hun filosofie, ze articuleren haar op velerlei manieren, zodat een kind, terwijl het opgroeit, de wijsheid van het volk in zich opneemt en leert haar van zijn kant door te geven aan de volgende generaties. En het blijft niet bij religieuze woorden alleen: het geloof van het Afrikaan woont in hem, is een deel van hem, niet om geciteerd, maar om geleefd te worden.

De Afrikaanse samenlevingen gebruiken de orale literatuur op verschillende manieren, bij voorbeeld als

a) *kreatieve uitdrukkingsmogelijkheid.* Orale literatuur is in de allereerste plaats een toepassingsgebied voor de kreatieve vaardigheden van de mens. Kunstenaars, dichters, vertellers en andere door scheppingsdrang gedrevenen hebben een ventiel nodig om deze impuls te kunnen uitleven. De gevoelens en de kennis van de kunstenaars worden uitgedrukt door net die kreatieve aktiviteit. Dat is normaal, gezond en noodzakelijk en geeft de kunstenaar bevrediging en vervulling. Traditioneel gezien werden kunstenaars niet betaald, behalve misschien zij die geëerd werden of hoge maatschappelijke posities bekleedden; maar het merendeel was kreatief om hun behoefte aan kreativiteit te bevredigen. Veel mondeling overgeleverde kunstwerken hebben anonieme auteurs - orale literatuur is eigendom van een hele stam of een heel volk, ze is het werk van hun zonen en dochters. Copyright bestaat niet. Is een verhaal eenmaal bedacht en verteld, dan is het eigendom van ieder lid van de gemeenschap en iedereen heeft het recht, van haar gebruik te maken. De mensen vinden het leuk, naar een nieuw verhaal te luisteren, een nieuw raadsel op te krijgen of een nieuw spreekwoord of lied te leren.

Maar kreativiteit wordt niet alleen begrepen als nieuwe dingen maken, ook het vertellen van verhalen van anderen, het zingen van liederen die anderen gecomponeerd hebben en het handig gebruiken van spreekwoorden in het eigen taalgebruik valt er onder en nog veel meer. Kreativiteit is dus evenzeer het reproduceren en verbreiden van een kunstwerk. Omdat in het traditionele leven boeken niet bestonden, was de kunstenaar voor de verbreiding van zijn werk afhankelijk van anderen: de lippen van de mensen waren de boeken van de kunstenaars. Bij het voordragen van een verhaal gebruikt een verteller de ik-vorm, hij vertelt het op de aan hem eigen kunstige manier, zo, alsof hij zelf de bedenker van het verhaal is; nooit zullen twee vertellers hetzelfde verhaal op dezelfde manier tot uitdrukking brengen - iedereen legt er zijn eigen persoonlijkheid in en maakt de voordracht, al naar gelang, levendig of langdradig, spannend of anders.

b) *amusement.* Het grootste gedeelte van de orale literatuur is als amusement bedoeld, bij voorbeeld in de vorm van humoristische verhalen enz., een genre, waarvoor de Afrikaanse volkeren buitengewoon veel talent hebben. Humor komt voor in verhalen over nederlagen, bij voorbeeld in het verhaal over de hyena en de haas: verteld wordt, hoe de haas de hyena naar een bijenvolk leidt, waar de hyena voor het eerst in zijn leven honing proeft en er zeer veel van eet; als de hyena even later grote aandrang voelt waarschuwt de haas ervoor aan die aandrang toe te geven, omdat anders de hele heerlijke zoete smaak verloren zou gaan. Hij raadt de hyena in plaats daarvan aan, een prop in zijn achterwerk te stoppen en zo het zoet van de honing binnen te houden. Maar op den duur wordt de toestand van de hyena zo onhoudbaar, dat bij de haas vraagt de prop weg te halen. Waarop de haas natuurlijk meteen bedolven wordt onder de enorme hoeveelheid uitwerpselen.

c) *hulp bij de opvoeding.* Orale literatuur dient ook voor het leren van onderwijzen en uit zich op velerlei wijzen. Het belangrijkst is hier de moraal die veel verhalen

bevatten die zich in het bijzonder richten tot de jonge generaties, omdat kinderen nog niet beschikken over veel levenservaring of kennis.

Ook de *geschiedenis* is een onderdeel van de mondeling overgeleverde literatuur - de geschiedenis van het volk. Die geschie-

denis wordt niet, zoals bij voorbeeld in officiële scholen, chronologisch beschreven; verhalen, anekdotes, mythen enz. bevatten historisch materiaal, dat mondeling door de ene generatie aan de volgende wordt aangegeven. Dit soort geschiedschrijving is vaak vermengd met mythen, legenden, feiten en zelfs verzinsels. Een ander historisch terrein wordt gevormd door de genealogie, die veel Afrikaanse kinderen tijdens hun jeugd moeten leren. Historische gebeurtenissen en persoonlijkheden komen ook voor in liederen die bij het volk in omloop zijn, en in spreekwoorden die aan bepaalde historische personen worden toegeschreven.

Ook worden informeel vaardigheden geleerd door de toepassing van praktischen mondeling onderricht. Eveneens worden magie en tovenarij - zij het heimelijk - door mondelinge overlevering overgebracht, bij voorbeeld door het gebruik van bezwerings- en andere formules en de taal van de magie. Het religieuze onderricht - inhoud zijn de goden, de wereld en de overledenen - wordt ook mondeling doorgegeven, enerzijds voor de stam als eenheid, anderzijds voor bepaalde personen, zoals regenmakers, priesters, medicijnmannen, waarzeggers en roedenlopers. Dat geldt ook voor geneesmiddelen, voor het gebruik van bijzondere kruiden, het verrichten van bepaalde handelingen, het vermijden van bepaalde spijzen en dranken enz.

d) *middelen van beproeving.* Enkele vormen van de orale literatuur zijn geestelijke uitdagingen voor de toehoorders, de belangrijkste zijn de raadsels. Bovendien bestaan er zogenaamde *puzzles*, waarbij degenen die de opgave stelt zijn publiek konfronteert met probleemsituaties, zo bij voorbeeld: drie mannen staken de rivier over. Slechts één van hen raakte het water aan en de beide anderen zagen het. Wie waren deze drie? Een ander voorbeeld: een man, een schaap en een luipaard komen op hun reis bij een rivier. Daar ligt een boot, die echter, behalve de bezitter van het veer, slechts twee andere mensen of dieren kan bevatten. Hoe komen de drie ongedeerd aan de overkant?

Ook bestaan er geduld-, eerlijkheids-, beoordelings- en meetkundige tests (bij voorbeeld: een man met twee vrouwen komt van het werk in een ver afgelegen dorp naar huis terug, maar hij heeft maar één jurk meegebracht. Hoe kan hij deze jurk tot ieders tevredenheid aan zijn vrouwen geven, zonder een van de twee te kwetsen of de jurk in tweeën te knippen?). Getest wordt ook de vaardigheid, bepaalde paradoxale of moeilijke opgaven op te lossen; zo belooft bij voorbeeld een vader zijn mooie dochter aan degene, die er in slaagt de wind te beletten over zijn gierstveld te waaien. Hoe kan dit bereikt worden? Soms moeten kinderen kiezen tussen de dood van hun moeder of die van hun vader; omdat dat heel moeilijk is, is de goede oplossing, liever de eigen dood te verkiezen om de ouders te redden.

Zowel mondeling overgeleverde als schriftelijk vastgelegde literatuur is een spiegel van het leven. Ze reflekteert de daden, de gedachten en de levenswijze van de mensen, hun waarden en hun vreugde- en verdrietervaringen. Ze is een volledige afbeelding van elk aspekt van het Afrikaanse leven, en daarom is elk thema onderdeel van de mondelinge overlevering. Van God, de oorsprong en de instandhouder van het leven, tot levenloze objekten wordt alles bewaard in het ritme van het bestaan, alles duikt in dit beeld op, en waar dingen zonder leven zijn, krijgen ze het van de Afrikanen. De mens staat in het middelpunt van de bandelingen en hij geeft aan alles betekenis.

De totale mondeling overgeleverde literatuur is dus de weerspiegeling van het leven van de mensen - van zijn wezen (zijn stemmingen, zijn persoonlijkheid, zijn karakteristieke eigenschappen), zijn aktiviteiten inclusief de goede en slechte, morele en immorele, vriendelijke en wrede, inclusief strijd en vriendschap, moord en redding. Er zijn geen valse voorstellingen van het leven in deze literatuur, omdat ze realistisch moet zijn om een goed beeld van de menselijke existentie te geven. Het huwelijk staat centraal in een mensenleven, daarom heeft in de overlevering veel betrekking op de liefde, het werven, het trouwen, ook veel aandacht wordt besteed aan de positie van de kinderen en hun opvoeding.

De vrouwen zijn het hart van de Afrikaanse maatschappij, de kinderen haar bloed.

Orale literatuur is dus het kreatieve produkt van het volk in dienst van de mensen: ze komt voort uit alle mogelijke levensterreinen en omvat elk bestanddeel van het menselijk bestaan; ze wordt van vele kanten verrijkt door de ervaringen van de mensen. Waar ook menselijke wezens zijn - zij dragen hun literatuur met zich mee, passen haar aan aan veranderende omstandigheden en worden door haar gevormd om elke levenssituatie aan te kunnen. Deze literatuur is als de levende schaduw van een volk, zij begeleidt het door de geschiedenis, geeft de mensen troost, baant wegen in de duisternis, beantwoordt vragen als er twijfels zijn. Ze geeft vorm aan het totale leven van een volk en het het hele leven van een volk bepaalt de vorm van zijn mondelinge literatuur.

Door de buitengewoon snelle verandering van de levensvoorwaarden loopt de Afrikaanse orale literatuur ernstig gevaar voor altijd verloren te gaan. Radio, kranten, het leven in steden, politiek, handel en verkeer, al deze faktoren verdrijven de mensen uit hun traditionele levensterreinen en - voorwaarden, zoals bij voorbeeld het samenzijn 's avonds na een werkdag, waar nieuws wordt uitgewisseld en verhalen verteld of de jongeren onderricht krijgen. Het is wel juist, dat ook dit traditionele leven nooit statisch was, maar de veranderingen gingen gewoonlijk langzaam en waren veel minder radicaal dan de moderne veranderingen. De inspanningen van de kinderen en hun energieën worden tegenwoordig gericht op hun schoolse aktiviteiten. Ten dele ligt de oorzaak hiervoor in de veranderende ekonomie, en de menselijke kreatieve energieën raken tegenwoordig op aan het dagelijkse verdienen van de kust of aan de aanpassing aan het stadsleven.

De traditionele orale literatuur kan een goede basis vormen voor haar zuster, de geschreven literatuur. Enkele verhalen zouden met wijzigingen tot toneelstukken kunnen worden gemaakt, andere zouden uitgebreid kunnen worden tot korte verhalen of samengevoegd tot een roman. Mondeling overgeleverde literatuur is evenzeer in staat, moderne dichters iets van de rijkdom van hun taal en haar beeldenrijkdom te geven, iets, dat een voorbeeld zou kunnen zijn of dichters van nu zou kunnen inspireren.

Het noteren van deze literatuur is daarom niet alleen goed en noodzakelijk, maar een verplichting voor de huidige generatie. We leven in een overgangsfase van stamleven in heel zijn rijke overvloed naar het moderne, door de technologie bepaalde leven.

Als de orale literatuur de komende decennia niet wordt genoteerd, sterft het merendeel ervan met de oudere generatie uit.

Door publikaties kan de literatuur van ons volk andere werelddelen bereiken, waardoor Afrika een bijdrage zal leveren aan de inzichten en de kulturen van de mensheid. Wij kunnen onze medemensen veel meedelen, van hen ontvangen en

van onze kant geven: een deel van ons begrip van de wereld, een deel van onze persoonlijkheid en een deel van onze vaardigheden.

Vertel, Griot, vertel me, Griot, je verhaal...
Vertaling: Jan Gielkens

Als levende getuige, zanger en bewaarder van verleden overlevert de griot al sinds eeuwen de geschiedenis van zijn volk, van zijn gemeenschap, en geeft haar door van de ene generatie op de andere.

Er is geen dorp zonder griot. Hij is zeer geleerd en een groot dichter en musicus, zijn toebehoorders zijn mannen, vrouwen en kinderen, die na het invallen van de duisternis bij elkaar gaan zitten om verhalen te horen over de overwinningen en nederlagen van hun voorvaderen. Want oprechtheid is de opvallendste eigenschap van deze barden: overwonnenen of overwinnaars - zij vertellen de geschiedenis van hun volksstam zoals ze zich werkelijk heeft toegedragen.

Vertel, griot, vertel me, griot, je verhaal...

Componist, dichter musicus... laten we zingen, laten we met hem zingen over de helden, de heldensagen, over alles wat de mens omgeeft: over liefde, over leed, over geboorte en dood, over de wijsheid van je voorvaderen...

> Liederen zijn de geschiedenis van een volk,
> ze vertellen jullie meer over jullie leven
> dan jullie ooit op een andere manier
> te weten kunnen komen.
> want in jullie liederen
> worden al jullie verwachtingen
> en al jullie leed,
> al jullie woede,
> al jullie vrees,
> al jullie behoeften
> en al jullie verlangens
> weer levend.
>
> (John Steinberg)

Griots

‘Als er een grijsaard sterft in Afrika, dan gaat er een hele bibliotheek verloren’. De achtergrond is duidelijk: een groot deel van de Afrikaanse literatuur berust op mondelinge overlevering. Vooral voor de Griots kende de kunst van het vertellen geen geheimen. De Griots, afkomstig uit West-Afrika, vormen een maatschappelijke kaste, die in haar onderhoud voorziet door te vertellen. Soms zijn zij verbonden aan vorstenhuizen, soms reizen zij rond en zijn zij afhankelijk van de giften van de mensen, waar zij lof over zingen. Zij zijn het geheugen van de mensen. Door hun woorden wekken zij de geschiedenis van de Koningen tot leven. Zij zeggen gewone mensen wat zij voor goed houden. Hun woorden zijn rein en vrij van leugen.

Wat zij zeggen is het woord van hun vaders, die het op hun beurt weer kregen van hun vaders.

De Griots weten niet wat liegen is. Wanneer er een conflict uitbreekt tussen mensen, komen zij om de twist bij te leggen. Want zij bewaren de geloften die hun voorouders hebben afgelegd.

Vertel, griot, vertel me, griot, je verhaal...

> Jij, die het verhaal van mijn leven kent,
> jij, die de geschiedenis van mijn land gemaakt hebt,
> jij, die al eeuwen lang
> onder de grote baobab heb gesproken.
>
> Laat hen,
> wier namen door jouw legenden
> niet vergeten worden,
> weer levend worden,
> de mensen van mijn land
> tussen het Afrika van de blanken
> en dat van de tropen.
> Mijn land, ingesloten tussen
> de rivier, de woestijn en de zee,
> mijn vochtig zonneland
> met zijn grote roofdieren,
> die brullend
> de lange junglenachten verscheuren.

Senegal, Senegal...

> Land, doorkliefd met karavaansporen
> waarop de kamelen voortstapten,
> beladen met zout uit de woestijn
> of met goud uit de Bambouk.

Vertel me, griot, vertel...

Vertel me ook over de ochtend
van de kalme waters
op de vruchtbare aarde,
waar pinda's groeien.
Jij, griot uit het Djolof-land,
herinner jij je
hoe de eerste van jouw koningen
zijn koninkrijk stichtte...

Ja, ik herinner me,
volg me,
en ik zal jullie vertellen...

Abou Bekr Ben Omar, afstammeling van de veroveraars van Almoravides, liet, toen hij op sterven lag, zijn echtgenote roepen en sprak tot haar: ‘Vanaf nu geef ik je je vrijheid terug; je kunt dus weer trouwen, maar als je die behoefte voelt, moet je een vrome man uitzoeken. Een man die oprecht tot de Islam is overgegaan, een man die de koran kan lezen en die volgens de voorschriften van de Heilige Godsdienst zijn afwassingen verricht en zijn vijf gebeden uitspreekt.’

En Abou Bekr stierf in vrede.

Acht jaar gingen voorbij, voordat zijn vrouw een man ontmoette die aan de door haar echtgenoot gestelde voorwaarden leek te voldoen. Maar het was een slaaf. De zoon van Abou Bekr, Amadou, stemde niet toe in het huwelijk van zijn moeder. Ze trok er zich niets van aan.

Op de dag van het huwelijk liep Amadou naar de rivier om er in te springen en te sterven. Hij was elf jaar oud en had nog niet leren zwemmen. Maar de stroom verzwolg hem niet. Zo leefde hij vele jaren op de bodem van de rivier. Daar liep hij rond en sliep hij en hij kwam maar af en toe aan de oppervlakte om adem te halen. Op zekere dag, toen hij uit de stroom omhoog kwam, werd hij gezien door vissers die op de oever ruzie stonden te maken over hun visvangst. Amadou ging op hen af. Hij was net een riviergod. Hij had een lichte huid, zijn haar bedekte heel zijn borst en het dons van zijn lichaam was net de wol van een merinoschaap. Hij nam het verdelen van de vissen op zich en iedereen ging naar het dorp terug met hetzelfde aantal vissen. De vissers vertelden dit verhaal in het dorp, en toen het het stamhoofd en de raad van dorpsoudsten had bereikt, zeiden deze:
‘Jullie hebben een watergeest ontmoet.
Gaat heen en vangt hem!’

En dat gebeurde.

Aan de voet van een tamarindeboom, waaronder hij zich gewoonlijk uitstrekte, viel Amadou in een kuil die onder takken en bladeren verborgen was en werd gevangen genomen. De grote fetisj-tovenaar, de medicijnmannen en de eerbiedwaardige mannen van het dorp erkenden hem als hun koning. Hij heerste 44 jaar lang over het Djolof-koninkrijk onder de naam Ndiadiane Ndiaye, en zijn dynastie duurde van de veertiende tot de zestiende eeuw.

De grote koning, wiens verhaal je ons net hebt verteld, had een halfbroer, Barkabo, die op zekere dag naar zijn bloedverwant Ndiadiane toeging. Die wilde hem niet

ontvangen, maar ook niet wegjagen. Dus ging Ndiadiane weg en nam een getrouwd man uit elke belangrijke familie van zijn dorp mee om zijn nieuwe hoofdstad te stichten in Tijeng. Hij stond dus zijn plaats af aan zijn halfbroer en beneomde hem tot onderkoning van Waloland.

Luister, en je zult horen hoe alle opvolgers van deze koning gekroond worden, alle *brake* uit het Waloland die mijn land in de loop der eeuwen regeerden, en hoe zijn krijgers het verdedigen en het geluk brachten.

Om de rivier over te steken en de linker oever, het land van de *brake* te bereiken, bestuurde de oudste visser zelf de kano van de toekomstige koning. Het hele volk volgde. De nieuwe *brake* moest dan, gezeten op de rug van een van zijn trotse krijgers, drie keer om de apebroodboom lopen. Hij reikt de familie-oudste van de Moyo zijn hand en doopt die in de Marigot, tot hij met zijn rechterhand een levende vis heeft gevangen, als herinnering aan het leven van Ndiaye onder water. Als deze ceremonie afgelopen is, begeeft de nieuwe koning zich naar de heuvel van de *brake.* In zijn rechter hand draagt hij zijn schild, zijn boog, zijn pijlen en zijn lans, terwijl hij in zijn linker hand een gierstkolf een gierstzaad houdt. Zijn lichaam is bestoven met toverpoeder. Hij neemt plaats op de koningstoel, terwijl men de met een witte doek bedekte tamtam onthult om de zeven slagen te trommelen die de nieuwe heerschappij aankondigen.

Vertel, griot, vertel me, griot, je verhaal...

Bij ons in Cayor werden de heersers *damel* genoemd. Als al onze voorvaderen waren ze vazallen van de Djolof-keizers. Ze waren verplicht, bij elk feest een aanzienlijke schatting te betalen. Hun mooiste paarden en hun beste slaven. Bovendien grote hoeveelheden van het fijnste zand, om het paleis van de Boubar te verfraaien; ook fijne baobabschors die tot riemen voor het vastbinden van de paarden van de prinsen waren gevlochten.

Al strijdend kregen onze voorvaderen hun onafhankelijkheid. Toch gebeurde het, dat ze na enkele nederlagen het verwijt te horen kregen dat ze laf waren. Daarom ging onze koning aan het hoofd van zijn troepen staan en marcheerde in de richting van de vijand, die hen van achter elke boom in het woud bespiedde. Onze koning schreeuwde: ‘Hier zullen wij sterven. Men beweert dat wij alleen maar kunnen weglopen voor de strijd. Jullie allemaal moeten weten, dat jullie je heil niet in de vlucht kunt vinden.’

Om niet te kunnen vluchten, vulden alle Cayorien die dit hoorden hun wijde broeken met zand en knielden neer. Ze gaven de strijd niet op, tot ze hun laatste pijl hadden afgeschoten, en ze stierven bijna allemaal - vastgehouden door het gewicht van het zand. Ze konden niet opstaan en weglopen.

In Afrika kan de muziek niet los worden gezien van de poëzie. De griots zijn musici, maar het zijn ook historici en dichters, die hun geschiedenis van de ene generatie op de andere doorgeven. Men moet eigenlijk uit een griottengeslacht komen om de muziek en de geschiedenis te begrijpen, omdat elke muziek, elke melodie en elk lied gebaseerd is op een bepaalde daad die herinnert aan een bijzonder tijdperk van een buitengewone persoonlijkheid.

Volg me, volg me onbevreesd, zonder dralen, kom - volg me op een lange reis door Afrika:

> Luister liever naar de stemmen van de dingen dan naar die van de mensen,

luister naar de stem van het vuur,
hoor de stem van het water,
luister naar de wind,
hoor het geweeklaag van het kreupelhout,
het is de adem van onze voorvaderen,
zij die stierven hebben ons nooit verlaten,
zij die stierven liggen niet onder de aarde,

zij zijn in de schaduw die licht wordt
en in de schaduw die verduistert,
zij zijn in de boom die ruist,
zij zijn in het woud dat zucht,
zij zijn in het water dat stroomt,
zij zijn in het water dat rust,
zij zijn in de hut,
zij zijn in de menigte.
Luister liever naar de stemmen van de dingen dan naar die van de mensen,
Luister naar de stem van het vuur,
hoor de stem van het water,
Luister naar de wind,
hoor het geweeklaag van het kreupelhout,
het is de adem van onze voorvaderen,
zij die stierven hebben ons nooit verlaten,
zij die stierven liggen niet onder de aarde,
zij zijn in de schoot van de vrouw,
zij zijn in het kind dat jammert,
zij zijn in het hout dat ontvlamt,
zij zijn in de rots die kreunt,
zij zijn in de bomen die treuren,
zij herhalen elke dag
het pact dat verbindt,
het grote pact dat ons lot
met de wet verbindt,
het lot van onze doden,
die niet dood zijn,
die niet gegaan zijn,
die niet onder de aarde liggen.

Vertel, griot, vertel me, griot, je verhaal...

Jij, griot uit de Fouta Toro, vertel ons hoe meer dan vier eeuwen geleden jou koninkrijk ontstaan is.

Het grote opperhoofd Tengela was net in de strijd gesneuveld. De krijgers - Peuhl en Manding - verzamelden zich rond zijn zoon Koly. Het was de tijd van de droogte. Al gauw was er gebrek aan water en voedsel. Het was tijd om te gaan. Maar waar was gierst en vers water te vinden? Dag na dag liep de kleine groep en vond slechts stof en droog gras. Op zekere avond beval Koly zijn mannen halt te houden onder

een enorme apebroodboom om daar de nacht door te brengen. In de boom zat een vogel. Het stamhoofd keek naar boven en zag een papegaaienwijfje. Hij liet een geweldige schreeuw horen. De vogel opende bij het wegvliegen zijn snavel en liet een aar vallen. Een verse groene aar, volgezogen met vocht, zacht als het vruchtvlees van fruit in de regentijd.

'Ga, krijger', riep Koly tot zijn beste loper, 'volg dat papegaaienwijfje, het zal ons naar landen leiden waar we onze dorst kunnen lessen en onze honger stillen!'

Het was een lange weg. De vogel vloog over wouden en dalen, toen vloog hij pijlsnel over de rivier en verdween. Zo kwam de kleine groep in dit land aan, waar de gierst het hele jaar door groeit. Daar stichtte Koly, de zoon van Tengela, zijn koninkrijk.

Zing, zing verder legenden, spreek verder, griots, zwarte broeders. Laat van jullie vriendelijke lippen de stroom der herinneringen lopen, zoals de zeewind, die van oost naar west waait over de wouden in het noorden en het zuiden. over het gouden woestijnzand en de geheimen van de grote rivier.

Griot, bij jou in Casamance luisteren ze naar de stem van de vrouwen bij het palaver.

Op zoek naar land dat voor plantages geschikt was voeren twee prinsessen in een uitgeholde boomstam de Gambia-rivier stroomopwaarts. Plotseling ontketenden de Goden een geweldige storm. Onmiddellijk zwegen de vogels en hielden op, elkaar al vliegende te achtervolgen. Ze vlogen pijlsnel in oostelijke richting. De lucht werd pikzwart, bulderde en spuwde vuur. De bomen aan de oever bogen kreunend. De

kano van de twee zusters brak doormidden. In de stroom ontstond een enorm gat, waaruit de riviergeesten opstegen. Een van hen duwde het voorste gedeelte van de kano, waarin prinses Agène zat, in zuidelijke richting, terwijl een andere watergod het achterste deel van de boot, waarin Dianebone zat, naar het noorden trok. Zo kwamen de twee prinsessen aan en stichtten op hetzelfde ogenblik, waarop de geesten de rivier kalmeerden en het weer, de wind en de hemel de kleur en de geur van de gelatenheid van de rustige dagen teruggaven, een nieuw geslacht in de beide landen waar ze geland waren.

Laten we verder zoeken naar de verleden tijd. Laten we ons naar Haute Gambie begeven, tussen het vlakke land van Senegal en de rotskust van de Fouta Djalon, het jachtgebied, waar olifanten, leeuwen, antilopen en buffels leven. Bij jou, mijn broeder, zijn de jagers koningen. Het is waar, in onze dorpen wordt men pas man ná de initiatieriten. Als de vijftien- tot achttienjarige jongeman zijn proeven doorstaan heeft en bewezen dat hij kracht, moed en kennis bezit, leren de ouderen hem jagen, de strijd tegen de geesten, de danspassen en de liederen die slechts begrepen worden door ingewijden.

Broeders uit Afrika, broeders uit Senegal, ik, griot uit Touabou, de voormalige hoofdstad van Tounka, wil jullie vertellen hoe de koninkrijken van Goï en Bornu vele eeuwen geleden gedeeld werden, nadat ze lang één groot keizerrijk gevormd hadden. In die tijd was koning Tounka de absolute heerser. Maar zijn dochter was betoverd door boze geesten. De beste medicijnmannen konden haar niet genezen. In Podor leefde een maraboet, wiens reputatie groeide. Hij heette Malixi. Zijn amuletten en voorspellingen straalden veel kracht uit. De koning ontbood hem. De maraboet beloofde de prinses haar verstand en haar geheugen terug te geven. Hij hield zich aan zijn woord en de prinses genas. De soeverein vroeg toen aan de waarzegger, welke beloning hij wilde. Malixi wilde land hebben. Afgesproken werd, dat de koning en de maraboet op hetzelfde tijdstip zouden vertrekken. De een vanuit Touabou en de ander uit Boulbané. Beiden zouden lopen met normale snelheid. Waar ze elkaar zouden tegenkomen, zou dan de deling van de koninkrijken plaatsvinden.

Op de afgesproken dag verliet koning Tounka bij zonsopgang de hoofdstad. Maar nauwelijks had hij een uur gelopen, of hij kwam Malixi en diens mensen tegen. De maraboet had zich niet aan de afspraak gehouden en was al een dag eerder bij zonsondergang vertrokken. De koning boog. Je hebt me bedrogen, Malixi, je hebt me met je list een grote gedeelte van mijn koninkrijk weggenomen. Maar ik buig voor je.

Vertel, griot, vertel me, griot, je verhaal...

Met de langzame en hardnekkige tred van de karavanen kwam de islam naar het land van de zwarten, op de lange weg van de kameeldrijvers, die de Berbers, nomaden uit de woestijn, volgden om zout en stoffen tegen rubber en goud te ruilen.

> Jij, griot, die al eeuwen lang
> onder de grote baobab hebt gesproken,
> laat hen,
> wier namen door jouw legenden
> niet vergeten werden,
> weer levend worden,
> ...
> Tot nieuw leven ontwaakt
> het gemompel dat 's avonds

de maneschijn van fluit en
tritionhoorn begeleidt.
Tot nieuw leven ontwaken
de gedachten van de dienaressen
over de morgendauw,
de grote kalebassen met melk
die zacht bewegen
op het ritme van de heupen.
Tot nieuw leven ontwaakt
de karavaan ezels en dromedarissen
in de geur van gierst en rijst.

Brieven en commentaren

Uruguayaanse schrijver niet 'verdwenen'.

In haar artikel over Juan Carlos Onetti (BZZLLETIN 84) schrijft Barber van de Pol dat een andere Uruguayaanse schrijver, Nelson Marra, zou behoren tot de trieste Latijnsamerikaanse kategorie: 'verdwenen' personen.

Gelukkig kan ik op grond van mijn informatie deze onheilstijding zonder enig voorbehoud tegenspreken, hoewel de feiten omtrent Marra nog steeds een treffend voorbeeld vormen van de repressie waaraan in sommige Latijnsamerikaanse landen ook schrijvers blootgesteld zijn.

Nelson Marra werd in 1978, na vier jaar gevangen te hebben gezeten in de strafgevangenis van Punta de las Carretas, vrijgelaten en verblijft sindsdien in Europa, behorend tot die andere omvangrijke Latijnsamerikaanse kategorie: die van de ballingen.

Arie Sneeuw

In tegenstelling tot wat wordt gesuggereerd in mijn artikel over Francisco de Quevedo (BZZLLETIN 86) is de *derde* druk van Dolf Verspoors *Okeren Sonnetten van Quevedo* gelukkig nog steeds alom in de boekhandel verkrijgbaar.

In het slot van het zelfde artikel is sprake van een gedicht dat Jorge Guillén aan Quevedo wijdde. Het gedicht in kwestie begint met de versregel:

'Este nombre designa sólo un hombre?' (Duidt deze naam alleen op een mens?)
Guillén schreef meer gedichten op de gouden eeuwer, niet alleen de in het artikel genoemde korte reeks *Al margen de...* (Terzijde van...).

B. van de Pol